

# Cábala y poesía. Ejemplos hispánicos

Elisa Martín Ortega

---

TESIS DOCTORAL UPF / 2009

DIRECTOR DE LA TESIS

Dr. Francisco Fernández Buey (Departamento de  
Humanidades)





*A mis padres, que me dieron la palabra.*



## Agradecimientos

A Silvia Rodríguez, la amiga de los niños, por nuestra convivencia intensa y profunda, de la que siempre guardaré el entusiasmo, la fidelidad y el cariño.

A María Cruz, la muchacha graciosa y tolerante, cuya alegría me ha enseñado a valorar las pequeñas delicias de la vida.

A Marilena de Chiara, el hada de corazón humano, con quien he compartido la ilusión de lo imprevisto.

A Lizete Elizondo: la pasión y la inocencia, por el regalo de su cercanía.

A Jordi Mir, el bondadoso, por su lealtad y su compromiso, que me han ayudado a mantener la confianza en el hombre y la esperanza en el futuro del mundo.

A Manuel Martín Ortega, mi único espejo, por el don de su infancia y su mano pacífica, cercana a los animales y a la naturaleza herida.

A Francisco Fernández Buey, cuya atención sincera y generosa me ha dado fuerza y ánimos mientras escribía este estudio; por haber sido una guía sabia y cuidadosa, con mi admiración y mi cariño.

A José-María Micó, quien, con sus sugerencias y consejos, ha acompañado y enriquecido mi trabajo y las páginas de este libro.

Muy especialmente, a todos aquellos que, a lo largo de estos años, me han mostrado el rostro del sufrimiento y la injusticia: palestinos refugiados, inmigrantes perseguidos, víctimas del exilio y la miseria; sin cuyo testimonio jamás hubiera podido comprender el sentido de las palabras que he escrito.

A Giancarlo Breschi, mi amor tierno y compasivo, por haberme revelado la maravilla de lo real y la felicidad de los días.



## Resumen

La Cábala medieval, y otras corrientes de la mística judía, han dado lugar a una escuela de pensamiento, una retórica y unas metáforas que han sido recogidas y reinterpretadas en el siglo XX por cinco poetas hispánicos: Jorge Luis Borges, Juan Eduardo Cirlot, Juan Gelman, Clarisse Nicoïdski y José Ángel Valente. Estos autores se fijan en la Cábala como fuente de inspiración y cual material de reflexión sobre la poesía. En el presente trabajo se aborda tal influencia a través del análisis de las reminiscencias de la mística judía en sus obras y, al mismo tiempo, se trata de ahondar en las confluencias entre el pensamiento cabalístico y la teoría del lenguaje poético. Todo ello con la voluntad de rescatar el legado del Judaísmo hispánico y de demostrar la vigencia de su imaginario como paradigma de interpretación de la experiencia artística.

## Résumé

La Cabale médiévale, et d'autres courants de la mystique juive, ont donné lieu à une école de pensée, une rhétorique et des métaphores qui ont été recueillies et réinterprétées au XXe siècle par cinq poètes hispaniques: Jorge Luis Borges, Juan Eduardo Cirlot, Juan Gelman, Clarisse Nicoïdski et José Ángel Valente. Ces auteurs s'intéressent à la Cabale en tant que source d'inspiration et comme matériel de réflexion sur la poésie. En ce travail, nous abordons une telle influence à travers l'analyse des réminiscences de la mystique juive en leurs œuvres, et en même temps nous essayons d'approfondir l'étude des confluences entre la pensée cabalistique et la théorie du langage poétique. Tout cela dans la volonté de sauver l'héritage du Judaïsme hispanique et de démontrer la vigueur de son imaginaire en tant que paradigme d'interprétation de l'expérience artistique.





# Índice

INTRODUCCIÓN.....	3
1. ESPACIOS INTERPRETABLES.....	15
1.1. Tradición e innovación.....	28
a) El concepto de exégesis judío.....	33
b) La actualización de lo divino.....	53
c) El <i>Tsimtsum</i> del espíritu.....	63
1.2 El lugar de la creatividad.....	74
a) La nada: un espacio de encuentro.....	79
b) La escritura como juego.....	93
1.3. Interpretación y experiencia.....	100
a) Hermenéutica, identidad, biografía.....	101
b) Cábala e infancia.....	106
1.4. El laberinto de las influencias.....	114
a) La dialéctica de la interpretación.....	116
b) Las malas lecturas [ <i>misreadings</i> ].....	127
c) La influencia <i>à rebours</i> .....	136
2. VOCES DEL EXILIO.....	149
2.1. El exilio y sus metáforas.....	154
a) La experiencia fundacional del Judaísmo.....	154
b) El exilio de la <i>Shejiná</i> .....	162
c) Poesía y exilio.....	173
2.2. La palabra del exilio.....	183
a) La lengua: ¿patria del exiliado?.....	186
b) La lengua como origen.....	199
c) El lugar de judeoespañol en la poesía hispánica.....	209
3. UNA MÍSTICA DEL LENGUAJE.....	237
3.1. El lugar de la palabra.....	243
a) Un preciado don.....	243
b) Poesía y espacio.....	254

3.2. La fractura: amor y reparación.....	259
a) Los vasos rotos.....	261
b) El lenguaje y las cosas.....	275
3.3. Las letras y los nombres.....	294
a) Permutaciones.....	296
b) El simbolismo de las letras.....	323
4. LA PALABRA Y EL CUERPO.....	339
4.1. Del pensamiento al corazón.....	339
4.2. La memoria del cuerpo.....	353
a) El lugar de los secretos.....	353
b) Metamorfosis y antropomorfismos.....	359
CODA: EL LENGUAJE Y LA MUERTE.....	379
BIBLIOGRAFÍA.....	403
1. Obras, artículos y entrevistas de los poetas estudiados.	403
2. Bibliografía citada.....	406

## INTRODUCCIÓN

La Cábala y la poesía constituyen, en un sentido estricto, universos paralelos. No se enfrentan ni compiten en saber o en belleza porque su razón de existir y sus propios fines son distantes, diversos. La historia de ambas tradiciones se ha desarrollado de forma independiente, casi sin mirarse la una a la otra: sin controversias ni confesiones conjuntas. No en vano, la Cábala se presenta como una doctrina esotérica de corte místico y filosófico, conducente a revelar los secretos escondidos en los textos sagrados judíos y a ahondar en la comunicación entre el ser humano y la Divinidad. No hay, como tal, voluntad estética en las obras cabalísticas, y sin embargo éstas han sido capaces de cautivar la imaginación de gran cantidad de poetas de diversas procedencias a lo largo de la historia. ¿Qué misterio subyace a este hecho? El profesor Gil Anidjar, en una conferencia dedicada a las interrelaciones entre *Cabale, littérature et séphardité*, aboga por una nueva lectura de la Cábala, que abra su interpretación, tradicionalmente reservada a grupos de iniciados, a la religiosidad popular y a las consideraciones literarias:

Defiendo otra lectura de la Cábala, una lectura plural y en plural, que puede compararse a la de la Biblia ‘como literatura’, una lectura atenta y comparativa. (...) [Ésta] abre la posibilidad de leer la Biblia no como un simple marco narrativo subordinado y secundario que estaría al servicio de un código legal, sino cual una trama de relatos que se confirman o se contradicen, que refuerzan o limitan las dimensiones legales o teológicas de un texto suficientemente rico para permitir e incluso alentar lecturas a la vez poéticas y exegéticas, teológicas e históricas. ¿Por qué no hacer lo mismo con la Cábala? No habría ninguna dificultad ni ninguna objeción si las divisiones entre exégesis y literatura, entre pensamiento y filosofía, entre religión y literatura no fueran (...) tan rígidas.<sup>1</sup>

Se trataría, entonces, de entrar en los textos también a través del sentimiento, de la emoción estética, del análisis minucioso de sus

---

<sup>1</sup> Gil ANIDJAR, *Cabale, littérature et séphardité* (Cinquième conférence Alberto Benveniste), Paris, Centre Alberto Benveniste pour les études et la culture sépharades – EPHE Sorbonne, 2006, pp. 24-25. Traducción de Elisa Martín Ortega. Para respetar el criterio de ofrecer todas las citas en castellano se han buscado las traducciones publicadas de los textos escogidos. Sólo en el caso de que éstas no existan la traducción propuesta es de la autora, tal como aparece indicado.

historias y expresiones. La renuncia al dogmatismo de la doctrina y de la ley – entendidas como la única lectura válida – no tiene por qué conducir a una desacralización de las Escrituras. El modo de interpretación que propugna este trabajo respeta la experiencia religiosa de los cabalistas, que llenan sus textos de invocaciones al misterio de las últimas verdades, y al mismo tiempo no entra en contradicción con una afirmación como la de Jorge Luis Borges cuando, en un libro de conversaciones con Ernesto Sábato, fue preguntado sobre sus creencias religiosas:

ORLANDO BARONE: ¿Y qué opina de Dios, Borges?

JORGE LUIS BORGES: (solemnemente irónico) ¡Es la máxima creación de la literatura fantástica! Lo que imaginaron Wells, Kafka o Poe no es nada comparado con lo que imaginó la teología. La idea de un ser perfecto, omnipotente, todopoderoso es realmente fantástica.

(...)

ERNESTO SÁBATO: Pero dígame, Borges, si no cree en Dios ¿por qué escribe tantas historias teológicas?

JORGE LUIS BORGES: Es que creo en la teología como literatura fantástica. Es la perfección del género.<sup>2</sup>

Todo se juega, a fin de cuentas, en el valor que se dé a lo fantástico: a la imaginación poética que sin duda puebla los textos religiosos. Nuestra aproximación conjunta a la Cábala y la poesía no tratará, por tanto, de tomar partido por uno u otro campo, introduciendo intenciones trascendentes en las obras de poetas laicos o despojando a los textos cabalísticos de su finalidad intrínsecamente religiosa, al ignorar las experiencias místicas que refieren sus autores. Valgan como justificación y como ejemplo unas declaraciones de Pier Paolo Pasolini en relación a su película *El Evangelio según San Mateo* (1964). La polémica desatada tras su estreno le llevó a tener que reafirmar su agnosticismo, al mismo tiempo que su derecho y su libertad de presentar una visión de la figura de Jesús que no renunciara a su misterio ni a su carácter histórico-revolucionario. Con ello se defendía de las críticas de los sectores más conservadores de la Iglesia y de quienes, desde posiciones marxistas, le acusaban de haber hecho una obra de militante cristiano. Sobre estos últimos habla Pasolini:

---

<sup>2</sup> Orlando BARONE, *Diálogo Borges-Sábato*, Buenos Aires, Emecé, 1976.

Realmente yo habría podido rehacer la figura de Cristo dándole el aspecto y los hechos de un agitador político y social, y habría tenido – quizás – el *nihil obstat* de los marxistas oficiales. No lo he hecho porque va contra mi profunda naturaleza desacralizar cosas y personas. Al contrario, tiendo a sacralizarlas lo más posible.<sup>3</sup>

Al acercarse a muchos textos cabalísticos salta a la vista una evidente paradoja: por un lado, la portentosa imaginación que desprenden, la creación de hermosas e insospechadas metáforas, el cuidado de la expresión poética, el magistral empleo del lenguaje y de la retórica; por el otro, una constante advertencia de los autores que, escondiéndose tras sus propias palabras, claman contra una lectura que conciba sus obras cual colecciones de cuentos o poemas relativas a hechos o cuestiones banales, cotidianas, o centrada en su valor estético. Con tal negación, sin embargo, admiten ya la presencia velada de esta posibilidad interpretativa. Cual una tentación que debería evitarse. Pero, ¿y si la literatura fuera algo más que un conjunto de historias inventadas para el divertimento? ¿Y si latiera en ella, también, la intensidad del compromiso? Reivindicar la lectura que un conjunto de poetas hispánicos, en su mayoría laicos, hacen de la Cábala, considerarla igual de válida que cualquier otra, no equivale a negar el hecho de que ésta fuera concebida en el ámbito de lo sagrado – nada se dirá, en estas páginas, sobre la verdad de sus invocaciones y creencias –, sino que supone un estar atento, con admiración y libertad, al conjunto de posibilidades y valores que contienen sus textos: sin desdeñar la emoción del artista agnóstico, sin perseguir su sentido de la justicia y la belleza.

La Cábala alcanzó, en la España medieval, uno de sus momentos de máximo esplendor. El *Zohar*, libro canónico para la mística judía, fue escrito en la Castilla del siglo XIII; casi al mismo tiempo, en Aragón, Abraham Abulafia se convertía en el mayor representante de la Cábala extática, difundida después por Europa y Palestina; y en Gerona, un grupo de cabalistas liderados por Azriel y Najmánides construyeron una de las principales escuelas de la época. Tras la expulsión de 1492, sentida por el pueblo judío como una catástrofe de enormes dimensiones, muchos sefardíes siguieron desarrollando su labor en el exilio, en lugares como Italia o Palestina. Aunque, durante siglos, se les haya negado el lugar que ocuparon en la tradición cultural hispánica,

---

<sup>3</sup> Extraído de Jean DUFLOT, *Conversaciones con Pier Paolo Pasolini*, traducción de Joaquín Jordá, Cinemateca Anagrama, 1970.

este trabajo se propone demostrar que la postergación y el olvido no han conducido a su desaparición. Como una ola que va y viene, su influencia se ha ido infiltrando en las ranuras de la cultura y el pensamiento a lo largo de la historia, llegando hasta nuestros días.

El análisis de la creación poética contemporánea a la luz del pensamiento cabalístico permitirá un acercamiento concreto a la cuestión. El objetivo de este estudio es el examen de la influencia de la mística judía en la poesía hispánica – española e hispanoamericana – del siglo XX.

El primer interrogante nace de la búsqueda del sentido de esta investigación. Se plantea abiertamente una pregunta, inicial pero definitoria, que subyace a todo proyecto de esta índole – sobre todo en el ámbito de las Humanidades, ante la carencia de claras aplicaciones prácticas. Un comenzar diciéndose: ¿Por qué es importante realizar este trabajo? ¿En qué medida – desde el punto de vista actual – aportará elementos fértiles y novedosos? La honestidad intelectual exige hacer un alto en el camino de recoger datos, investigar fuentes, hallar desemejanzas o similitudes, para reflexionar acerca de la pertinencia de la labor que se tiene entre las manos.

El concepto de influencia resulta especialmente peligroso: se presta a vertebrar investigaciones obvias o poco rigurosas, contactos estériles o imaginarios. Por ello constituirá nuestro punto de partida. El análisis de cualquier influencia arroja una pregunta básica: ¿En qué sentido es interesante tal rastreo? Y, en el caso que nos ocupa: ¿Cómo ilumina su estudio la obra de los poetas o una reflexión más amplia acerca de la labor poética?

Los términos fundamentales que definen este trabajo – Cábala y mística judía, poesía contemporánea, tradición hispánica – han de ser discutidos y analizados. El primer par es problemático. Gershom Scholem, uno de los mayores expertos en la Cábala, nunca propuso una definición precisa de esta disciplina, y los distintos estudios críticos difieren muchas veces en su delimitación temporal y su identificación – o no – con el misticismo judío.

Charles Mopsik, otro gran investigador en este ámbito, se hace eco de tal dificultad: “Es muy complicado dar una definición unívoca de la Cábala. Una definición historiográfica sería ésta: movimiento de

pensamiento judío que se establece como esoterismo desde fines del siglo XII y que se expande en Oriente y Occidente.”<sup>4</sup> En efecto, hay casi unanimidad a la hora de situar los orígenes de la Cábala alrededor del año 1.200 en Provenza. Pero la definición aclara muy poco sobre su esencia. En este estudio es aceptada, como punto de partida, tal dificultad metodológica. A lo largo de sus páginas se irán evocando diferentes aspectos de la Cábala que permitirán al lector atento ir perfilando una visión de algunas de sus características, y construir, así, su propio acercamiento – pues no se trata de acometer un análisis global de dicha tradición, sino de realizar pequeños esbozos sobre aquellos rasgos que se juzguen pertinentes para un análisis comparado con la creación poética. No obstante, el trabajo está regado de explicaciones sobre distintos períodos de la historia de la Cábala y sus figuras concretas; y aparecen, también, numerosos textos citados. Todo ello con el propósito de construir un discurso atractivo y comprensible tanto para el lector entendido en el tema como para aquel que se acerque por primera vez a estas cuestiones.

Se precisa, sin embargo, una primera aclaración en lo referente a la articulación de los conceptos de Cábala y mística judía, y su uso en este trabajo. Charles Mopsik sostiene:

La mística judía no se reduce al cabalismo, aunque con tanta frecuencia se usen los dos términos, abusivamente, como sinónimos. Existe una gnosis judía antigua, denominada por convención Mística de los Palacios, elaborada hacia fines de la antigüedad quizá en medios palestinos que mantenían cierto vínculo con el movimiento de los esenios.<sup>5</sup>

También Gershom Scholem inicia el segundo capítulo de su obra *Las grandes tendencias de la mística judía*, titulado “El misticismo de la *Merkabá* y el gnosticismo judío”, diciendo: “La primera fase en el desarrollo del misticismo judío antes de su cristalización en la Cábala medieval es también la más extensa.”<sup>6</sup> Tenemos, pues, una primera distinción: la Cábala sería un movimiento de pensamiento surgido en la Europa medieval (más exactamente en Provenza a finales del siglo XII), y

---

<sup>4</sup> Charles MOPSIK, *¿Qué es la Cábala? Preguntas y respuestas*, traducción de Kato Molinari, Buenos Aires, Lidiun, 1994, p. 20.

<sup>5</sup> Charles MOPSIK, *¿Qué es la Cábala? Preguntas y respuestas*, p. 5.

<sup>6</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, traducción de Beatriz Oberländer, México D.F., Fondo de cultura económica, 1993, p. 45.

todas las manifestaciones anteriores de misticismo judío no formarían parte de ella. Además, es necesario también plantearse si todos los textos cabalísticos pueden ser identificados con la mística. Arthur Green caracteriza a la Cábala como “una tradición de especulación esotérica y teosófica, o de especulación sobre la vida interior de la Divinidad”<sup>7</sup>. Algunos de los escritos de los cabalistas teosóficos (cuya obra fundamental es el *Zohar*) constituyen poderosas reflexiones acerca de la naturaleza de lo divino y de cómo el hombre puede colaborar para mitigar los sufrimientos del mundo, que tienen su correlato en los del propio Dios; todo ello con una prodigiosa imaginación poética. Borges afirmó, en este sentido, que “la Cábala es una suerte de metáfora del pensamiento”<sup>8</sup>. Sin embargo, otros cabalistas, denominados extáticos, pusieron el acento en las experiencias propiamente místicas, elaborando guías y caminos de santidad para llegar a desvelar los secretos divinos. Según Charles Mopsik, el centro de gravedad de la Cábala se encuentra en “el conocimiento de la estructura mediadora entre lo que está aquí y el misterioso más allá”<sup>9</sup>. Y Gershom Scholem dice de la mística:

La religión institucionalizada instaura un abismo entre Dios y los hombres (el absoluto). El misticismo no niega ni pasa por alto el abismo. Por el contrario, comienza por percibir su existencia, pero a partir de ahí emprende una búsqueda del secreto que pretende cercar y del camino oculto que salvará este abismo.<sup>10</sup>

La definición permite acercar posiciones. Aunque hay una cuestión aún más importante, al menos en lo que se refiere a las relaciones entre mística y poesía: el fenómeno del lenguaje. Scholem plantea una serie de preguntas:

¿Cómo es posible expresar con palabras el conocimiento místico que, por su propia naturaleza, está relacionado con una esfera de la cual están excluidos el lenguaje y la expresión? ¿Cómo es posible parafrasear adecuadamente, con simples palabras, el más íntimo de todos los actos: el contacto del individuo con lo divino? Y sin

---

<sup>7</sup> Arthur GREEN, “The Zohar: Jewish Mysticism in Medieval Spain” en L. Fine (ed.), *Essential papers on Kabbalah*, New York, New York University Press, 1995, p. 28. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>8</sup> Jorge Luis BORGES, “La Cábala” en *Siete noches, Obras completas*, tomo III, Barcelona, Emecé, 1996, p. 274.

<sup>9</sup> Charles MOPSIK, *¿Qué es la Cábala? Preguntas y respuestas*, p. 3.

<sup>10</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 20.



embargo, como es sabido, los místicos sentían un deseo apremiante de expresarse.<sup>11</sup>

Esto no atañe sólo a los místicos judíos, sino también a los de otras religiones. Si bien es discutible que algunos de los cabalistas teosóficos se identificaran con la figura del místico, tal como es entendida popularmente, resulta incuestionable que la Cábala es una tradición que indaga en los universos humano y divino tratando de acercarlos. Entre sus antecedentes están tanto la mística judía antigua como la poesía y la filosofía de Al-Andalus, pasando por el legado del gnosticismo y el neoplatonismo, según ha mostrado Gershom Scholem. Se trata, por tanto, de un mundo construido a partir de diversas fuentes que cristalizó en un lugar tan floreciente como la Provenza del siglo XII – cuna de poetas, filósofos, traductores, científicos y nuevas formas de religiosidad – para después ir recogiendo el legado de las vivencias posteriores del pueblo judío, y tratar de otorgarles un sentido nuevo.

Otro punto de controversia tiene que ver con el movimiento jasídico, nacido en la Alemania medieval y muy desarrollado después en toda la judería ashkenazi<sup>12</sup>, desde finales del siglo XVIII hasta la Segunda Guerra Mundial. Gershom Scholem parece distinguirlo de la Cábala propiamente dicha (constituida, esencialmente, por los círculos de España y Provenza en la Edad Media y la escuela de Isaac Luria en Palestina en el siglo XVI) al referirse a las corrientes místicas cual “movimientos conocidos en la historia de la religión judía con los nombres de Cábala y jasidismo”<sup>13</sup>. Sin embargo, otros autores como Mopsik o Ouaknin discrepan en este punto y conciben al jasidismo como parte de la Cábala.

La discusión, según se ve, está más que enzarzada. Y, sin entrar en complejas disquisiciones teológicas, se puede decir que la identificación entre Cábala y mística judía es repetida y empleada incluso por aquellos que preconizan las diferencias más sutiles.<sup>14</sup> Los dos términos aparecen en este estudio. A la mística antigua – sobre todo la denominada literatura de los Palacios – siempre se la identifica

---

<sup>11</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 25.

<sup>12</sup> Judíos provenientes de Europa central y oriental. Su lengua era el *yidish*.

<sup>13</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 15.

<sup>14</sup> Sólo hace falta echar un vistazo a *Las grandes corrientes de la mística judía*, de Gershom Scholem.

como tal, así como a los numerosos textos provenientes de los círculos jasídicos. El empleo de la palabra Cábala se restringe, según un criterio histórico, a las manifestaciones anteriormente citadas. Sin embargo, al hablar de sus artífices y seguidores, se utilizan de forma casi indistinta los conceptos de “cabalista” y “místico”, tratando de aportar las consideraciones necesarias para no dar lugar a equívocos.

Tal como se ha indicado al inicio, el objetivo de este estudio es establecer las conexiones entre la Cábala y la poesía hispánica contemporánea. La delimitación temporal es clara: el siglo XX. Mientras que por hispánica se entiende toda aquella escrita en lengua castellana, ya sea en España o en Hispanoamérica, y también la de la diáspora sefardí. Tal criterio, que será ampliamente justificado a lo largo del trabajo, parte de dos convicciones: la primera es que la verdadera patria del escritor es la lengua; la segunda, que a la hora de analizar cualquier pervivencia judía en la literatura hispánica no se puede ignorar la aportación de los exiliados judeoespañoles, sus herederos vivos y directos; habitantes, a la vez, del mismo corazón de nuestra cultura.

No obstante, la vastedad del territorio obliga a determinar un grupo reducido de autores que serán objeto de análisis: Juan Gelman, Clarisse Nicoïdski, José Ángel Valente, Juan Eduardo Cirlot y Jorge Luis Borges (sólo en lo que se refiere a su obra poética).

En dos casos (Juan Gelman y Clarisse Nicoïdski), se trata de poetas de origen judío, aunque esta circunstancia ocupa en su vida y en su obra lugares diferentes. En otros tres (José Ángel Valente, Jorge Luis Borges y Juan Eduardo Cirlot), el encuentro con la mística judía viene motivado por búsquedas creativas e intelectuales llevadas a cabo con la intención de resolver problemas propios, pero sin ninguna conexión con sus orígenes.

Juan Gelman (Buenos Aires, 1930) inició su trayectoria en la poesía social, y no comenzó a interesarse por la Cábala hasta su exilio de Argentina, forzado por la dictadura militar. Esta circunstancia le llevó a estudiar los textos de los cabalistas españoles, los de Isaac Luria, e incluso a escribir un libro, *Dibaxu*, en lengua sefardí (motivado por la lectura de los poemas de Clarisse Nicoïdski). En todos ellos encontró una visión exiliar que le ayudó a comprender su propio sufrimiento, lo que le condujo a embarcarse en una labor de traducción o reescritura

de algunos de estos textos clásicos que culminó en el libro *Com/posiciones*.

La obra poética de Jorge Luis Borges (Buenos Aires 1899 – Ginebra 1986) también contiene gran cantidad de referencias cabalísticas, sobre todo en *Elogio de la sombra* y *El otro, el mismo*. El interés, en este caso, proviene de la consideración del Verbo como elemento de creación, una de las constantes de su obra. El lenguaje contiene y crea el mundo, pero también lo puede destruir: de ahí su doble poder, terrible y a la vez fascinante.

En el caso de José Ángel Valente (Orense 1929 – Ginebra 2000), la relación con la Cábala proviene igualmente de una profunda reflexión acerca del lenguaje. Tanto su obra poética como ensayística ofrece importantes elementos de análisis para este trabajo.

Clarisse Nicoïdski (Lyon 1938 –1996), novelista en francés y poeta en sefardí, ocupa un lugar claramente periférico en la poesía hispánica del siglo XX. Ella misma dice en un breve texto de justificación de su poesía que el sefardí era “la lengua de la familia, del secreto, del susto y – quizás – de la vergüenza”<sup>15</sup>. Lengua escondida, pues, que pertenece y devuelve a la infancia. Sus palabras son como el canto del cisne de una lengua, el judeoespañol, que avanza inexorablemente hacia la extinción.

Finalmente, Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916 – 1973) encontró en las técnicas de Abraham Abulafia una fuente de inspiración para su poesía permutatoria. Y, dentro del *Ciclo Bronnwyn*, evocó en múltiples ocasiones la figura de la *Shejiná*: aspecto femenino de Dios según la Cábala.

A la hora de elegir a estos poetas se han tenido en cuenta varios criterios. En primer lugar, su calidad literaria, en ningún caso sustituida por ninguna otra circunstancia. Después, la posibilidad de demostrar una interrelación veraz entre la mística judía y sus obras, a través de manifestaciones directas o claras reminiscencias. Se ha actuado, en este punto, con especial rigor, dada la amalgama de asociaciones subjetivas a la que habría podido llevar un criterio menos estricto. No obstante,

---

<sup>15</sup> Clarisse NICOÏDSKI, “Palabras introductorias” en D. Rot, *Una manu tumó l’otra*, Madrid, El Europeo, 1999, p. 36.

en algunas ocasiones son citados otros autores, de pasada, para ilustrar determinados aspectos del quehacer poético.

En ningún caso, por supuesto, se ha pretendido hacer un recorrido exhaustivo por todos los poetas en lengua española del siglo XX que presentan conexiones con la Cábala. Ni existe voluntad alguna de atribuir a ninguno de los escritores valores o signos teológicos: queda asumido que se sirven de la Cábala como material de reflexión poética.

La problemática planteada puede ser formulada en tres preguntas: ¿Cuál es el alcance de la interpretación y la recepción en el pensamiento cabalístico y en la escritura poética? ¿En qué medida, a través del análisis de determinados conceptos de la Cábala, puede apuntarse una teoría del lenguaje poético? Y, ¿de qué modo acaban separándose ambas experiencias: la primera marcada por la trascendencia religiosa, la segunda por el horror ante el abismo de la muerte?

La hipótesis principal es que la Cábala comparte con la poesía una determinada visión del lenguaje, de la escritura y de la creación en su sentido amplio; y que ofrece una forma de acercarse a los textos (unos procedimientos hermenéuticos) de gran utilidad en la reflexión poética. Gershom Scholem así lo corrobora:

Los poetas tienen un vínculo con los maestros de la Cábala, aun si rechazan la formulación teológica por ser demasiado enfática. Y este vínculo es su creencia en el lenguaje como un absoluto, como si estuviera constantemente abierto por la dialéctica. Su creencia en el misterio del lenguaje es lo que se ha vuelto audible.<sup>16</sup>

En la escritura de este estudio se ha tratado de alcanzar una fuerte coherencia entre el fondo y la forma de la investigación. Una especial atención a la lengua, a las palabras, ocupa un lugar clave en su metodología. Se han tenido en cuenta las etimologías y los múltiples significados de determinados conceptos clave, asumiendo la idea de que la “penetración” en el lenguaje es la fuente de la poesía y el discurso crítico. A través de las sugerencias ofrecidas por determinadas

---

<sup>16</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala”, traducción de Lourdes González Prieto, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, 1999, p. 44.

voces y estructuras lingüísticas (en castellano o en hebreo), se esbozan ideas y se propicia el avance de la argumentación.

Son manejados tres niveles de interpretación y significación: el discurso cabalístico en sí mismo y en su perspectiva histórica (haciendo especial hincapié en las teorías hermenéuticas y en la llamada mística del lenguaje); la construcción, a partir de él, de una teoría poética general; y, finalmente, la recepción y apropiación concreta de ese discurso en la obra de los poetas estudiados (considerando la aparición de un “otro” en el seno de la cultura hispánica y una reflexión más amplia acerca de la poética de los autores y de las circunstancias concretas que motivaron su encuentro con la Cábala). El segundo punto – la construcción de una teoría poética – es el verdadero puente de contacto entre los otros, y constituye el más ambicioso objeto de estudio. A través de él se intenta dar profundidad y sentido a la investigación. Sin embargo, su planteamiento no es lineal. Los tres niveles se van intercalando a lo largo de la tesis, con gran cuidado para que no se confundan entre sí, pero ayudándose los unos a los otros en el avance de los motivos y las ideas.

El trabajo comienza con una exposición de los procedimientos hermenéuticos utilizados por los cabalistas para interpretar las Escrituras, para después, a partir de ellos, formular una teoría de la interpretación más amplia en la que se sitúa el estudio de la recepción de esta tradición en la obra de los poetas citados. El segundo capítulo se centra en la experiencia del exilio como punto de confluencia entre las crisis históricas y biográficas y la emergencia de nuevos conceptos, cabalísticos o poéticos. A continuación, se analiza la mística judía del lenguaje y la fascinación que ésta ejerce en la obra de los poetas tratados: una concepción de la palabra positiva, aunque no ingenua, imbuida de la responsabilidad que implica su uso. A ello sigue una reflexión acerca de la dimensión matérica y corpórea de la lengua y la escritura en ambas tradiciones, y del erotismo que subyace al trabajo con las palabras y a la propia experiencia mística (tomando las metáforas propuestas por la Cábala y su aplicación poética). Finalmente, se aborda la conflictiva relación entre la poesía (el lenguaje poético) y la muerte: último abismo que se abre al final de la experiencia artística, allí donde los cabalistas se encontraban con Dios y la promesa de la vida eterna.

Asistimos a una progresión en cuatro etapas: los principios de interpretación; la elaboración del sufrimiento humano a través del tema del exilio; la palabra, en su sentido abstracto, y su encarnación en el cuerpo del texto. Todo ello con la voluntad de mostrar – más allá del modo en que la mística judía influye en la obra de estos poetas – aquello que de poético hay en la Cábala, pues es en ese punto exacto, de confluencia, donde residen la pertinencia y el sentido de la investigación.

## 1. ESPACIOS INTERPRETABLES

La imaginación y la percepción – vías de comunicación con el mundo, o con el reflejo del mundo – son formas del acto interpretativo, en su sentido más amplio. ¿Pues acaso existe, para nosotros, algo que se haya liberado de su peso, de su trasfondo, o que se encuentre fuera de su alcance? La vida humana se construye como una sucesión de eventos e impresiones que significan a través del tiempo. Cada gesto es una seña, cada rastro un signo. Y cada rostro un complejo entramado de pliegues y promesas de imposible desentrañamiento. El mundo, como el libro – asumiendo una metáfora tan cara a la obra de Jorge Luis Borges –, es una serie infinita de accidentes y símbolos interpretables: una enorme biblioteca, un laberinto sorprendente y profundo, unas páginas con letras y texturas en las que todo cabe, cuenta, habla.

La realidad surge como una enigmática escritura en la que los significados no son unívocos, sino múltiples e inapresables. Borges sitúa su atracción por la Cábala en “la idea de que el mundo entero es un simple sistema de símbolos; que el mundo entero, incluidas las estrellas, simboliza la escritura secreta de Dios”<sup>17</sup>. Su interpretación de la doctrina mística judía se basa en tal concepto, así como en la idea de que existe un libro sagrado, a imagen del universo, en cuya composición nada depende del azar. Esto le permite hacer un símil con la literatura, tal como explica Jaime Alazraki:

La literatura es entendida como un texto con numerosas capas que cada lector lee, reinterpreta y reescribe. Esta concepción conecta de inmediato con la percepción que tiene el cabalista de las Escrituras, como un bien inagotable o un rostro envuelto en setenta velos (un número que remite al infinito); el fondo es inalcanzable, el rostro nunca puede ser visto.<sup>18</sup>

El oficio de poeta estaría íntimamente unido a esta creencia. En sus versos, el poeta intenta llevar a cabo un trabajo de interpretación del

---

<sup>17</sup> Willis BARNSTONE, *Borges at eighty. Conversations with Jorge Luis Borges*, Bloomington, 1982, Indiana University Press, p. 82. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>18</sup> Jaime ALAZRAKI, *Borges and the Kabbalah. And other essays on his fiction and poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 7. Traducción de Elisa Martín Ortega,

mundo, atendiendo a los murmullos, los sonidos y las luces, tratando de revelar su significado oculto. Dicha labor, que excede las capacidades humanas, es para Borges universal y necesaria: el lenguaje secreto de la vida y de las cosas debe tomarse como base de cualquier ejercicio poético. Y así lo expresa en su célebre poema “Arte poética”:

Ver en el día o en el año un símbolo  
de los días del hombre y de sus años,  
convertir el ultraje de los años  
en una música, un rumor y un símbolo,

ver en la muerte el sueño, en el ocaso  
un triste oro, tal es la poesía  
que es inmortal y pobre. La poesía  
vuelve como la aurora y el ocaso.<sup>19</sup>

El poema evoca una mirada sencilla y transformadora – quizá lo más sorprendente de este texto, como de gran parte de la obra poética de Borges, es la utilización, e incluso la acumulación, de motivos, rimas y metáforas que constituyen tópicos de la tradición, consiguiendo darles una vida nueva. Los cambios que genera la mirada abren las fauces del mundo: convierten al ojo que observa en un cómplice de los secretos, le permiten llenar el espacio de la interpretación, entendida como apuesta, sentido y conocimiento.

La palabra de Dios, fuente de todo lo creado y código que subyace a nuestro mundo, se concibe, en primer lugar, como aquello que es interpretable. Su manifestación más clara estaría precisamente en esa faz secreta de la lengua, que Gershom Scholem identifica con el simbolismo del lenguaje, y que coincide con lo misterioso, lo profundo, lo indescifrable.<sup>20</sup> El origen y el fin de la interpretación – y de la posibilidad de interpretar – se encontraría precisamente en esa cara oculta, y no sólo atañe a los textos (entendidos como productos lingüísticos) sino al conjunto de la vida y la experiencia. Tomamos, ahora, una noción de la lengua cercana a la que plantea Walter Benjamin:

---

<sup>19</sup> Jorge Luis BORGES, *El hacedor en Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 161.

<sup>20</sup> Ver Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y cábala*, traducción de José Luis Barbero Sampedro, Madrid, Siruela, 2006, p. 13.



Lenguaje significa el principio encaminado a la comunicación de contenidos espirituales en los objetos en cuestión: en la técnica, en el arte, en la justicia o en la religión. (...) Pero la realidad del lenguaje no se extiende sólo a todos los campos de expresión espiritual del hombre – a quien en un sentido u otro pertenece siempre una lengua –, sino a todo sin excepción. No hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada e inanimada que no participe de alguna forma de la lengua, pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual. Y la palabra “lengua” en esta acepción no es en modo alguno una metáfora.<sup>21</sup>

Gershom Scholem se expresa del mismo modo, sin retóricas, cuando escribe que para los cabalistas “el lenguaje de Dios, la ‘palabra interior’ relacionada con Aquél, no tiene gramática”<sup>22</sup>. Su estructura se concibe como un enigma que, al igual que todos los enigmas, invita a su penetración. Dicha penetración, sin embargo, no es nunca del orden del desciframiento: el misterio, al ser interpretado, no desaparece como tal, nunca se resuelve. Las interpretaciones cohabitan con el enigma, se comunican con él. Esto explicaría las peculiaridades del lenguaje poético y la extrema complejidad de los escritos cabalísticos, que también beben en las aguas de la simbología y la metáfora.

La palabra de Dios es ese rostro que nunca se alcanza – pues a la misma noción de rostro, como bien explicaba Emmanuel Levinas, le acompaña la aceptación de una alteridad extrema: aparición y deseo que no conducen a la posesión, pues son pura epifanía.<sup>23</sup> La distancia ni siquiera se anula en la contemplación del propio rostro, que no se oculta por completo ni desvela sus incógnitas. El espejo, que aparece en “Arte poética”, sería la máxima expresión de esta paradoja:

A veces en las tardes una cara  
nos mira desde el fondo del espejo;  
el arte debe ser como ese espejo  
que nos revela nuestra propia cara.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena, Buenos Aires, Sur, 1967, p. 89.

<sup>22</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y cábala*, pp. 70-71.

<sup>23</sup> Emmanuel LÉVINAS, *La huella del otro*, traducción y prólogo de Silvana Rabinovich, México D.F., Taurus, 2000.

<sup>24</sup> Jorge Luis BORGES, *El hacedor* en *Obra poética*, pp. 161-162.

Nótese que la cara aparece “en el fondo del espejo”, es decir, en la distancia: su identidad es desconocida – *una* cara –, y el espejo revela (vuelve a velar) el propio rostro. El instante de la revelación, aquel en el que “coinciden el lenguaje divino y el humano”<sup>25</sup>, no supone en modo alguno la anulación del misterio. El camino de los setenta velos es infinito precisamente porque a cada tentativa de desvelamiento le sigue una revelación. Para los cabalistas, la palabra de Dios dota de profundidad a la realidad: irradia sus secretos y hace del mundo una maravilla legible:

Lo que desde la creación y la revelación nos habla, la palabra de Dios, es infinitamente interpretable y se refleja en nuestro lenguaje. Los rayos o sonidos que recibimos de ella no son tanto comunicaciones cuanto llamadas. Lo que tiene significado, sentido y forma no es propiamente la palabra misma, sino la *tradicción* de esas palabras, su mediación y reflexión en el tiempo.<sup>26</sup>

La interpretación, de este modo, constituye el centro de la experiencia humana y está íntimamente ligada a la historia, la revelación, la creatividad y la recepción. La llamada es el descubrimiento del enigma que anida en la realidad. Y la búsqueda del sentido se realiza a través del estudio de la tradición, que confiere profundidad a lo existente: la etimología, los usos, las canciones, también la gramática. Las palabras y las cosas poseen un tiempo y un espacio, y el acto de interpretación es ante todo una mirada: un rincón desde el que observar el mundo. Por ello, ningún verdadero acercamiento a la realidad puede sustraerse a él.

La lengua hebrea, que merecerá especial atención a lo largo de este estudio, posee diferentes raíces<sup>27</sup> correspondientes al campo semántico

---

<sup>25</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y cábala*, p. 70.

<sup>26</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y cábala*, p. 99.

<sup>27</sup> “El vocabulario hebreo, como el de otras lenguas semíticas, se reparte en grupos de palabras que tienen en común cierto número de consonantes radicales y que están emparentadas por el sentido. La raíz hebrea (normalmente de tres consonantes) es la base abstracta de una familia de palabras utilizadas en el lenguaje, pero no indica el origen del que estas palabras se derivaron. Sin embargo, el hecho de que se trate de una abstracción no quiere decir que estemos ante una ficción gramatical y un mero instrumento técnico para el análisis de las formas lingüísticas; se trata de una realidad viva, parte integrante de la estructura de la lengua, que todo hablante hebreo siente. La raíz no es un simple residuo prehistórico o un elemento heredado sino una realidad en constante producción dentro de una lengua (formación de nuevas palabras y raíces). La raíz es, por tanto, un signo lingüístico portador de un

de la interpretación. El examen de sus etimologías, usos y cambios de significado puede arrojar luz acerca de las diversas concepciones de la interpretación en la tradición judía y la exégesis bíblica.

La raíz *d-r-sh* (דרש) “aparece en la Biblia con el sentido básico de buscar, investigar, indagar, inquirir.”<sup>28</sup> En casi todos los casos, el sujeto o el objeto de la oración es Dios o lo divino: cuando actúa como sujeto, el significado se acerca a exigir o reclamar<sup>29</sup>, y cuando aparece como objeto consultar o buscar<sup>30</sup>. “En los textos más tardíos la evolución teológica introduce una nueva fraseología religiosa con *d-r-sh*, donde el objeto de búsqueda no será expresamente Dios, sino su palabra, sus mandamientos, su ley.”<sup>31</sup> En el libro de Isaías, una glosa utiliza el término con un sentido ya muy cercano al que adquirirá en la tradición rabínica: “Requerid de sobre libro de Adonay y leed”<sup>32</sup>. En la literatura de Qumram<sup>33</sup> el uso de *d-r-sh* aplicado a los mandamientos divinos o la Torá es ya el más extendido, y en la Mishná<sup>34</sup> el verbo ha

---

significante –los elementos formales que la constituyen- y de un significado –el concepto más o menos preciso común al conjunto del grupo.” Apuntes del profesor Francisco del Río, Departamento de Filología Semítica de la Universidad de Barcelona.

<sup>28</sup> G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2005, p. 470.

<sup>29</sup> Ver Génesis 25:22 y Ezequiel 14:7.

<sup>30</sup> Ver Oseas 10:12 y Salmos 24:6.

<sup>31</sup> G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, p. 470. Se pueden encontrar ejemplos del uso referido en Esdras 7:10, 2 Crónicas 18:4 y 1 Crónicas 28:8.

<sup>32</sup> Isaías 34:16. Todas las citas bíblicas de este trabajo han sido tomadas de la Biblia de Ferrara, que sigue el canon judío y está escrita en ladino o judeoespañol-calco, una variedad lingüística empleada en la liturgia que traduce palabra por palabra, de forma totalmente literal, el texto hebreo. Publicada en 1553, y muy popular entre los sefardíes expulsados, la Biblia de Ferrara ofrece una traducción particularmente fiel al original hebreo, y no presenta grandes problemas de comprensión para el lector contemporáneo. La edición consultada es: *Biblia de Ferrara*, edición y prólogo de Moshe Lazar, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.

<sup>33</sup> Sobre los manuscritos del Mar Muerto, ver G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, pp. 17-242. Su hallazgo supuso una verdadera revolución en el ámbito de la filología bíblica y la literatura judía intertestamentaria. Los manuscritos pertenecieron a una comunidad de estudiosos y estuvieron escondidos en las cuevas de Qumram durante 2.000 años: todos son anteriores al año 68 del I a.C., y en muchos casos las copias conservadas fueron escritas durante los siglos II y I a.C.

<sup>34</sup> “Con la palabra Mishná designamos un libro cuya recopilación se remonta a los comienzos del siglo III d.C. en Galilea. Tuvo detrás la autoridad del Patriarca Rabbí Yehudah ha-Nasí, a quien se considera su editor o responsable. La obra adquirió

quedado ya casi especializado para señalar el estudio y la exposición de la Biblia. “En los escritos rabínicos, *d-r-sh* no es sólo la actividad de estudio, sino principalmente la exposición o explicación del sentido del texto.”<sup>35</sup> Es, a lo largo de la historia, la raíz más importante de todos los términos hebreos relativos a la interpretación. De ella deriva el sustantivo “midrash”<sup>36</sup>, que en el periodo rabínico toma el sentido preciso de interpretación y exposición del texto bíblico. *D-r-sh* hace referencia, de este modo, a la “interpretación a través de reglas hermenéuticas estrictas, la interpretación metafórica o alegórica, y la interpretación por medio de todos los mecanismos de las herramientas y los artificios conocidos en el Midrash”<sup>37</sup>. Así, su campo semántico queda definitivamente asociado al análisis, la síntesis, y los conceptos de explicar, comentar, estudiar, investigar o averiguar, designando a la hermenéutica propiamente dicha.<sup>38</sup> En ciertas ocasiones el midrash se relaciona con un texto de carácter narrativo, dado que muchos comentarios talmúdicos aparecen en forma de relatos. Al mismo tiempo, la penetración lingüística es fundamental en este tipo de comentarios de las Escrituras. Conviene destacar, también, la tradición de Rashi (Troyes, 1040-1105), el más célebre comentarista de la Biblia y el Talmud, que realizaba sus comentarios a través de un meticuloso análisis del lenguaje.

---

inmediatamente una autoridad canónica dentro del judaísmo, pues se vio en ella la formulación de la Ley Oral, que en la comprensión judía de la revelación acompaña a la ley escrita”. Texto tomado de G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, p. 428. Para más información, ver pp. 428-467.

<sup>35</sup> G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, p. 473.

<sup>36</sup> “El sustantivo *midrash* hace referencia en la literatura midráshica tanto al *procedimiento* como a lo *producido*, es decir, a la vez al acto y al resultado de la interpretación. También se aplica a un *texto midráshico*, un pasaje bíblico con su interpretación midráshica, y a un libro, una colección de midrashim. En ciertas ocasiones puede ser utilizado como sinónimo de *tradición*, es decir, una norma transmitida a lo largo del tiempo, y otras veces designa una escuela donde la ley era estudiada e interpretada.” Texto tomado de M. GRETNER, “Terms of Scriptural Interpretation: A study in Hebrew semantics” en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, vol. 25, núm. 1/3, Cambridge University Press, 1962, p. 9. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>37</sup> M. GRETNER, “Terms of Scriptural Interpretation: A study in Hebrew semantics” en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, p. 6.

<sup>38</sup> La obra de referencia utilizada en lo que se refiere al significado de las palabras hebreas es el *Diccionario hebreo/español (bíblico, rabínico, medieval, moderno)* de Judit Targarona Borrás, Barcelona, Riopiedras, 1995.

La segunda raíz, *p-r-sh* (פרש), evoca un significado muy cercano al de *d-r-sh*, y la primera forma verbal<sup>39</sup> que se forma con ella puede ser traducida por distinguir, aclarar, esclarecer, determinar, decidir. Su sentido originario, que aparece en la Biblia, es el de extender, separar y decidir. En el Midrash *p-r-sh* adquiere connotaciones varias, como “pronunciar explícitamente (algo antes no dicho), especificar en detalle (algo expresado sólo en términos generales) o explicar (algo poco claro y que requiere una explicación)”<sup>40</sup>. Sólo en ocasiones muy precisas el verbo se emplea con el sentido de interpretar según los procedimientos del midrash. *P-r-sh* coincide con la raíz anterior en lo que se refiere al análisis y la síntesis (la formulación de problemas, preguntas y respuestas), pero no posee la connotación de transmisión de la tradición que sí está presente en la primera – así como en otra forma, *t-r-g-m* (תרגם), que no analizaremos con detalle en este momento, cuya acepción básica es “traducir”, y que después extendió su significado a recitar o interpretar, haciendo hincapié precisamente en este aspecto de transmisión de la tradición.<sup>41</sup>

Un campo semántico nuevo se abre con las dos raíces siguientes: *p-t-r* (פתר) y *p-sh-r* (פשר). A diferencia de las anteriores, ambas hacen referencia al análisis y el desvelamiento de aquello que, de no ser explicado, permanecería oculto. Su sentido se aproxima al de los verbos solucionar, resolver, descifrar, desentrañar. Y las nociones generales que abarcan son las del análisis y la di-solución. *P-t-r* es la raíz del verbo utilizado para referirse a la interpretación de los sueños en la Biblia<sup>42</sup>, y también del que aparece en expresiones modernas como solucionar un enigma o resolver una ecuación. Tiene, por tanto, una ligazón directa con lo simbólico y lo escondido:

---

<sup>39</sup> El sistema verbal hebreo posee siete *binanim* (literalmente “edificios”): configuraciones morfológicas que modifican a la raíz (cambiando la vocalización o introduciendo afijos) para expresar diferentes significados. El *qal* o *pa'al* es el primer *binian* y expresa el significado primario de la raíz; le siguen *pi'el* (intensivo), *pu'al* (pasiva de *pi'el*), *hif'il* (causativo), *hof'al* (pasiva de *hif'il*), *hitpa'el* (reflexivo) y *nif'al* (pasiva de *qal*).

<sup>40</sup> M. GRETNER, “Terms of Scriptural Interpretation: A study in Hebrew semantics” en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, p. 16.

<sup>41</sup> Ver M. GRETNER, “Terms of Scriptural Interpretation: A study in Hebrew semantics” en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, p. 17.

<sup>42</sup> Los sueños de José (Génesis 37 y 40-41) y los sueños de Daniel (Daniel 2,4,5 y 7).

Esta forma de interpretación se puede definir como interpretación profética y como interpretación escatológica. El carácter profético aparece en el hecho de que el texto bíblico es considerado como un misterio, como una predicción u oráculo cuyo significado no es conocido ni siquiera por el autor del texto y permanece oculto hasta el momento en el que es revelado por Dios. De la misma manera que el misterio de los sueños del rey tiene que ser revelado por Dios a Daniel para que éste pueda ofrecer su interpretación (ver Daniel 2,30), el misterio de las palabras del texto bíblico permanece oculto y debe ser revelado para poder ser interpretado correctamente.<sup>43</sup>

La interpretación implica revelación. Esta idea es constante en la literatura exegética judía – está muy presente también en los *midrashim*<sup>44</sup> –; el estudio atento de la raíz *p-t-r* puede ayudarnos a comprender mejor su sentido. En los textos talmúdicos se refiere con frecuencia a la interpretación de los sueños, pero también es utilizada, sobre todo en el Talmud de Palestina, en relación a la Biblia, y a cualquier texto que necesite ser interpretado.

Un Midrash llama la atención sobre ciertas similitudes, relativas a los procedimientos hermenéuticos, entre la interpretación de los sueños y la de las Escrituras. En ambos casos se aplica del mismo modo el principio de la multiplicidad de sentidos: ‘un sueño posee muchos sentidos’, al igual que ‘un versículo posee muchos significados’.<sup>45</sup>

Otro de los usos comunes de *p-t-r* es el de la actualización de los textos, abriendo una vía a la introducción de las experiencias del intérprete. Para estudiarla conviene referirse a la raíz *p-sh-r*, equivalente aramea de la anterior, y cuyo calco en hebreo recubre más o menos los mismos significados que *p-t-r*. En la literatura de Qumram destacan las composiciones conocidas como *pesharim*.

---

<sup>43</sup> G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, pp. 93-94.

<sup>44</sup> El plural en hebreo se construye añadiendo los sufijos *-im* u *-ot* a la forma singular de los sustantivos.

<sup>45</sup> M. GRETNER, “Terms of Scriptural Interpretation: A study in Hebrew semantics” en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, p. 18.

El contenido de los *pesbarim* es tan característico como su forma literaria. En esencia, estas interpretaciones consisten en referir directamente a la historia del grupo qumrámico el significado del texto bíblico. Para ello sus autores emplean las mismas técnicas exegéticas que conocemos por los escritos rabínicos, pero con un resultado completamente distinto puesto que el significado original del texto bíblico está completamente subordinado a la interpretación que del texto se hace, y la actualización del texto es más importante que el contexto histórico original.<sup>46</sup>

Nos encontramos, pues, ante una práctica que se aleja de la hermenéutica propiamente dicha – la aplicación de las reglas de interpretación –, y reinserta las Escrituras en una historicidad siempre renovada. “El *pesher* revela el contenido del texto bíblico y completa la plenitud de su significado.”<sup>47</sup>

El último de los términos hebreos al que se hará referencia corresponde a la raíz *p-t-b* (פתח), que significa, desde los orígenes de la lengua hasta el día de hoy, “abrir”. En los Salmos<sup>48</sup> hay dos ejemplos de ampliación semántica hacia la noción de “interpretar”, que será más común en el Midrash. Tomemos el texto hebreo del salmo 119:130: פתח דבריך יאיר מבין פתיים.<sup>49</sup> La traducción literal sería: “la apertura de tus palabras alumbra, hace entender a los torpes”. El objeto de la apertura es la palabra, y en el Midrash, al comentar el versículo, se identifica con la explicación del texto.<sup>50</sup> La apertura, como la interpretación, alumbra: es la aurora de las palabras, que muestran su interior sin renunciar a sus misterios. Como capullos que madurasen, alcanzaran su máximo esplendor, enseñasen sus poderes sin desvelar el secreto de su efímera belleza. Y los torpes, que también podríamos haber traducido por “los ingenuos”, admiran entonces la maravilla antes sólo presentida, aquella que pasaba desapercibida ante sus ojos. El brillo que desprende la apertura de las palabras no tiene nada que

---

<sup>46</sup> G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, p. 93.

<sup>47</sup> G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, p. 94.

<sup>48</sup> Salmos 49:5 y 119:130.

<sup>49</sup> La edición de la Biblia Hebrea utilizada es la *Biblia Hebraica Stuttgartensia*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1997.

<sup>50</sup> Ver M. GRETNER, “Terms of Scriptural Interpretation: A study in Hebrew semantics” en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, p. 14.

ver con la luz del sol, es de otro género: apela a la experiencia, la intuición, la inteligencia, el estudio y el sentimiento. Es capaz de llegar a todos. Borges, al final de su poema “The unending rose” apela a una flor que opere en él un último alumbramiento:

La blancura del sol puede ser tuya  
o el oro de la luna o la bermeja  
firmeza de la espada en la victoria.  
Soy ciego y nada sé, pero preveo  
que son más los caminos. Cada cosa  
es infinitas cosas. Eres música,  
firmamentos, palacios, ríos, ángeles,  
rosa profunda, ilimitada, íntima,  
que el señor mostrará a mis ojos muertos.<sup>51</sup>

El concepto de interpretación, a través de los diversos términos que se emplean en hebreo para referirse a él, adquiere un sentido universal y complejo: el recorrido nos ha servido para comenzar a intuir su alcance y sus múltiples recovecos. Si hacemos caso de las teorías estructuralistas que afirman que cada lengua se corresponde con una determinada visión del mundo, y que se puede trazar un paralelismo entre las estructuras lingüísticas y la cultura de un pueblo, es decir, si es posible “definir, dentro de un conjunto ideológico dado, a la vez estructurado y abierto, la articulación entre un sentido y la cultura que lo transmite: el encuentro de una lengua y una visión del mundo”<sup>52</sup>, como pretende Betty Rotjman, está claro que el análisis lingüístico permite afirmar con rotundidad que el concepto de interpretación se halla en el corazón del pensamiento judío. Y esto no sólo desde un punto de vista esencialista, sino también en lo que se refiere a su desarrollo histórico. Los cambios semánticos que hemos descrito muestran cómo voces que en un principio tenían otros significados se han deslizado por diversas razones hacia el campo de la interpretación, aportando nuevos matices. Los significados de las diversas raíces, tomados desde un punto de vista diacrónico, se solapan con frecuencia entre sí. Pero muy rara vez fueron sinónimos absolutos para un locutor de la lengua en un momento dado. Cada uno mantuvo sus connotaciones propias.

---

<sup>51</sup> Jorge Luis BORGES, *La rosa profunda* en *Obra poética*, p. 470.

<sup>52</sup> Betty ROJTMAN, *Feu noir sur feu blanc. Essai sur l'herméneutique juive*, Paris, Verdier, 1986, p. 20. Traducción de Elisa Martín Ortega.



Al lado del Midrash, de la hermenéutica rabínica, a la que se viene haciendo alusión, surgen las formas de interpretación cabalísticas, cuya analogía con cierto tipo de creación poética constituirá el eje de esta primera parte de la investigación. La relación entre la hermenéutica cabalística y la rabínica no debe entenderse en términos de oposición, como se ha hecho en algunas ocasiones, pues ambas participan de formas muy similares de entender el acto interpretativo, incluida la idea de la interpretación como revelación divina e incluso como experiencia visionaria.<sup>53</sup> Alessandro Guetta llega a afirmar que la Cábala “podría considerarse un gran *midrash* rabínico”<sup>54</sup>. El Libro de la Claridad, *Sefer ha-Bahir*, escrito en Provenza en el siglo XII y considerado como la primera obra cabalística, es conocido también con el nombre de *Midrash del Rabbi Nebuniah ben ha-Kanah*. Su forma externa se corresponde efectivamente con la del Midrash rabínico – explica pasajes bíblicos enlazando unos versos con otros y construyendo unidades de pensamiento independientes a partir de la exégesis de las Escrituras – pero en su interior esconde diferencias esenciales con éste:

El lector familiarizado con el Midrash (lo que es de suponer de todos lectores del *Bahir*) reconocerá inmediatamente algo fuera de lo común en el *Bahir*. El texto no funciona como un Midrash. Se responden preguntas no planteadas, o planteadas de un modo que sólo generen otras preguntas. (...) A pesar de su título, el objetivo del libro es desconcertar mucho más que “clarificar” nada en el sentido tradicional. Se enseña al lector a reconocer todo lo que no sabe: hasta qué punto las Escrituras están llenas de misterios aparentemente impenetrables. “¿Crees entender el significado de este verso?”, dice el *Bahir* a su lector. “Pues aquí hay una interpretación para lanzar a tu oído y demostrarte que no lo entiendes en absoluto.”<sup>55</sup>

El reconocimiento del misterio se sitúa en el centro mismo del acto interpretativo: no es posible ninguna revelación, claridad o alumbramiento sin la aceptación de la oscuridad primera, del secreto

---

<sup>53</sup> Ver Elliot R. WOLFSON, *Through a speculum that shines. Vision and imagination in medieval Jewish mysticism*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 326-327.

<sup>54</sup> Alessandro GUETTA, “Cabale et rationalisme en Italie à l’époque baroque” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la cabale*, Paris/Tel Aviv, Éclat, 2007, p. 113. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>55</sup> Arthur GREEN, “The Zohar: Jewish Mysticism in Medieval Spain” en L. Fine, (ed.) *Essential Papers on Kabbalah*, p. 29.

que subyace a cada una de las manifestaciones del lenguaje y el mundo (que para el cabalista esconderían siempre la huella de la Divinidad). Un libro como el *Bahir*, por tanto, intenta situar al lector ante esa realidad ineludible, abrirle los ojos al misterio, para después ofrecerle la esperanza de la revelación; aunque sabiendo, en cualquier caso, que el resplandor proviene de Dios y es sólo él quien puede *auto-revelarse*. Ningún acto o método humano podrá jamás garantizar tal acontecimiento. Se plantea entonces una pregunta acerca del mejor modo de acercarse al misterio inapresable de lo divino. Y la respuesta que da el *Bahir*, y que se mantendrá en el resto de la tradición cabalística, es clara: “Es mejor aproximarse a Dios a través de los símbolos”<sup>56</sup>.

El símbolo ha sido definido de muy diversas formas a lo largo de la historia y en las diferentes culturas. Sin entrar aquí en grandes consideraciones en torno a esta cuestión, conviene recordar la célebre sentencia de Salustio: “El mundo es un objeto simbólico”, y la inspirada cita de Goethe: “En el símbolo, lo particular representa lo general, no como un sueño ni como una sombra, sino como viva y momentánea revelación de lo inescrutable.”<sup>57</sup> Aparecen, por tanto, dos ideas fundamentales: que el símbolo es una realidad concreta que encubre o actúa como puerta de entrada de otra abstracta o escondida, y que, al mismo tiempo, esto no disminuye en absoluto su autenticidad, su veracidad, su presencia física. Como bien señala Goethe, el símbolo no es una máscara; como afirma Salustio, todo en nuestro mundo es susceptible de ser transformado en símbolo.

Así se entiende que el primer paso de la hermenéutica cabalística consista precisamente en un “oscurecimiento” de los textos: es decir, en un reconocimiento de su dimensión simbólica y de su complejidad – al igual que el poeta convierte a la realidad en un río profundo y transparente, que se debe saber mirar. Es lo que Moshe Idel denomina un proceso de *arcanización*: “la presuposición de una capa secreta de significado en el texto y el intento, por parte del cabalista, de armonizar la Torá con su nuevo sistema teológico a través de un

---

<sup>56</sup> Arthur GREEN, “The Zohar: Jewish Mysticism in Medieval Spain” en L. Fine (ed.), *Essential Papers on Kabbalah*, p. 31.

<sup>57</sup> Ambas citas han sido tomadas de la obra Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, pp. 36-37, en cuya introducción se hace un repaso muy interesante de las diversas concepciones del símbolo y el valor de la simbología en distintas épocas y culturas.

esoterismo renovado”<sup>58</sup>. El texto aparece imbuido de secretos y connotaciones particulares – descubiertas por el intérprete – que amplían su significado y es necesario revelar. Estos arcanos, sin embargo, no son impenetrables: para descifrarlos el hombre ha creado diversos métodos exegéticos (imprescindibles para el verdadero estudio de la Torá, tanto desde un punto de vista rabínico como cabalístico). La *arcanización* y los métodos exegéticos no dejan de ser la cara y la cruz de una misma moneda:

Los secretos son conmensurables para los métodos que resolverán el enigma que encierran. Al mismo tiempo, se debe poder imaginar la existencia de dichos secretos, pues, de otro modo, sin la confianza en que algo inherente al texto o a la mente de su autor puede ser alcanzado, el recurso a técnicas exegéticas excéntricas se convertiría en un juego vacuo.<sup>59</sup>

La aparición del secreto, la posibilidad de acercarse a su esclarecimiento y su posterior revelación forman parte de un mismo proceso, siempre interminable. No hay muros en el acceso a los misterios divinos: sólo puertas, caminos tortuosos, sendas escondidas, recovecos en los que es necesario adentrarse tomando conciencia de su complejidad, pero también confiando en que existen, en ellos, múltiples oasis o salidas – quizá tantos como personas los exploran.

Rabbi Moïse Hayyim Luzzatto (Padua, 1707 – Palestina, 1746?), autor de una obra polémica en la que defiende a la Cábala frente a los ataques provenientes de la filosofía racional, se dirige a su lector en los siguientes términos:

Querido lector, sabe y comprende que las palabras de la Ciencia de la verdad [la Cábala] pueden entenderse a la perfección, de modo que parezcan tan claras como el sol a los ojos, o bien ser completamente incomprensibles, mostrándose por completo extrañas. Pues para aquel que las siga por el camino correcto serán claras como el día, necesarias y formuladas con corrección, sin la sombra de una duda. Y aquel que se pierda y erre el buen camino verá grandes montañas que no tendrá fuerzas para escalar. Se lee en el *Zohar*, sección Pinhas (253b): “El pastor fiel dijo: Qué cerradas

---

<sup>58</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, New Haven / London, Yale University Press, 2002, p. 1. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>59</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 2.

están estas palabras para quien no las comprende, y qué descubiertas para aquel que las comprende”.<sup>60</sup>

El comentario no acaba en esclarecimiento: nada se resuelve del todo. Y sin embargo, en determinados momentos de inspiración las palabras parecen abrirse, entregar sus secretos y su belleza. Son instantes incomprensibles, aunque verdaderos. Borges escribe al final de su texto “La poesía”, en *Siete noches*: “Tengo para mí que la belleza es una sensación física, algo que sentimos con todo el cuerpo. No es el resultado de un juicio, no llegamos a ella por medio de reglas; sentimos la belleza o no la sentimos”<sup>61</sup>. Y acaba con una cita de Angelus Silesius: *La rosa sin porqué florece porque florece*.

Este primer capítulo se propone como un acercamiento a los distintos aspectos del concepto cabalístico y poético de la interpretación, y a las nociones de influencia y creatividad. Todo ello con la intención de mostrar un punto de confluencia entre las diversas tradiciones, las experiencias del intérprete y el texto, la creatividad libre y el peso de la propia vida; el mismo punto al que se refería Julio Cortázar cuando, en un texto sobre Juan Gelman, definió su poesía como aquel lugar en el que “el poema cesa de ser comunicación para volverse contacto”<sup>62</sup>.

### 1.1. Tradición e innovación

Al preguntarse Charles Mopsik, al inicio de su breve tratado *¿Qué es la Cábala?*, por el sentido de esta palabra, la primera respuesta que surge, tentativa, proviene de un diccionario común: “El Petit Larousse da la siguiente definición del término: Del hebreo *qabbalah*, tradición. Entre los judíos, interpretación mística de la Biblia”<sup>63</sup>. Aparecen así las nociones fundadoras, tradición e interpretación, que se entrelazan y conforman el corazón del concepto de influencia poética. Subyacen dos preguntas: ¿Cómo entran los poetas en contacto con la tradición cabalística? Y, ¿de qué modo se sitúan ante ella, ante sus textos?

---

<sup>60</sup> Rabbi Moïse Hayyim LUZZATTO, *Le philosophe et le cabaliste*, traducido del hebreo, introducido y anotado por Joëlle Hansel, Paris, Verdier, 1991, p. 81. Traducción del francés de Elisa Martín Ortega.

<sup>61</sup> Jorge Luis BORGES, *Siete noches en Obras completas*, tomo III, p. 266.

<sup>62</sup> Julio CORTÁZAR, “Contra las telarañas de la costumbre” en J. Gelman, *de palabra*, Madrid, Visor, 1994, p. 7.

<sup>63</sup> Charles MOPSIK, *¿Qué es la Cábala? Preguntas y respuestas*, p. 1.

La Cábala ofrece una sólida teoría hermenéutica y de la transmisión, que será punto de partida y de apoyo constante en este estudio. La relación entre el maestro y su discípulo, entre el *tzadik* y el *jasid*, si atendemos a la terminología jasídica, tiene un papel primordial. En ese intercambio se encuentra la clave de un saber centrado en el proceso de iniciación, de aprendizaje, y acompañado de una extraordinaria libertad a la hora de relacionarse con los textos.

Un análisis cuidadoso muestra que con la raíz hebrea *qbl* (קבל) se forman también el sustantivo “recepción” o “aceptación” (*qibbul*), y el verbo “recibir” o “acoger” (*leqabbel*). El concepto de tradición ha de ser, pues, matizado. El Diccionario de Autoridades lo define del siguiente modo: “Noticia de alguna cosa antigua, que se difunde de padres a hijos, y se comunica por relación sucesiva de unos a otros”<sup>64</sup>. Y a continuación: “Entre los jurisconsultos se toma por lo mismo que Entrega”. Se trata, así, de una acción más relacionada con “dar” que con “recibir” (como ya sucedía en la voz latina *traditio*: acción de entregar, de transmitir).

Parece necesaria, pues, una cierta inversión de los términos. Al decir *qabbalah* no nos referimos tanto a la mano que ofrece o a quien muestra un camino, sino a la matriz preparada para acoger, vacía. El acento, en la enseñanza, está puesto en el alumno: ¿Cómo recoge el saber? ¿De qué forma lo hace suyo? Una de las definiciones de “recibir” en el mismo Diccionario de Autoridades, reza: “vale para admitir dentro de sí a una cosa: como la esponja el agua, o la pared la humedad, o el mar los ríos”. El trabajo cabalístico reposa también en esa integración en el propio cuerpo. Los textos sagrados han sido revelados, concedidos, y es necesario un intenso trabajo para ser capaz de acogerlos. El estudio es un medio para favorecer tal cobijo. Una vez alcanzado en su grado sumo, llegado el hombre a un punto de apertura máxima, cada uno de sus gestos surge imbuido de la tradición recibida. En un brevísimo cuento jasídico de Dov Ber de Mezrich (el gran *maguid*<sup>65</sup>), titulado “Decir la Torá<sup>66</sup> y ser la Torá”, esta idea se expresa del siguiente modo:

---

<sup>64</sup> *Diccionario de Autoridades* (1726), edición facsímil, Madrid, Gredos, 1990.

<sup>65</sup> *Maguid* significa predicador. “Los maguidim eran en parte predicadores errantes, en parte predicadores adscritos regularmente a una determinada comunidad; estos últimos podían eventualmente servir como predicadores viajeros. El término se refiere también a un espíritu que se aparece a los elegidos y les revela secretos de las enseñanzas y el porvenir”. Definición tomada de Martín BUBER (ed.), *Cuentos*

Rabí Leib, hijo de Sara, el tzadik oculto, que erraba sobre la tierra siguiendo el curso de los ríos a fin de redimir las almas de los vivos y de los muertos, dijo esto: “Yo no voy a lo del maguid para escucharle decir la Torá, sino para ver cómo desata sus zapatos de fieltro y los vuelve a atar.”<sup>67</sup>

El *maguid* ha sido capaz de incorporar sus enseñanzas de tal modo que cada uno de sus actos es una representación de la Torá. Una encarnación individual, única. Cuando desata sus zapatos, el texto, la palabra sagrada, está mucho más presente que cuando recita. Y así muestra el camino a sus discípulos. Lo muestra y no lo muestra. Pues su única lección consiste en la necesidad de vaciar el espíritu y abrirse: ser “todo ojos y oídos”, para dar lugar a aquello que sólo uno es capaz de ofrecer. El mayor misterio se encuentra en las realidades más simples: ¿Cómo rescatar nuestros actos cotidianos de la rutina? ¿Cómo liberar a las palabras y los gestos de su mero utilitarismo?

El trabajo exegético judío (especialmente tal como lo concibe el jasidismo), que exige, junto con el conocimiento de la tradición, la creación de algo nuevo, es un intento de acercarse a estas preguntas, de crear una vía. Varios de los poetas que analizamos se encuentran en esta misma senda, según veremos a continuación. Pues, ¿de qué modo sabrían situarse ante una antigua tradición esotérica, sino leyéndola y moldeándola a su antojo, extrayendo de ella lo único que podría concernirles? El trabajo poético se sustenta en ese ejercicio de recreación, singular e íntimo.

Hay que destacar, aquí, que el más importante texto de la Cábala, el *Sefer ha-Zohar* (Libro del Esplendor), escrito en Castilla en el siglo XIII, se construye como una exégesis, una interpretación (ciertamente imaginativa y controvertida) del texto bíblico. Regresamos, así, a la segunda parte de la definición de la Cábala ofrecida por el Petit Larousse: “Entre los judíos, interpretación mística de la Biblia”. Éste

---

*jasídicos. Los primeros maestros I*, traducción de Ana María G. de Kantor, Barcelona, Paidós, 1993, p. 239.

<sup>66</sup> La Torá es la Ley para los judíos, el texto sagrado que, según la tradición, le fue revelado a Moisés. Comprende los cinco primeros libros de la Biblia (lo que en la tradición cristiana se denomina Pentateuco): Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio. Sin embargo, en el contexto de la Cábala y la mística judía, es, además de ley, enseñanza. “Se designa así tanto a la escrita (bíblica) como a la oral (tradicional)”. Ver Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 242.

<sup>67</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 163.

es un primer paso en sus enseñanzas. Marc-Alain Ouaknin lo denomina “el acercamiento hermenéutico”: “La Cábala se presenta, en principio, como un comentario místico del texto bíblico. Es, pues, antes que nada, un aprender a escuchar los textos y el mundo; el arte de descifrar sus misterios.”<sup>68</sup>

La historia de la transmisión y recepción del *Zohar* reviste un gran interés. La primera etapa, en las primeras décadas del siglo XIV, se corresponde con la creación de lo que Baaz Huss denomina “un texto imaginado”<sup>69</sup>: la idea de un libro unitario o de un solo autor no existe en la mayoría de los textos zoháricos. Los cabalistas castellanos del siglo XIII se refieren a ellos como citas de los sabios, del Midrash, del Talmud, u otros, y sólo años más tarde, en algunos círculos cabalísticos castellanos, comenzó a fraguarse la idea de un libro, el *Sefer ha-Zohar*, que fue atribuido, como forma de autoridad, a Rabí Simeón bar Yohai (un sabio del siglo I conocido por sus numerosos milagros). El acceso a los manuscritos con los pasajes zoháricos era entonces un privilegio reservado a unos pocos. La primera edición del *Zohar* completo data de mediados del siglo XIV: en ese momento se fija el texto y entra en el canon. A partir de entonces, el libro empieza a circular y su difusión aumenta (citamos las ediciones de Mantua en 1558, Cremona en 1560 y Salónica en 1597). “Debido a la impresión del *Zohar*, el poder cultural dejó de depender de la posesión o de la creación de un corpus zohárico, o de la posibilidad de citarlo, para concentrarse más bien en el control de su significado, es decir, de su interpretación.”<sup>70</sup> A partir de la segunda mitad del siglo XVI, la hermenéutica del *Zohar* se convierte en uno de los géneros predominantes de la producción cabalística (Moshe Idel afirma que se trata del momento histórico en que el proceso de superarcanización – es decir, la arcanización de los comentarios al texto sagrado –, alcanza sus cotas máximas en el Judaísmo<sup>71</sup>): Moisés Cordovero e Isaac Luria, por ejemplo, redactan sendos comentarios exegéticos. Así, la propia historia de la Cábala – como podría afirmarse, en el fondo, del conjunto de la exégesis judía – se construye a partir de una sucesión de interpretaciones que se estudian y se debaten, una cadena en la que

---

<sup>68</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de la kabbale*, Paris, Assouline, 2003, p. 10. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>69</sup> Baaz HUSS, “Les étapes majeures dans l’histoire de la réception du *Zohar*” en P. Gisel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la cabale*, p. 60.

<sup>70</sup> Baaz HUSS, “Les étapes majeures dans l’histoire de la réception du *Zohar*” en P. GISEL y L. KAENNEL (ed.), *Réceptions de la cabale*, p. 63.

<sup>71</sup> Ver Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 7.

todos los eslabones se comunican entre sí. La ligazón entre interpretación y revelación es ahora clara: los sabios que interpretan el *Zohar* (al igual que quienes lo escribieron comentando la Biblia) pueden llevar a cabo su cometido gracias a la iluminación divina que les asiste. El acto interpretativo es un instante privilegiado para la comunicación con Dios.

A partir del siglo XVIII el *Zohar* deja de ser patrimonio exclusivo de una elite y se propaga entre capas más amplias de la población, sobre todo gracias a la publicación de antologías y traducciones (el original está escrito en arameo tardío). Sin embargo, los círculos rabínicos reaccionan ante tal popularización, tratando de restringir su acceso, y más adelante, con el advenimiento de la Ilustración judía (*Haskalá*), los *maskilim* (ilustrados) lo rechazan al considerarlo una obra de supersticiones orientales, incompatible con la razón y la cultura europea. A finales del siglo XIX y durante el siglo XX se renueva el interés por el *Zohar*, aunque con un carácter muy distinto a las aproximaciones anteriores: “La recanonización modernista del *Zohar* no consideró que fuera una obra auténtica, sagrada, o fuente de autoridad religiosa. Fue percibido como un texto cuyo valor residía en su forma literaria, su imaginación mítica y su influencia histórica”<sup>72</sup>. Con este espíritu nos acercaremos a los textos cabalísticos en el presente estudio, tomando la hermenéutica como actividad primordial del lector o escritor.

El proceso de interpretación es un ir y venir, un encontrarse con la tradición para alejarse después de ella. Las lecturas que hacen los poetas son, necesariamente, erradas; podríamos decir que hasta infieles. Es interesante notar cómo la palabra “tradición” no es más que el doblete culto de la patrimonial “traición”. Ambas derivan de la misma raíz. Y la comparten con el verbo latino “tradere”, que abarca, sorprendentemente, los dos campos semánticos. Según el diccionario<sup>73</sup>: “confiar, ceder, entregar (por una traición), traicionar, transmitir (por tradición oral o escrita), transmitir una cosa a la posteridad, reflejar (una imagen)”. La conexión se encuentra, seguramente, en el acto de entrega: quien entrega traiciona, da aquello que no le pertenece. Y la transmisión engendra siempre infidelidad. Nadie entiende o “recibe” una palabra del mismo modo que la

---

<sup>72</sup> Baaz HUSS, “Les étapes majeures dans l’histoire de la réception du *Zohar*” en P. GISEL y L. KAENNEL (ed.), *Réceptions de la cabale*, p. 71.

<sup>73</sup> *Diccionario ilustrado Latino-Español – Español-Latino*, Barcelona, Vox, 1992.



escucha, y vuelve a transformarla al pronunciarla después (¿habrá que recordar el antiguo juego del teléfono?). Así, la tradición, supuesta garante de valores inamovibles, se construye con una sucesión de traiciones. La última acepción del verbo latino podría servir como metáfora de este proceso: reflejar una imagen. No reproducirla de forma idéntica, sino pasarla por el tamiz de un material distinto: agua, espejo o cristal. El poeta que se ha preparado para recibir es ese mismo lago transparente que, sin embargo, al reflejar, traiciona. Y cuando escribe transmite su nueva imagen, distorsionada pero verdadera. Otro cuento jasídico lo plantea del siguiente modo: “Todo en el mundo puede ser imitado excepto la verdad. Porque la verdad que es imitada deja de ser verdad”<sup>74</sup>.

Valga acabar estas páginas con una advertencia: dado que la cadena de la tradición tiende a sustituir unos eslabones por otros, a transformar las imágenes progresivamente, la responsabilidad que genera la escritura, como ejercicio de interpretación, es enorme. No estamos ante un juego inocuo, sino ante una libertad que ha de saber ejercerse. El único límite en esa libertad sería el de la honestidad artística. Los poetas bien saben que un poema, si no surge de la necesidad verdadera, es, irremediabilmente, un poema fallido. En palabras de Rainer Maria Rilke: “Una obra de arte es buena cuando brota de la necesidad. En esa índole de su origen está su juicio: no hay otro.”<sup>75</sup>

#### a) *El concepto de exégesis judío*

En un relato talmúdico<sup>76</sup>, tan conocido como enigmático, se narra la historia de cuatro sabios que consiguieron entrar en el Paraíso (*Pardés*):

Cuatro entraron al Pardés: Ben Azay, Ben Zoma, Aher y Rabí Aqiba. Ben Azay echó una mirada y murió. A él se refiere el versículo: Preciosa es a los ojos de YHWH la muerte de los que le aman (Sal 116,15). Ben Zoma echó un vistazo y perdió la razón. De él dice la Escritura: ¿Has hallado miel? No comas más de lo que necesitas. (Pr 25,16). Aher echó un vistazo y cortó los tallos. De él

---

<sup>74</sup> Martín BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los maestros continuadores II*, traducción de Salomón Merener, Barcelona, Paidós, 1994, p. 146.

<sup>75</sup> Rainer Maria RILKE, *Cartas a un joven poeta*, traducción de José María Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 26.

<sup>76</sup> Que tiene su correlato en la literatura de los *Hejalot* o palacios, cultivada en círculos de esotéricos judíos antes de la aparición de la Cábala.

dice la Escritura: No permitas que tu boca haga pecar a tu carne (Qoh, 5, 5). Rabí Aqiba entró en paz y salió en paz. De él dice la Escritura: Llévame en pos de ti. Corramos (Can 1,4).<sup>77</sup>

Los cuatro siguieron la vía secreta hasta el final, y sólo uno de ellos consiguió salir ileso de la aventura. Pero, ¿dónde llegaron, a qué lugar escondido y peligroso? El Paraíso, para el Judaísmo, reside en la instancia más elevada del estudio. A medida que se penetra en el texto, éste va desvistiéndose, entregándose, hasta alcanzar un estadio de profundo conocimiento, que se identifica con la revelación misma. El *Zohar* lo explica a través de una metáfora:

La Torá está vestida de relatos mundanos que envuelven un cuerpo compuesto por los preceptos de la Torá, llamados gufé-torá (principios mayores). La gente sin inteligencia ve sólo los relatos, la ropa, y los más listos penetran hasta el cuerpo. Pero los verdaderamente sabios, los servidores del Rey Altísimo, los que estuvieron en el Monte Sinaí, penetran directamente al alma, a la verdadera Torá, que es el principio de todo. Ellos son los destinados a penetrar en el futuro hasta el alma del alma de la Torá.<sup>78</sup>

Y más adelante: “Como el vino que sólo puede guardarse en una vasija, así la Torá debe estar envuelta en sus vestiduras. Las ropas están hechas con relatos e historias, pero debemos penetrar debajo.”<sup>79</sup> El fin último del trabajo exegético es llegar a ese texto desnudo, primordial, que Dios reveló y en el que está contenida la totalidad del universo. Interpretar equivale a indagar en los misterios del mundo. Como ya se ha sugerido anteriormente, dentro de la tradición judaica, y sobre todo en la literatura mística, hay una relación intrínseca entre el estudio – la lectura activa y atenta de un texto –, y la experiencia visionaria. Revelación e interpretación se identifican y se funden:

---

<sup>77</sup> Versión tomada de “El Libro menor de los Palacios celestiales” en *Hejalot Zutarty*, y citada por la profesora Amparo Alba Cecilia (UCM) en su conferencia inédita “Cábala y mística judía”, pronunciada en el Aula de Humanidades de la Universidad de Murcia el 5 de noviembre de 2002.

<sup>78</sup> *Antología del Zohar*, versión y recopilación de Marcos-Ricardo Barnatán, Madrid, EDAF, 1996, p. 138.

<sup>79</sup> *Antología del Zohar*, versión y recopilación de Marcos-Ricardo Barnatán, p. 139.

Se puede argumentar que, en la mente del autor del *Zohar*, el proceso de la exégesis cabalística es, en cierto sentido, una imitación del acontecimiento histórico de la revelación. Aquí también la visión zohárica está arraigada en una antigua tradición rabínica de acuerdo con la cual la actividad exegetica, o el estudio de la Torá, estaba ligada a la teofanía sinaítica. Varios pasajes rabínicos incluso subrayan que, a través de la interpretación de la Torá, se recrean los fenómenos sobrenaturales del acontecimiento del Sinaí.<sup>80</sup>

El relato de los cuatro sabios se sitúa de lleno en esta tradición. Ellos son alcanzados por tales fenómenos sobrenaturales, pues consiguen entrar en el Paraíso. Se les revela el camino; avanzan hacia el sentido más profundo, y conocen también sus peligros. El cuento gozó de gran popularidad entre los cabalistas, que lo utilizaron como punto de partida para hablar de los cuatro niveles de significación de la Escritura. Entender es llegar al Paraíso. ¿Pero de qué comprensión hablamos? La palabra *Pardés* – *prds*, recordemos que el hebreo no escribe las vocales – se utiliza como acrónimo de los cuatro niveles de lectura, que constituyen, juntos, un peculiar programa hermenéutico: son la vía de acceso a la Divinidad.<sup>81</sup>

*Pshat* es el sentido literal de un texto. El nivel de la evidencia, de los ropajes más superficiales. Su significación está presente, siempre a la vista. Como la punta del iceberg. Y no deja de resultar sorprendente que el verbo formado con la misma raíz (טפס) signifique en hebreo bíblico “despojar”, “desnudar”, “desvestir” o “extender”, y que en la literatura rabínica fuera adquiriendo poco a poco el sentido de “explicar”. “*Pshat* se incorpora como término exegetico en el Medioevo y viene entonces a designar un tipo de exégesis científica

---

<sup>80</sup> Elliot R. WOLFSON, “La hermenéutica como experiencia visionaria: revelación e interpretación en el *Zohar*”, traducción de Margarita León, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul editorial, 1999, p. 91.

<sup>81</sup> Esta teoría hermenéutica, que se presentará a continuación, nació en los círculos cabalísticos a finales del siglo XIII. Existen dos tesis sobre su génesis: la primera de ellas, propuesta por Wilhem Bacher, sostiene que los cabalistas adoptaron y adaptaron la teoría medieval cristiana de los cuatro niveles de interpretación; Peretz Sandler, por el contrario, vincula la emergencia de este nuevo sistema de interpretación con desarrollos internos de la exégesis judía practicada en el siglo XII. Para más información ver Moshe IDEL, “Appendix 1: Pardes: The Fourfold method of interpretation”, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, pp. 429-437.

filológica.”<sup>82</sup> Como si cualquier forma de exégesis, incluso la más literal, llevara implícito el deseo de desnudar el texto, dar con sus raíces, abrazarlo por completo. La etimología de *pshat* es también un preludio del objeto último de la hermenéutica según el esquema del *Pardés*. A medida que se sube de nivel, las ausencias van cobrando importancia; o, más que las ausencias, todo aquello que permanece agazapado, en estado de larva o germen. La interpretación surge entonces en el intersticio entre el texto y su lector, en el espacio que se abre entre ambos. El esfuerzo empieza por el descubrimiento de las carencias en el propio texto y termina en la máxima implicación física y mental por parte del intérprete, como doble apertura de lo escrito a la introspección y al mundo.

Así, el segundo nivel, *Remez*, es el de la alusión o la sugerencia, la búsqueda de lo que está presente en el texto, pero de forma incompleta. Como una suerte de rastreo de las metáforas o alegorías que lo pueblan. La raíz *r-m-ṣ* (רמץ) recubre precisamente este significado: “seña”, “alusión”, “insinuación”, y en su forma verbal, “insinuar”, “aludir”, “hacer señas”, como si las palabras fueran las huellas visibles, el hilo de Ariadna que actúa como guía del intérprete por las malezas de la metáfora.

*Drash* remite a la reflexión, e introduce de lleno al lector, con su individualidad y sus circunstancias, en el proceso hermenéutico. Se trata del comentario propiamente dicho, la exégesis de la tradición rabínica. La carencia no se encuentra en el texto mismo: quien lo lee la añade en forma de pregunta, partiendo, cada vez, de su propio contexto. Entramos, pues, en una dimensión existencial. El lector reflexiona, interroga al texto, y se comprende.

Finalmente, *Sod* (סוד), el secreto, constituye la exégesis propiamente mística, entendida, por lo general, como el nivel simbólico del texto. En ella se abandona el nivel puramente intelectual para dar paso a una experiencia total. La interpretación constituye, en sí misma, un nuevo texto. Marc-Alain Ouaknin define el *Sod* como “otra lectura del texto a través de un ordenamiento diferente de los signos que lo componen”<sup>83</sup>. El trabajo cabalístico se situaría en este intento de reconfigurar el mundo, en una interpretación que es experiencia,

---

<sup>82</sup> G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, p. 509.

<sup>83</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de la kabbale*, p. 10.

intervención, recomposición de un universo donde las claves de la comprensión están presentes, pero mezcladas, inmersas en un caos del que es necesario rescatarlas.

El sentido secreto es polimórfico, y los cabalistas intentan acercarse a él a través de diferentes métodos. La forma de exégesis más común en la Cábala (en el *Zohar*, por ejemplo) es la simbólico-narrativa, pero encontramos también otras técnicas, no forzosamente simbólicas, utilizadas para penetrar los sentidos secretos de las Escrituras. Moshe Idel los clasifica en cuatro grupos<sup>84</sup>: la atomización, que plantea que cada letra es un universo en sí mismo, como si el intérprete mirara el texto a través de un microscopio; la comprensión icónica o ideogramática del conjunto del texto, entendido cual una imagen del sistema divino, sobre todo a través de los antropomorfismos y la identificación de las *sefirot*<sup>85</sup> con la forma de la figura humana (como si el exegeta utilizara un telescopio para mirar el texto completo, percibido cual una unidad); el análisis de “las formas blancas de las letras” – conexiones con una realidad más alta –, en contraste con lo simbolizado por la tinta negra del texto; y, finalmente, una variedad de métodos matemáticos, tal el notaricón (creación de acrósticos a partir de las letras de una palabra), la *temurá* o inversión (cambio en el orden de las letras para formar otras palabras), o la guematria (valor numérico de las letras), conducentes a descubrir nuevas relaciones y analogías.

La radicalidad de la propuesta (casi irreverente) se explica gracias a la creación de lo que Moshe Idel denomina una “hermenéutica de la confianza”<sup>86</sup> en la inteligibilidad del texto y las capacidades humanas

---

<sup>84</sup> Ver Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, pp. 435-436.

<sup>85</sup> Las diez *sefirot* (plural de *sefirá*) son fuerzas cósmicas, eones o hipóstasis que reflejan el resplandor del Dios creador. En la Cábala hacen referencia a la Divinidad que está en relación con el mundo creado, por oposición al *En-sof*, el “Sin-fin”, que es el Dios escondido, incognoscible y absolutamente trascendente. La definición de las *sefirot* es compleja y se profundizará en ella en el capítulo 4.1.4. *La dialéctica de la interpretación*. Sin embargo, es importante notar, en este punto, que constituyen las emanaciones del Eterno, que cada *sefirá* se refiere a un determinado atributo divino (juicio, misericordia, sabiduría, etc.), y que en diferentes momentos del desarrollo de la mística judía se ha utilizado para definir las la metáfora del cuerpo humano, en la que cada *sefirá* se relacionaría con un determinado órgano o extremidad. La representación esquemática del sistema sefirótico aparece reproducida en la imagen 1, página 147: J.H. LAENEN, *La mística judía. Una introducción*, traducción de Xabier Pikaza, Madrid, Trotta, 2006, p.65.

<sup>86</sup> Ver Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 21.

para comprenderlo. La creencia en que las Escrituras poseen un sentido total y absorbente, alumbrador, que puede efectivamente revelarse, dota a los intérpretes, cabalistas en este caso, de una inusual osadía. Las diversas operaciones lingüísticas – los juegos con las letras de un texto, la creación de símbolos y alegorías misteriosas, la puesta en práctica de las ideas más personales y variopintas – están justificadas si permiten acercarse a ese sentido que todo lo encierra. El intérprete camina en la noche oscura, pero sabe que la luz existe, y confía plenamente en que cuando dé con ella sabrá reconocerla. El énfasis, pues, debe ponerse en “la plenitud que emerge de este acercamiento activo, mucho más que en la negatividad que a veces se le ha atribuido. A diferencia de la hermenéutica moderna, con tendencia a la sospecha, los intérpretes fuertes [*strong*] cabalísticos y jasídicos recurren a una hermenéutica de la confianza”<sup>87</sup>.

Es importante notar que tanto la tradición rabínica como la cabalística creen en la existencia de sentidos primordiales. Sentidos que, además, pueden ser articulados. La validez de una multiplicidad de interpretaciones (una idea muy poderosa sobre todo a partir de la Cábala de Safed) no contradice este principio – por paradójico que parezca –, dado que se presupone una afinidad entre la interpretación específica y la raíz de la propia alma. Ambas, alma e interpretación, tienen un carácter divino y preexisten en el más allá.<sup>88</sup> Esta idea fue llevada hasta sus últimas consecuencias por el movimiento jasídico, cuyos maestros defendían que “cada alma es casi idéntica a una cierta interpretación, predeterminada antes de su nacimiento y única en cada caso”<sup>89</sup>.

Los cabalistas parten de la premisa de que “la Torá, al ser un texto divino, es infinito y se pueden extraer de él innumerables significados”<sup>90</sup>. Comparte esta cualidad con su último inspirador, el *deus absconditus*, denominado en hebreo *En sof*: infinito. También dentro de la tradición rabínica, aunque de forma tardía, se llega a afirmar que “la Biblia tiene setenta [infinitas] caras”. El siguiente texto, profundamente alegórico, utiliza el vino como metáfora de la Torá, y pone en relación el valor numérico de la palabra *yyn* (vino en hebreo):

---

<sup>87</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 21.

<sup>88</sup> Ver Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 104.

<sup>89</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 471.

<sup>90</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 436.

70<sup>91</sup>, con la existencia del mismo número de significados para el texto del Pentateuco. Valga también como ejemplo de un cierto tipo de exégesis rabínica, y de su cercanía a algunos textos de la Cábala:

“Una fuente de plata” (Nm 7,19): se corresponde con la Torah, que es comparada con el vino, según está dicho: “Bebed el vino que yo mezclo” (Prov 9,15); y como es normal que el vino se beba en copas – como se desprende de “los que beben vinos en copas” (Am 6,6) –, por eso es por lo que se dijo: “copa” (Nm 7,19). ¿Por qué “copa argéntea de setenta siclos, conforme al siclo del Santuario” (Nm 7,19)? Porque como el número del vino es setenta, así hay setenta sentidos en la Torá. (NmR a 7,19; XIII, 15-16).<sup>92</sup>

Los cabalistas fueron creando un amplio abanico de nuevas formas de interpretación para penetrar en los secretos del texto. Sin embargo, sería un error pensar que despreciaban los otros tres niveles de interpretación (cierto es que los consideraban insuficientes, pero al mismo tiempo absolutamente necesarios). El *Pardés* se concibe como un camino en el que, para llegar al último estadio, *Sod*, es imprescindible haber recorrido con empeño y conciencia los anteriores. “La mística judía nunca se presentó como una alternativa al *corpus* de la literatura judía ya existente, sino que se concibió, desde un principio, como su culminación. (...) Los otros tres niveles eran considerados una preparación para el estudio de la literatura mística.”<sup>93</sup> Además, no ha de obviarse el hecho de que los cabalistas trataron de articular sus nuevos sistemas hermenéuticos con los que les ofrecía la tradición. En el *Zohar* “no se recurre sistemáticamente a los cuatro métodos exegéticos como formas separadas de interpretación, sino que se usan varios de sus elementos juntos como parte de la interpretación zohárica de la Biblia”<sup>94</sup>.

La idea de los sentidos primordiales, tal como se ha explicado, en la interpretación mística no implica la univocidad del texto (al menos no como algo que pueda alcanzar el ser humano, dada su naturaleza finita

---

<sup>91</sup> Las letras del alfabeto hebreo son al mismo tiempo cifras con las que se realizan diversos cálculos. Cada una tiene un valor numérico fijo. La ך indica 10, y la ם 50, por lo que el valor numérico de la palabra *yyn* sería: 10+10+50=70.

<sup>92</sup> Citado en G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, p. 508.

<sup>93</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 431.

<sup>94</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 432.

y la infinitud de lo divino). Sin embargo, es importante señalar que la lectura mística no proviene de una acentuación de la subjetividad: la exploración que propone el *Sod* se sitúa, para el cabalista, dentro del ámbito de lo secreto, pero objetivo. El dar con una interpretación verdadera – aquella que correspondería a su alma eterna – no se relaciona con un aumento de la proyección personal en el texto, sino que pertenece al orden de la revelación. Podría evocarse, en este sentido, una posible diferencia entre la fantasía y la imaginación. La primera sería una ilusión, un puro juego en que la mente crea imágenes para su deleite, miedo o distracción. Se relaciona con el fantasma y se contrapone a lo real. La imaginación, por el contrario, es una facultad que acoge algo llegado desde fuera, de un lugar insospechado. Forma parte de la experiencia verdadera y no del ámbito de lo subjetivo, gratuito o ilusorio. Se trata de un lago que refleja, proyectando imágenes potentes, reales, que tienen su origen en la naturaleza y despiertan su lado maravilloso. El hombre pone su imaginación al servicio del mundo, la ofrece para que éste se manifieste y hable.

El modo en que los cabalistas se relacionan con la lengua de las Escrituras es consecuencia de su concepto de interpretación y de la idea subyacente de un texto absoluto: “desde el *Pshat* al *Remez* la hermenéutica judía trata al hebreo bíblico como una lengua natural ‘inmotivada’, en el sentido contemporáneo de la arbitrariedad del signo”<sup>95</sup>, pero todo cambia en el *Sod*, donde la extrema apertura – lo que podríamos incluso denominar estallido del texto – es permitida gracias a esa profunda confianza en el sentido absoluto que encierran todas y cada una de las particularidades lingüísticas y gráficas que lo componen. Los cabalistas más osados, aquellos que abren el texto hasta acabar con toda tentación de univocidad en él, rechazan las interpretaciones alegóricas precisamente porque son monosémicas. Parten del principio de que el texto se hace eco de la naturaleza infinita de su autor, lo que lleva a Moshe Idel a avanzar la teoría, no probada, de que “la santidad del lenguaje invita a una hermenéutica polisémica”<sup>96</sup>.

Borges se siente fascinado por el concepto de santidad del texto que se plantea en la Cábala, para él completamente ajeno a la tradición occidental. Y ve una profunda conexión entre la idea del libro que todo lo encierra y los procedimientos exegéticos empleados por los

---

<sup>95</sup> Betty ROTJMAN, *Feu noir sur feu blanc. Essai sur l'herméneutique juive*, p. 155.

<sup>96</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 108.



místicos: “El curioso *modus operandis* de los cabalistas está basado en una premisa lógica: la idea de que la Escritura es un texto absoluto, y en un texto absoluto nada puede ser obra del azar.”<sup>97</sup> No en vano, el capítulo de *Siete noches* que lleva por título “La poesía” comienza con una referencia a la Cábala y a la paradójica idea de que la Biblia posee un sentido total y al mismo tiempo infinito. Las palabras de Borges son una verdadera declaración de intenciones en lo que al ejercicio poético se refiere:

El panteísta irlandés Escoto Erígena dijo que la Sagrada Escritura encierra un número infinito de sentidos y la comparó con el plumaje tornasolado del pavo real. Siglos después un cabalista español dijo que Dios hizo la Escritura para cada uno de los hombres de Israel y por consiguiente hay tantas Biblias como lectores de la Biblia. Lo cual puede admitirse si pensamos que es autor de la Biblia y del destino de cada uno de sus lectores. Cabe pensar que estas dos sentencias, la del plumaje tornasolado del pavo real de Escoto Erígena, y la de tantas Escrituras como lectores del cabalista español, son dos pruebas, de la imaginación celta la primera y de la imaginación oriental la segunda. Pero me atrevo a decir que son exactas, no sólo en lo referente a la Escritura sino en lo referente a cualquier libro digno de ser releído.<sup>98</sup>

Moshe Idel también sugiere en un momento que las teorías modernas del texto abierto, con infinitas interpretaciones, puedan haber estado influenciadas por la Cábala cristiana: forma de penetración del pensamiento místico judío en Occidente.<sup>99</sup>

Según este modelo interpretativo, leer un texto es también rescribirlo, desarticularlo, explorar sus múltiples posibilidades, dar lugar, a partir de él, a nuevas y sorprendentes creaciones. Tal es la premisa de la que parte Juan Eduardo Cirlot cuando, a mediados de los años cincuenta, comienza a utilizar la técnica permutatoria en su escritura. Él mismo la definiría, tiempo más tarde, como su principal hallazgo: “El gran descubrimiento de mi vida poética es la poesía permutatoria, que realicé en 1954-1955”<sup>100</sup>. Ya en el prólogo de *El Palacio de Plata*, el libro con el que se inicia en esta práctica, vincula directamente la

---

<sup>97</sup> Jorge Luis BORGES, *Siete noches* en *Obras completas*, tomo III, p. 270.

<sup>98</sup> Jorge Luis BORGES, *Siete noches* en *Obras completas*, tomo III, p. 254.

<sup>99</sup> Ver Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 436.

<sup>100</sup> Juan Eduardo CIRLOT, “Carta a Azancot”, 1 de octubre de 1972.

permutación con la Cábala: “Tuve la idea de inventar este procedimiento partiendo de las técnicas de Abraham Abulafia (letrismo cabalístico) y Arnold Schönberg (música dodecafónica)<sup>101</sup>”.

Abraham Abulafia, cabalista aragonés del siglo XIII, que transmite sus enseñanzas al mismo tiempo que se está escribiendo el *Zohar*, y funda su trabajo en la búsqueda del éxtasis místico, desarrolla una disciplina peculiar que él denomina *hojmat ha-tseruf*, es decir, “la ciencia de la combinación de las letras”<sup>102</sup>. Por medio de diferentes combinaciones letrísticas intenta acercarse al inefable Nombre de Dios y construir, así, un nuevo orden. Parte del desmembramiento de la realidad y el establecimiento las relaciones justas:

El Nombre sagrado contiene en sí mismo ecuaciones “científicas” sobre la estructura del mundo y su funcionamiento; por ello posee una dimensión cognitiva y un poder mágico, y se puede suponer que esas dos características derivan de la estructura particular del Nombre. Pero, según Abulafia, para explotar la capacidad estructural de los nombres, antes hay que dismantelar su estructura y reconstruir una larga lista de nuevas estructuras volviendo a combinar las letras del Nombre.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Juan Eduardo Cirlot, *El Palacio de Plata en En la llama (Poesía 1943-1959)*, edición de Enrique Granell, Madrid, Siruela, 2005, p. 512.

El propio Abraham Abulafia ya era consciente de la relación entre su ciencia de la combinación de las letras y la música: “Habéis de saber que el método del *tseruf* puede compararse con la música, pues el oído percibe los sonidos, y los sonidos se combinan según la naturaleza de la melodía y del instrumento empleado. Asimismo, dos instrumentos diferentes pueden formar una combinación y, si los sonidos se combinan armónicamente, el oído de quien escucha experimenta una sensación agradable al reconocer sus diferencias. Las cuerdas que toca la mano derecha o izquierda vibran, y su sonido es dulce al oído. Y desde el oído la sensación llega al corazón y del corazón al bazo (el centro de las emociones), y la percepción de las diferentes melodías produce nuevos placeres. Es imposible producirlos sin la combinación de sonidos, y esto también es aplicable a la combinación de letras. Se toca la primera cuerda, que es comparable a la primera letra, y luego se pasa a la segunda, a la tercera, cuarta y quinta, y así se combinan los diferentes sonidos. Y los secretos que se expresan por medio de estas combinaciones deleitan el corazón, que reconoce a su Dios y se siente colmado de una alegría siempre nueva”, *Ga na’ul*, ms. Munich 58, f. 322b, citado en Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, pp. 117-118.

<sup>102</sup> Ver Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, pp. 110-124.

<sup>103</sup> Moshe IDEL, *L’expérience mystique d’Abraham Abulafia*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 31. Traducción de Elisa Martín Ortega.

Lo que parece juego azaroso es, en el fondo, labor atenta, castillo de naipes donde toda falta de precisión, por nimia que parezca, es acusada. Un breve cuento jasídico, titulado “Su propio lugar”, nos alerta de este peligro:

Una vez Rabí Míjail fue a visitar al maguid y llevó consigo a su joven hijo Itzjac. El maguid dejó la habitación por un momento y, mientras estaba ausente, el muchacho tomó de la mesa una caja de rapé, la examinó por todos los costados y la colocó nuevamente en su sitio. En el instante en que el maguid traspuso el umbral, miró a Itzjac y le dijo: “Cada cosa tiene su propio lugar; cada cambio de lugar tiene un sentido. Si uno no lo sabe, no debe hacerlo.”<sup>104</sup>

De este modo, nos encontramos ante un espacio, que es también el espacio del poema, donde cada composición, cada cambio, ha de responder a una razón profunda. El azar sólo existe como señal de alerta, como secreta llamada de atención que es necesario saber mirar e interpretar para que ilumine el lugar preciso.

Se destruye el sentido común con la intención de permitir que surjan otros, recónditos y exactos, capaces de desvelar los secretos del mundo: “La técnica de combinar letras, utilizada para obtener experiencias místicas, fue usada también, en el sistema hermenéutico de este cabalista, como método exegético avanzado que permite al místico penetrar en los estratos más profundos de las Escrituras”<sup>105</sup>.

Estamos, pues, ante un caso en que los procedimientos hermenéuticos son llevados al límite. El resultado final es la fundación de un orden, el ejercicio de una nueva creación: “Si alguien puede dar expresión a su experiencia regularmente mediante un giro particular en la comprensión de un texto, Abulafia transforma su experiencia en un texto; la experiencia es, en su más alta expresión, un proceso creador de textos”<sup>106</sup>.

Es decir, la vida y la interpretación, la escritura y la vida, a fin de cuentas, se funden en una sola búsqueda, son cara y cruz de la misma

---

<sup>104</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 162.

<sup>105</sup> Moshe IDEL, “Lenguaje, Torá y hermenéutica en Abraham Abulafia”, traducción de Belinda Cornejo, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, p. 49.

<sup>106</sup> Moshe IDEL, “Lenguaje, Torá y hermenéutica en Abraham Abulafia” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 50.

moneda. Cuando un poeta lee, va cosiendo el *tejido* con su experiencia, hermenéutica y vital. ¿Pues qué es la actividad humana sino interpretación del mundo, interrelación constante entre el yo y una realidad que ha de moldear, recomponer a su antojo? El texto, para el poeta, es ese tejido último, fruto de la vida. Es el momento en que el escritor puede, por primera vez, dar con un lugar, descubrir el destino postrero de su mirada, tocar las palabras que le pertenecen. El poema es, al igual que el *Sod*, deseo de un nuevo orden, máxima expresión: allí donde la interpretación se identifica plenamente con la creación artística.

Juan Eduardo Cirlot aplica la técnica permutatoria de tres formas diferentes: “a obras ajenas, a modelos propios, a nombres. Y es precisamente la figura de Abulafia (con la de Bécquer) la que va creciendo en su interior”<sup>107</sup>. *El palacio de plata* (1955), *Bronnyn permutaciones* (1970) e *Inger permutaciones* (1971) son ejemplos precisos de la utilización de esta técnica en textos propios, pero nos detendremos ahora en *Homenaje a Bécquer* (1954/1968), por ofrecer esta obra un magnífico ejemplo de lectura y creación sobre modelos ajenos, cercano a las variaciones musicales.

Combinación y permutación constituyen técnicas similares, aunque la primera es más libre que la segunda “donde todos los versos y palabras se repiten variando perpetuamente de lugar”, sometiendo así todo el poema al “modelo”. Las combinaciones toman el modelo fuera del texto mismo (el modelo es otro autor), en este caso Gustavo Adolfo Bécquer.<sup>108</sup>

El texto de referencia del *Homenaje a Bécquer* es el de la segunda versión, publicada en 1968, y dividida en dos partes. La primera, de 1954, no se conserva. Cirlot se refiere a ella en una nota inicial:

Segunda versión, la primera fue escrita en 1954 y ésta es sólo una simplificación de la misma, 1ª edición, 1968. En la parte II se incluyen ahora fragmentos que no se dieron en dicha versión, que

---

<sup>107</sup> Jaime D. PARRA, “Juan Eduardo Cirlot y Abraham Abulafia. El cabalismo catalano-aragonés y los orígenes de la poesía experimental española” en *El Bosque*, número 12, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, marzo de 1996, p. 8.

<sup>108</sup> Victoria CIRLOT, “Nota sobre Homenaje a Bécquer” en *Rosa cúbica*, 17-18 (Diez años de Rosa Cúbica), Barcelona, invierno 1996 – primavera 1997, p. 71.

se intentó hacer lo más esquemática posible para acentuar los rasgos propios de esta técnica combinatoria.<sup>109</sup>

En efecto, los veintitrés poemas compuestos por Cirlot utilizan única y exclusivamente versos y palabras de la famosa rima de Bécquer “Volverán las oscuras golondrinas” – sólo falta una palabra de la rima LIII: *Dios*, tal como apunta Victoria Cirlot<sup>110</sup>. El texto estalla, las composiciones se llenan de huecos y de extrañeza para el conocedor del poema original, pero vuelven a surgir plagadas de magníficos hallazgos, encuentros que tienen la virtud de asombrar, descolocar, llamar la atención sobre aspectos ocultos.

Sólo en este sentido podemos hablar de homenaje. Homenaje que es apropiación, vuelta de tuerca. Las variaciones se componen a través de diferentes recursos: la repetición, el hipérbaton, el cambio en los signos de puntuación, o la asociación de palabras o conceptos evocados en el original, pero muy alejados entre sí. Se respetan algunos elementos métricos, como es la sola combinación de heptasílabos y endecasílabos. El poema de Bécquer está organizado en tres estrofas idénticas, con asonancia en *á* en los versos pares (que ya hace pensar en la silva romance, tan apreciada por Antonio Machado). Se ofrece aquí la primera:

Volverán las oscuras golondrinas  
en tu balcón sus nidos a colgar,  
y, otra vez, con el ala a sus cristales  
jugando llamarán;  
pero aquellas que el vuelo refrenaban  
tu hermosura y mi dicha al contemplar,  
aquellas que aprendieron nuestros nombres...  
ésas... ¡no volverán!<sup>111</sup>

Repetición e hipérbaton son recursos predilectos de Bécquer. Y Cirlot los utiliza para dar lugar a unos poemas que poco a poco, siguiendo un movimiento simétrico en ambas partes, se vuelven más entrecortados, llenos de anacolutos, cercanos al balbuceo o al silencio. Cirlot desgarrar

---

<sup>109</sup> Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, Barcelona, Imp. Juvenil, 1971, p. 2.

<sup>110</sup> Ver Victoria CIRLOT, “Nota sobre Homenaje a Bécquer” en *Rosa cúbica*, p. 71.

<sup>111</sup> Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Rimas*, edición de José Luis Cano, Madrid, Cátedra, 1992, p. 78.

la rima de Bécquer: la abre, la disecciona, e intenta recomponer después sus miembros. Pero tal trabajo es siempre imperfecto, y el poeta no renuncia a acariciar la herida, a mostrar su grieta. La acaricia a corazón abierto:

Mi dicha, corazón, las golondrinas,  
de tu jardín las tapias a escalar  
y otra vez a la tarde, aún más hermosas  
cuyas gotas mirábamos temblar,  
pero aquellas cuajadas de rocío,  
pero aquellas que el vuelo refrenaban  
pero aquellas oscuras madreselvas...<sup>112</sup>

Ahora el final está truncado, y se aprecia una reordenación de los términos. Sin embargo, la anáfora y el paralelismo, que vertebran el poema de Bécquer, se mantienen. La nostalgia que preside el poema también subsiste; el tema apenas cambia; y, sin embargo, las formas de abordarlo y las inquietudes que plantea son siempre distintas. El trabajo sobre el lenguaje – las transformaciones sintácticas, la configuración de nuevas combinaciones léxicas – constituye la clave del quehacer poético. Tal es la lección de Cirlot. Sus poemas son lectura activa, reflejo nítido de lo que queda escondido entre los versos, fuerza del afloramiento, búsqueda del secreto que sólo uno puede hallar.

Se nombraron antes los cambios en la puntuación. Por supuesto, se eliminan y se añaden puntos y comas, para conferir a las palabras valores diferentes. Pero hay un recurso que destaca por su novedad y su audacia, al estar completamente ausente del poema de Bécquer: la interrogación. Las variaciones de Cirlot incorporan la pregunta: el “volverán” y “no volverán” no son ya afirmaciones rotundas, sino dudas. Expresiones de una incertidumbre:

Rocío en tu balcón, pero las tapias,  
sus flores de rodillas, golondrinas,  
ardientes a escalar.

¿Volverán las oscuras?

Las oscuras palabras de las gotas,

---

<sup>112</sup> Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 19.

las madre selvas de rocío como  
rodillas.

¿Volverán las oscuras madre selvas?

Del día  
rocío en tu balcón  
y caer,  
¿volverán?<sup>113</sup>

La pregunta es siempre apertura, eterna posibilidad, evocación del espacio vacío entre los interlocutores, que permite el diálogo. Nace del reconocimiento de una herida, de una carencia, y se dirige a un tú presente y a la vez distante. Así, la rima de Bécquer encarna, para Cirlot, lo más íntimo, pues ha conseguido introducirse en ella. Pero a la vez es búsqueda de espacio y lejanía; hendidura necesaria para el nacimiento de un nuevo poema.

La coherencia gramatical también se ve alterada. El discurso deviene fragmentario. Las frases se deshilachan, y aparecen solas las palabras, indefensas, agrupadas de modo sorprendente, a veces incómodas. Rabí Moisés ben Najmán, más conocido como Najmánides, el principal cabalista de la escuela de Gerona (siglo XIII), formuló la hipótesis de la “escritura continua” de la Torá. Según esta idea, el texto revelado por Dios estaría constituido por una serie de letras sin espacios, y los blancos se habrían introducido después, de forma aleatoria. Así, el cabalista debía basar su trabajo en la exploración de las distintas distribuciones posibles de esos espacios. Tal era la tarea encomendada por Dios. Pues en el texto de la Torá están contenidos, aunque sean inescrutables para el lector común, los secretos de la creación, y la nueva combinación de los espacios entre las letras (labor, por otro lado, infinita)<sup>114</sup> permitiría arrojar luz sobre algunos de ellos. De forma menos radical, pues respeta las palabras, Cirlot crea nuevos huecos, abiertos al lector. A veces llega a la enumeración sola, punto de partida de toda insinuación:

---

<sup>113</sup> Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 29.

<sup>114</sup> Hay que tener en cuenta, en este sentido, que el hebreo, al no escribir las vocales, es una lengua mucho más ambigua que la nuestra en la escritura. Una larga secuencia de consonantes sin espacios puede dar lugar a una serie casi ilimitada de combinaciones con sentidos diversos. Y de esta indefinición parten muchas veces los cabalistas para elaborar sus teorías místico-lingüísticas.

Ala,  
cristales,  
corazón,  
altar,  
nombres,  
sueño.  
Llamarán, llamarán, llamarán.<sup>115</sup>

Tocarán a la puerta, incesantes, recordando el paso del tiempo, la felicidad perdida. Y llamarán, también, como palabras que buscan una voz que las nombre, que otra vez las rescate del abismo. Saussure dividía en dos tipos las relaciones que se dan en el interior del lenguaje. Las relaciones sintagmáticas, de contraste, que responden a una estructura horizontal, y las mantienen unas palabras con aquellas que las acompañan en el discurso; y las relaciones paradigmáticas, de oposición, que se establecen, de forma vertical, entre una palabra y todas aquellas que, en un determinado contexto, podrían haber aparecido en su lugar. Son, por definición, relaciones de exclusión, de lucha abierta entre palabras. Las primeras tienen una importancia capital en la comunicación, pues son las que permiten la construcción de un discurso coherente. Las segundas, sin embargo, implican un grado de precisión que las hace dominantes en la lengua literaria. Ante la ausencia de sinónimos perfectos, toda elección lingüística denota un abandono. Y las palabras acuden numerosas – las sencillas, las graciosas, las rimbombantes – clamando por ser las elegidas. El poeta, obligado a soportar ese canto de las sirenas, ha de elegir, en cada ocasión, a una única compañera: no la más bella ni la más recóndita, sino la única apropiada. Y tal elección implica un sufrimiento, llena el poema de blancos, hace que la enunciación se asemeje a un parto doloroso: pues el nacimiento es al mismo tiempo un instante de aparición y de renuncia. La concreción del nuevo texto representa un adiós a todos aquellos otros poemas que pudieron haberse escrito en su lugar. Dice Philippe Friolet sobre Juan Gelman:

El poeta declara: “Los agujeros de la palabra / tienen alma” (‘Flores’, *Valer la pena*), como para subrayar mejor la hendidura consustancial e ineludible de la palabra escrita en la página, aludiendo así a todas aquellas palabras que ha renunciado a expresar tras tener que elegir entre las distintas posibilidades. Esta

---

<sup>115</sup> Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 14



renuncia cargada de dolor y de sufrimientos se enuncia en el nombre “agujeros”.<sup>116</sup>

El alma de las palabras se ha convertido ahora en un fantasma, en una sombra que pulula por la hoja escrita, el aire callado, la soledad de la madrugada. Su ausencia puede resultar inquietante, pero también tiene el poder de dotar de profundidad y misterio a lo dicho. Es la viva imagen de ese sustrato que no se deja apresar y sin cuya presencia el poema carecería de verdadero sentido. Gelman lo ha expresado en una ocasión nombrando la necesidad de “dar con la palabra que calla lo que dice”<sup>117</sup>.

Los caminos del proceso creativo son en buena parte misteriosos. El poeta argentino se refiere a una “oscuridad abierta” como metáfora de los ires y venires que acompañan a la composición del poema. En relación con las citadas renunciaciones y alianzas entre palabras, afirma: “La interrelación puede ser infinita, la relación entre dos palabras deja a un lado millones de relaciones y esa elección se hace de una manera no voy a decir ciega, pero sí de una manera que no depende de la voluntad”<sup>118</sup>. El acto requiere una exigencia extrema, y al mismo tiempo es muestra de esa máxima atención a lo externo: acogida que llena el corazón, que penetra en las entrañas abiertas.

*Homenaje a Bécquer* constituye un perfecto ejemplo del uso poético de las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas en el lenguaje. Cirlot las explora, ambas, con profundidad y exactitud. Las relaciones sintagmáticas son el cuerpo de las variaciones sintácticas: la reordenación de las voces, la construcción de nuevas frases con elementos idénticos. El juego poético permite aprovecharlas al máximo, a veces también quebrando su ritmo natural, desafiando las leyes de la gramática, o los principios de la coherencia semántica.

Sin embargo, las relaciones paradigmáticas ofrecen un contrapunto esencial. En un contexto en que todas las palabras (las presentes en la

---

<sup>116</sup> Philippe FRIOLET, “La dimension métopoétique dans *Valer la pena* (2001) de Juan Gelman : obsession gelmanienne ou drame ontologique ?” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman : écriture, mémoire, politique*, Paris, Indigo, 2006, p. 101. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>117</sup> Juan GELMAN, *En abierta oscuridad*, México D.F., Siglo XXI, 1993.

<sup>118</sup> Daniel FREIDEMBERG, “La poesía es lenguaje calcinado. Entrevista a Juan Gelman” en *Cultura y nación*, suplemento de *Clarín*, Buenos Aires, 20 de agosto de 1992.

rima de Bécquer) parecen intercambiables entre sí, ¿por qué se eligen, en cada caso, unas y no otras? El poema que sigue, el último de *Homenaje a Bécquer* (y, según la progresión apuntada, uno de los más herméticos), servirá para ilustrar tal dilema. Como una piedra extraña, pero perfectamente pulida, no admite intercambios. Cirlot juega a descolocar, pero su orden final acaba siendo tan intocable como el primero. Las palabras elegidas evocan a las ausentes (que, al tratarse de un corpus léxico tan cerrado, el lector puede mantener fácilmente en la cabeza); son marca de su renuncia a estar presentes. Y establece, silenciosamente, un diálogo con ellas: se miran y se excluyen, se preguntan y se contestan:

En las tapias oscuras a sonar  
las ardientes tupidas.

De tu jardín las golondrinas como  
palabras a escalar  
no volverán.

Pero Dios, mudo.  
Y caer.

No volverán oscuras ni tupidas.  
No volverán ardientes ni palabras.

No.<sup>119</sup>

El interés, finalmente, parece estar centrado en el lenguaje. Las golondrinas se comparan con palabras, y los adjetivos oscuras y tupidas se refieren también a ellas, tras la eliminación de madreselvas. También surge, en primer término, el verbo sonar (¿realidad física de la lengua?). Oscuras, tupidas, ardientes: las palabras. Irrepetibles por su forma, por su contexto, por cómo se relacionan, en un momento dado, con las que también están presentes y con las que entonces no las acompañan: fantasmas que crean el vacío necesario, el cuenco que recoge, aquel blanco, lleno de significación, en que reposa lo dicho.

Juan Gelman, en un texto sobre José Ángel Valente, y citando a Pablo Neruda, también entona, con claridad y belleza, su “no volverán”: “Dios no sólo creó el mundo: todos los días renueva los actos de la

---

<sup>119</sup> Juan Edurado CIRLOT, *Homenaje a Bécquer I y II*, p. 30.

creación primera (Zohar I, 205). La voluntad del día y de la noche, siempre distinta y nueva. ‘La misma noche que hace blanquear los mismos árboles’: ninguna noche, ningún árbol es igual a sí mismo.’<sup>120</sup>

El poeta se sitúa ante las palabras – ante esas mismas palabras que todos usamos cada día – con admiración y coraje: confiado en sus posibilidades, sabedor de la necesidad de retorcerlas para que den nuevos frutos. En uno de sus libros más marcados por la tragedia del exilio, *Bajo la lluvia ajena* (1980), encontramos un poema (XIII) que utiliza un procedimiento muy similar a los empleados por Cirlot en *Homenaje a Bécquer*. En lugar de jugar con los versos del poeta postromántico, ahora se descompone una palabra:

Desconsoladamente.  
Des  
con sol,  
hada  
mente.<sup>121</sup>

Marie-Claire Zimmermann lo describe como “una *mise en abîme* [procedimiento de cajas chinas] del acto poético. Muestra lo que se puede hacer con las palabras dejando que surjan nuevos significantes para intensificar aún más el valor del significante y el significado iniciales. (...) Se percibe un dolor absoluto a la vez en el eje sintagmático y en el eje paradigmático del texto”<sup>122</sup>. La descomposición del adverbio libera distintas piezas con sus respectivos sentidos: un acto “desconsolado”, en el que sin embargo caben el sol y el hada, y asiste la mente. El inicio aparece marcado por el prefijo de privación *des-*, que, sin embargo, también podría interpretarse como una forma del subjuntivo del verbo dar. Todas las connotaciones están presentes en ese “desconsoladamente” al que al lector vuelve, tras la lectura del poema, arropado por un conjunto de significaciones que lo hacen rebosar de sentido. Ha dejado de ser una palabra plana, ignorante de sí misma: ahora se sumerge en lo

---

<sup>120</sup> Juan GELMAN, “José Ángel Valente. Bajo algunos textos del poeta”, en *Quimera*, 39-40, Brcelona, 1984, p. 89.

<sup>121</sup> Juan GELMAN, *Bajo la lluvia ajena en de palabra*, p. 322.

<sup>122</sup> Marie-Claire ZIMMERMANN, “Les formes poétiques de la prose dans *Bajo la lluvia ajena* de Juan Gelman” en C. Vásquez, E. Mächler Tobar y P. Mamani Macedo (coord.), *Écritures des dictatures. Écriture de la mémoire. Roberto Bolaño et Juan Gelman*, Paris, Indigo/Université Picardie-Jules Verne, 2007, p. 217. Traducción de Elisa Martín Ortega.

profundo. Y su complejidad, lejos de generar confusión, suma y aclara, aunque, según las leyes de la lógica, no sea fácil explicar en qué términos. Un procedimiento similar es empleado por Gelman en el poema “Alas” de su último libro, *Mundar* (2007). Véase su comienzo:

Ala.  
A la herida.  
Alar ido  
al espanto  
que separa la voz del corazón.<sup>123</sup>

El ala, metonimia del vuelo del poeta, símbolo de la fragilidad y de la gracia, es el hilo conductor de la composición. Se pone a prueba la versatilidad de su significante, sugerente y voluble. La ortografía se utiliza para jugar con expresiones homófonas, matizando la dureza de “ala herida” o “alarido”, para después introducir de lleno el espanto. El grito de dolor es un pájaro, un batir de alas que levanta el vuelo y se adentra allí donde más duele. Las metáforas surgen en la mente del lector, solo ante un poema como nunca abierto, destripado, que acaricia y golpea. ¿De dónde proviene la tragedia? De todo aquello que separa la voz del corazón. Nunca debiéramos perder de vista su unidad necesaria, como la del significante y el significado, el eje del sintagma y el del paradigma. El dolor del poema se compensa con la profusión de sentidos: en un intento de ofrecer, de carambola, un camino de vuelta que conduzca a la voz al corazón.

La interpretación es ahora, como podía leerse en el Salmo 119, pura apertura de las palabras: florecimiento doloroso que hace que la luz del sol brille conservando su infinito misterio. Una inusitada confianza en la razón secreta de las palabras permite a los poetas (como vimos también en el caso de los cabalistas) esgrimir una singular osadía. Los distintos niveles de la interpretación dialogan sin cesar: no se sustituyen unos a otros, su magia consiste en un significar al mismo tiempo; y llenan al texto de tal complejidad, de tal riqueza, que el poeta o intérprete no tiene más remedio que ir las vaciando poco a poco, encontrando en ellas lo que es suyo, recogiendo sólo las semillas susceptibles de germinar en su boca o mano. El viaje al *Pardés* es un camino que no acaba: una senda reiniciada cada día.

---

<sup>123</sup> Juan GELMAN, *Mundar*, Madrid, Visor, 2007, p. 33.

## b) *La actualización de lo divino*

La exégesis, como forma de acercamiento a Dios, y como acto que permite entrar en contacto con las diversas formas del texto y del mundo, se sitúa en el tiempo. Ninguna actividad humana puede sustraerse a esa espada de Damocles que la mide y condiciona, que marca su naturaleza parcial y finita. La Torá, sin embargo, es concebida por la tradición judía como un texto absoluto:

Se la considera una entidad preexistente, que no sólo precede a la formación del mundo sino que también sirve como paradigma de su creación. La Torá contiene el conjunto del conocimiento celeste y humano, y su estudio es un imperativo religioso. (...) Ni siquiera Dios está exento de tal obligación, y Su estudio de la Torá llegó a ser un *leitmotiv* del pensamiento rabínico. La Torá es vista, en algunos textos rabínicos y en la mayor parte de los cabalísticos, como la “hija” de Dios.<sup>124</sup>

En un Midrash antiguo se dice que “Dios miró en la Torá y creó el mundo”<sup>125</sup>. “El autor de esta frase creyó, sin duda, que la ley que rige la creación como tal – y en consecuencia el cosmos y la naturaleza – estaba ya prefigurada en la Torá, pudiendo de este modo ser observada por Dios cuando leyó en ella, si bien este aspecto de la Torá nos ha quedado a nosotros oculto.”<sup>126</sup> Dos hechos son de capital importancia: en primer lugar, la naturaleza divina del estudio y la interpretación, acto que da lugar a la Creación misma y eleva el trabajo exegético humano a la más alta esfera; sin olvidar, por otra parte, que el hombre, cuando interpreta, se enfrenta al texto sagrado desde sus profundas limitaciones, intentando escudriñar su sentido desde un presente y unas circunstancias siempre únicas y complejas.

Se trata de una cuestión de gran relevancia en cualquier reflexión hermenéutica: ¿pues cómo se acerca el lector a un texto que fue escrito en otro tiempo, influido por una serie de acontecimientos desconocidos, y es capaz de otorgarle un sentido – que no existe *a priori*, sino que se construye en la lectura –, sin desvirtuarlo? Hans-Georg Gadamer dedicó buena parte de su obra filosófica a tratar estos

---

<sup>124</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 29.

<sup>125</sup> Bereshit Rabbá, I, 1.

<sup>126</sup> Gershom Scholem, *La Cábala y su simbolismo*, traducción de José Antonio Pardo, México D.F., Siglo XXI, 1995, p. 44.

asuntos, y acuñó la noción de la “actualización del sentido”. Por “actualizar” se entiende que lo escrito participe en un sentido presente, es decir, que tenga lugar una verdadera comunicación con el lector, y el texto vuelva a *hablar* a través de la historia y llegando hasta el presente más inmediato, donde tiene lugar el verdadero acto interpretativo. El arte de la interpretación consiste en esa actualización del sentido, que ofrece la posibilidad de quebrar la forma cerrada de la escritura para hacer posible una relación con el texto. La hermenéutica es entendida como intermediación: una actividad que permite activar el sentido y atraerlo hacia el presente. La esencia de la comprensión, por tanto, no se relaciona con la reconstrucción del pasado sino con la participación actual en lo dicho.<sup>127</sup>

Este principio, que se acepta como teoría hermenéutica general, necesita de precisiones según la naturaleza del texto. El propio Gadamer se refiere a la especificidad de la literatura, oponiéndola a todos aquellos textos en los que la comprensión, a través de la intermediación interpretativa, conduce a una desaparición del texto mismo, ya integrado mentalmente por el lector.

Pero hay un fenómeno que se llama literatura: textos que no desaparecen, sino que se ofrecen a la comprensión con una pretensión normativa y preceden a toda posible lectura nueva del texto. (...) Mi tesis es que están presentes únicamente en el acto de regresión a ellos. Pero esto significa que son *texto* en el sentido original y propio del término: palabras que sólo “existen” retrayéndose a sí mismas, que realizan el verdadero sentido de textos desde sí mismas, hablando por decirlo así.<sup>128</sup>

Es decir, palabra primera que nunca es anulada, ninguna interpretación colma o agota, a la que se regresa una y otra vez y, a pesar del cambio en el tiempo y las circunstancias, todavía habla. Es ella misma y siempre otra. La paradoja aparece encarnada en la noción de “invariabilidad del sentido”, propuesta por la fenomenología de Husserl. Moshe Idel se refiere a ella como parte esencial de su método

---

<sup>127</sup> Ver Hans-Georg GADAMER, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1988, p. 470-473.

<sup>128</sup> Hans-Georg GADAMER, “Texto e interpretación” en *Antología*, traducción de Manuel Olasagasti, Salamanca, Sígueme, 1997, p. 212.

de estudio<sup>129</sup>: las estructuras cambian y al mismo tiempo son invariables. Algo prevalece – las metáforas universales, por ejemplo, que según el tiempo y la cultura se encarnan de diferentes formas – en el constante río de Heráclito. Todo surgimiento remite a otro, toda novedad es una reaparición. Al aplicar tal principio a los escritos literarios, éstos se presentan como textos constantes, cuya transmisión, encargada a la filología, exige especial cuidado, y que sin embargo viven en una multiplicidad de sentidos vehiculados por la tradición y sus nuevos lectores. Quizá la comparación más adecuada sería con una partitura musical: entramado de signos que sólo alcanzan su realización a través del intérprete, cuya actuación es siempre única, ineludiblemente marcada por las vicisitudes del tiempo, del espacio, de nimias circunstancias por completo irrepetibles.

Italo Calvino, en su obra *Por qué leer a los clásicos*<sup>130</sup>, elabora una teoría que evoca este mismo concepto de la interpretación literaria. Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir; toda relectura es una lectura de descubrimiento como la primera – lo cual implica, de carambola, que no hay lecturas que puedan ser consideradas como “primeras”, en el sentido absoluto del término. Al mismo tiempo, los clásicos son esos libros que nos llegan con la huella impresa de las lecturas que han precedido a la nuestra, y también con el rastro que han dejado en las culturas que han atravesado. Es decir, aquellas obras en que la tradición convive con el texto hasta el punto de que al lector le resulta imposible separarlos, o sustraerse a la influencia de la primera. Una última definición, que Calvino relaciona con las propuestas de Stéphane Mallarmé, reza: “Llámase clásico a un libro que se configura como equivalente del universo, a semejanza de los antiguos talismanes”. Entramos, ahora, en otro ámbito, el del libro absoluto que todo lo contiene, que es una réplica perfecta del mundo, que posee, incluso, poderes mágicos. Borges, en su escrito sobre la Cábala, traza una clara línea de separación entre el libro clásico y el libro sagrado. El clásico, a pesar de la musa, no era considerado “admirable letra por letra: se lo veía como cambiante y se lo estudiaba históricamente; se estudiaban y se estudian esas obras de un modo histórico; se las sitúa dentro de un contexto”<sup>131</sup>.

---

<sup>129</sup> Ver Moshe IDEL, *Hasidism. Between Ecstasy and Magic*, New York, State University of New York Press, 1995.

<sup>130</sup> Ver Italo CALVINO, *Por qué leer a los clásicos*, traducción de Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1992.

<sup>131</sup> Jorge Luis Borges, *Siete noches en Obras completas*, tomo III, p. 267.

La idea es ésta: el Pentateuco, la Torá, es un libro sagrado. Una inteligencia infinita ha condescendido a la tarea humana de redactar un libro. El Espíritu Santo ha condescendido a la literatura, lo cual es tan increíble como suponer que Dios condescendió a ser hombre. Pero aquí condescendió de modo más íntimo: el Espíritu Santo condescendió a la literatura y escribió un libro. En ese libro, nada puede ser casual. En toda escritura humana hay algo casual.<sup>132</sup>

¿De qué modo afecta esta idea a la actualización del sentido? La tradición judía, como ya hemos visto, vuelve una y otra vez sobre la palabra revelada, siempre idéntica en la forma (la transmisión del texto consonántico de la Biblia presenta poquísimos errores o variantes), y múltiple en su significado. Más allá de las consideraciones hermenéuticas que se han hecho hasta ahora, es necesario tener en cuenta que a los intérpretes de la Torá les ha sido encomendada la tarea de actualizar el mensaje divino, de ayudar a Dios – un Dios en parte exiliado y escondido – a manifestarse. La actividad exegética, en la Cábala, adquiere una naturaleza cósmica: influye, al mismo tiempo, en la Divinidad y en el mundo humano, de ahí la enorme responsabilidad que exige.

En la literatura rabínica existen diversas escuelas hermenéuticas y de pensamiento, entre las que destacan, por oposición, la de Rabí Aqiba y la de Rabí Ismael. La diferencia que las separa tiene mucho que ver con la cuestión planteada por Borges:

Característico de la escuela de Aqiba es el método de conseguir una “ampliación” o una “reducción” de la significación de un texto, así como la explicación de todas las sutilezas lingüísticas, tales como los dobles de expresiones, incluso las particularidades sutiles de palabras y letras. Por contra, R. Ismael y su escuela tienen una marcada preferencia por el sentido literal del texto, pues “la Biblia habla el lenguaje de los hombres”.<sup>133</sup>

Aqiba insiste en que toda la tradición – tanto la ley oral como la escrita – está implícita en la escritura. Se encuentra en las antípodas de la posición de rabí Ismael:

---

<sup>132</sup> Jorge Luis Borges, *Siete noches* en *Obras completas*, tomo III, p. 269.

<sup>133</sup> G. STEMBERGER, citado en G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, p. 521.



Aqiba interpreta hasta la forma de las letras, los signos de puntuación, el ritmo, prestando atención a las palabras gramaticales y las conjunciones, “clavijas” inaceptables (como tales) de la lengua, que es necesario aprender a leer en su verdadero nivel de sentido.<sup>134</sup>

Los cabalistas compartían esta visión, e idearon diferentes formas de actualización del texto divino. La idea subyacente es que, tras la Creación y la entrada de la palabra de Dios en la historia, el hombre no tiene otra forma de acercamiento a ella que la actualización de su mensaje. Sólo descubriendo el carácter secreto de las Escrituras y atrayendo su profundo misterio hacia el presente podrá tener lugar la revelación esperada. Un famoso Midrash ofrece a los místicos la justificación teórica para sus aventuras hermenéuticas. En él se cuenta que Moisés, que habría sido autorizado siglos después de su muerte a escuchar una explicación de sus enseñanzas en la escuela de Aqiba, no reconoció nada de lo que allí se decía. Preguntó a Dios qué estudiaban, y éste, para su estupefacción, le contestó: “Es tu ley. Existe la ley de Moisés para los tiempos de Moisés y la ley de Moisés para los tiempos de Aqiba”. La propuesta es de una radicalidad extrema, pues otorga al hombre la facultad – y quizá no sólo la facultad, sino la obligación también –, de reubicar el texto bíblico adaptándolo a las circunstancias del momento, pero sin olvidar su letra, eterna e inamovible. La ley de Moisés cambia según los tiempos, y sin embargo sigue siendo la ley de Moisés. De nuevo la paradoja evocada más arriba.

En este sentido, Emmanuel Levinas ha defendido que el fundamento del Judaísmo está siempre “más allá del versículo”. La proyección de un sentido secreto ayuda al texto no sólo a sobrevivir a nuevas situaciones o a extender su influencia, sino también a enriquecer el presente. Dios entregó la Torá, y al hombre le corresponde explorar sus potencialidades, descubrir, desde su naturaleza histórica, la constante relación entre el texto sagrado y el mundo. El versículo es una llamada que debe ser acogida: y todo cobijo necesita de un tiempo y un espacio.

Un cabalista anónimo de finales del siglo XIII plantea que la lectura de la Torá es ya de por sí una forma de actualización de lo divino. Al no estar escritas las vocales<sup>135</sup>, y dada la estructura de las lenguas

---

<sup>134</sup> Betty ROTJMAN, *Feu noir sur feu blanc. Essai sur l'herméneutique juive*, p. 16.

<sup>135</sup> Durante siglos, el hebreo se escribió solo con letras consonantes; el lector añadía las vocales en la lectura. Sin embargo, en la época de los masoretas (siglo VIII de

semíticas<sup>136</sup>, por el mero hecho de pronunciarlas el lector se convierte en un intérprete. Una misma secuencia consonántica puede dar lugar a distintas palabras según su vocalización, desplazando el sentido de las oraciones. Y todo esto sin alterar el texto canónico en modo alguno. El cabalista afirma: “Si debemos vocalizar el rollo de la Torá, éste recibirá un límite y una medida, como el alma que recibe una forma peculiar, y sólo podrá ser interpretado de acuerdo con la vocalización específica de una palabra determinada.”<sup>137</sup> La libertad de interpretación, en este caso, está relacionada con la prohibición de vocalizar la Torá. “El texto bíblico es, desde este punto de vista, la piedra de toque de las capacidades humanas. Su potencial infinitud, sin embargo, no depende completamente de nuestra capacidad para actualizarlo, sino que es inherente a su peculiar estructura.”<sup>138</sup> La lectura cabalística es un acto de cooperación con Dios, o una co-creación de la Torá: así debe ser entendido el concepto de actualización de lo divino.

Los diferentes modos de interpretación son rituales que tienen como objetivo el establecimiento de una ligazón más profunda entre Dios y el mundo a través de los repetidos intentos de acercamiento al texto, y de la creación de nuevas técnicas exegéticas. El movimiento jasídico da otra vuelta de tuerca a la cuestión interpretativa:

En muchos de estos textos, Dios es definido como la realización, mientras que los seres inferiores representan potencialidades. Sin embargo, las formas ligadas a los actos humanos son concebidas como actualizadoras de la potencialidad divina. A través de la actividad ritual, el hombre provoca el descenso de lo divino,

---

nuestra era), la pronunciación correcta del hebreo se iba perdiendo a causa de que muchos judíos ya no hablaban ese idioma con fluidez. Grupos de masoretas (“conservadores de la tradición”: grupos de escribas que copiaron el libro sagrado y se preocuparon de su correcta transmisión) de Babilonia e Israel inventaron unos signos que, colocados junto a las consonantes, indicaban la pronunciación y la acentuación correctas. Se crearon por lo menos tres sistemas, si bien el que se impuso fue el de los masoretas de Tiberíades, ciudad ubicada junto al mar de Galilea.

<sup>136</sup> Una misma raíz consonántica puede adquirir diversos significados por un procedimiento denominado “interdigitación”. La raíz y el tema (vocales, afijos, reduplicaciones) se entrecruzan, y dan así lugar a amplios campos de relaciones semánticas.

<sup>137</sup> Citado en Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, pp. 84-85.

<sup>138</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 85.

atrayéndolo hacia sí; es decir, ocasiona la actualización de lo divino.<sup>139</sup>

Tal poder implica una gran responsabilidad. El jasidismo convierte la interpretación en una ética, y la búsqueda de nuevas formas en una necesidad, una obligación del ser humano ante Dios y ante el mundo: el trabajo hermenéutico tiene consecuencias cosmológicas. Rabí Moses Hayyim Efraim de Sudilkov, un maestro jasídico, concibe la creación como un proceso continuo, y sostiene que las innovaciones en el estudio afectan a la naturaleza de la Torá y son la fuente de todos los cambios que se producen en el mundo. A través de un aprendizaje original y productivo, el hombre puede colaborar con Dios en esa fundación constante. “De acuerdo con la idea jasídica, la Torá regula los procesos posteriores a la creación, que imitan a los más novedosos desarrollos en el ámbito de los estudios de la Torá.”<sup>140</sup>

El intérprete, para orientarse ante tales exigencias, ha de seguir un camino extranjero, pero nunca alejado de sí mismo. La mayor extrañeza, el tesoro más ajeno y deseado, es en realidad lo más cercano, pero para llegar a él es necesario salir fuera, explorar al otro, viajar, exiliarse. El hombre, según la ética jasídica, ha de estar en continuo movimiento, partir e indagar, y de este modo encontrar su travesía, la única que a él le pertenece. Rabí Najmán, descendiente del Baal Shel Tov, solía decir: “No preguntes a nadie que conozca tu camino, porque entonces no podrías alejarte de él”<sup>141</sup>. Este brevísimo relato esconde, con fina ironía, uno de los elementos fundamentales del jasidismo: la invitación a innovar, la obligación, incluso, de ser creativo. Un hombre verdaderamente piadoso es aquel que hace uso de todas sus facultades y va lo más lejos que le es permitido, es alegre y disfruta de los placeres de la vida; un hombre que recorre su propia senda, con arrojo y valentía. Si Dios ha de juzgarlo de algún modo, será por la intensidad de esa búsqueda, por su tesón en ese recorrido íntimo. Así, la imitación, aunque sea de los virtuosos, ha de quedar fuera de todo deseo de redención. Una de las más conocidas narraciones jasídicas, titulada “La pregunta de preguntas”, lo expresa con claridad y gracia: “Antes de su muerte, Rabí Zusia dijo: ‘En el

---

<sup>139</sup> Moshe IDEL, *Hasidism: Between Ecstasy and Magic*, p. 122. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>140</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 40.

<sup>141</sup> Citado en Marc-Alain OUKNIN, *Mystères de la Kabbale*, p. 132.

mundo venidero no me preguntarán: ¿Por qué no fuiste Moisés? Me preguntarán: ¿Por qué no fuiste Zusia?»<sup>142</sup>

La lectura participa de esa ética de la diferencia y de la acción. No hay barreras entre el texto y su intérprete: se lucha contra la elevación del Libro, de los textos sagrados, a la categoría de ídolos intocables. La palabra es plural, y así también las versiones e interpretaciones. Comprender un texto es aplicarlo a uno mismo. Pero teniendo en cuenta, como alertamos antes, que esta aplicación no lo agota, pues puede ser entendido de otras muchas maneras diferentes: “El lector-traductor, intérprete existencialmente confrontado a los textos no intenta nunca, en un primer momento, volver a una vida pasada, a un sentido del pasado. Su ‘comprender’ significa participación presente en lo que es dicho.”<sup>143</sup>

La innovación, lejos de generar desconfianza, es un deber humano. Los nacimientos no son continuidad, sino ruptura. Y cada persona, aunque acechada por la muerte, está obligada a crear algo nuevo, con total libertad, fiel a su primera función vital: diferenciarse del pasado, de sus padres, de la comunidad; buscar un camino. De este modo, la fidelidad a los textos se consigue entablando con ellos una relación de Yo a Tú, interpretándolos con libertad, poniendo en ellos el propio corazón y la propia existencia:

El hombre jasídico es el hombre del *bidouch*, de la novedad. De este modo, la ética está ligada a la hermenéutica; esta última no hemos de entenderla sólo como experiencia de la comprensión semántica, sino que encarna una actitud fundamentalmente existencial, que permite la invención de uno mismo. La ética jasídica sostiene que todos tenemos el deber de buscar la libertad de inventar otras formas de experiencia.<sup>144</sup>

La realidad, pues, es plural, y la identidad se construye sin fijarse nunca, como invención constante. El hombre jasídico tiene la mirada puesta en el futuro, y por ello las enseñanzas del famoso rabino

---

<sup>142</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros II*, traducción de Luis Justo, Barcelona, Paidós, 1994, p. 100.

<sup>143</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Tsimtsoum*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 79. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>144</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Tsimtsoum*, p. 75.

Najmán comienzan con “la prohibición de ser viejo”. Kafka, por su parte, hablaba de que “la felicidad suprime la vejez”.

La innovación reactiva el poder del lenguaje, lo libera del peso de un pasado que, cual losa, ahoga su significación plural. La poesía se afana en esta tarea, rescatando las palabras de la comunicación cotidiana, pero no para devolverlas al lugar de donde surgieron, sino para otorgarles un espacio distinto, renovado. El movimiento nunca es regresivo, sino que se proyecta hacia delante intentando construir un sentido para la historia y para la vida.

La noción de influencia, en este estudio, se concibe en términos muy semejantes. Los poetas, en su relación con la Cábala, parten de unos presupuestos muy parecidos a los que se acaban de presentar (aunque de forma más o menos explícita). Pues de ningún otro modo hubieran podido sacar de esa tradición una utilidad poética. En un espléndido giro, abordan la tradición mística judía sirviéndose de los mismos procedimientos hermenéuticos que la fundan y la han hecho avanzar a lo largo del tiempo. ¿Coincidencia? O pura necesidad a la hora de rescatar textos del pasado; correspondencia entre los principios de la exégesis judía y las exigencias de cualquier lectura poética, comprometida con la realidad y con la propia vida.

Pedro Almodóvar, en su breve contribución a un libro de lecciones de cine, se refiere al problema de los préstamos cinematográficos. “No tomes prestado: ¡roba!”, es el título que da a su consejo. ¿Qué ocurre con las imágenes de películas que nos recuerdan irremediablemente a otras, con el director que encuentra en alguno de sus predecesores la solución perfecta a sus problemas? Almodóvar apuesta por la apropiación pura, al igual que había hecho Cirlot en su *Homenaje a Bécquer* (un homenaje depredador, que no se basa tanto en la veneración como en la restitución):

También se aprende cine, en menor grado, viendo películas. Sin embargo, aquí el peligro radica en que puedes caer en la trampa del *hommage*. Observas cómo algunos maestros del cine ruedan una escena y, a continuación, tratas de copiarlo en tus propias películas. Si lo haces por pura admiración, no puede funcionar. La única razón válida para hacerlo es encontrar la solución a uno de tus problemas en la película de otra persona y esta influencia se convierte, entonces, en un elemento activo de tu película. Podría

decirse que el primer planteamiento – el tributo – es tomar prestado, mientras que el segundo es robo. Sin embargo, para mí, sólo el robo tiene justificación. Si es necesario, no hay que dudar nunca; todos los cineastas lo hacen.<sup>145</sup>

El robo se convierte entonces en una necesidad apremiante. Robo motivado, avidez creadora que no atiende a razones, que repara en todo aquello que pueda serle útil, sin límites, sin miedos ni prejuicios. Llama la atención, igualmente, la benevolencia con que se juzga a los ladrones en numerosos cuentos jasídicos. En uno, titulado “El ladrón fuerte”, son motivo de alabanza; simbólica, por supuesto, pero sin olvidar tampoco que las metáforas jamás son gratuitas. Muy al contrario, responden a la realidad más profunda, la que alienta bajo la enseñanza, la que sólo algunos, los más arriesgados, sabrán poner en práctica:

Toda cerradura tiene una llave que se ajusta a ella y la abre. Pero hay ladrones poderosos que saben abrir sin llaves. Violentan la cerradura. Así también cada misterio en el mundo puede ser descifrado por la meditación particular que le corresponde. Pero Dios ama al ladrón que fuerza el cerrojo. Quiero decir, al hombre que rompe su corazón por Dios.<sup>146</sup>

La explicación de la metáfora, su término real, aparece citado al final: romper el propio corazón por Dios. No seguir el camino trazado, el que sin duda llega a la meta, sino, una vez más, desviarse, tentar la suerte, transitar por parajes a los que no se ha sido conducido. Apropiarse de lo que a uno no le pertenece, y hacerlo furtivamente, en un acto que es al mismo tiempo revelación y violencia.

Lo realmente mágico de la experiencia quizá sea que el robo no agota la fuente. La utiliza en toda su complejidad, exprimiéndola al máximo, pero conservándola igual de atractiva para el próximo viajero. Modificada, aunque siempre fértil. Tal es el caso del lenguaje en el caso de la poesía. ¿Se puede agotar? – han llegado a preguntarse, angustiados, algunos escritores. Y a pesar del mal uso que a menudo se hace de él, de su vacuidad en tantas bocas, o de los perfectos hallazgos que ya nos ha brindado, su potencial creador parece haberse

---

<sup>145</sup> Laurent TIRARD (ed.), “Clase magistral con Pedro Almodóvar” en *Lecciones de cine*, traducción de Gemma Andújar, Barcelona, Paidós, 2003, p. 97.

<sup>146</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 159.

mantenido incólume. A la espera de quien sepa arrancarlo. Una casa, íntima y secreta, moldeable a gusto de todos, a partir de la que se pueden forjar tantos caminos como individuos haya:

#### LA CASA

no está en el mar mi casa/ni en el aire/  
en la gracia de tus palabras vivo.

*eliezer ben jonon*<sup>147</sup>

El Judaísmo interpreta las Escrituras imbuido de esta misma convicción. Nadie podrá llegar a agotarlas, porque eso significaría que Dios se ha vuelto perfectamente cognoscible para el ser humano. Pero nadie debe tampoco renunciar a escudriñar sus misterios, pues tal dimisión equivaldría a un abandono de lo humano; condición que es, ante todo, tentación hacia lo desconocido: robo, avidez y paciencia, deseo que deviene pregunta. Dios vive en los detalles – en las minucias del texto, en los gestos recónditos, en las puntadas sin hilo –, y esos detalles pertenecen a la actividad exegética humana, que los descubre y los rescata, les otorga una voz y un sentido.

#### c) *El Tsimtsum del espíritu*

José Ángel Valente inicia sus “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, incluidos en *Material memoria* (1979), con una poética extensible a cualquier actividad artística. La pintura de Tàpies le muestra el camino de la creación; a partir de ella explora la génesis de toda obra, y presenta unas ideas en íntima conexión con la Cábala:

Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que

---

<sup>147</sup> Juan GELMAN, *Composiciones en de palabra*, p. 476.

algo pueda ser creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación.<sup>148</sup>

“La creación de la nada” es en castellano una expresión ambigua. En primer lugar remite al comienzo de la Biblia, con el prodigio de la creación *ex nihilo*: a partir de la nada. Se puede observar este mismo valor en otras locuciones con la preposición “de”: salir de la nada, nacer de la nada, sacar de la nada. Sin embargo, también está presente el significado de la nada como aquello creado: la creación del mundo, la creación de la vida, o de la nada. José Ángel Valente juega, de forma evidente, con ambas posibilidades: en el espacio de la creación no hay nada, pero el artista, para poder llevar a cabo su labor, crea la nada. Suerte de trabalenguas que remite a Isaac Luria y los cabalistas de la Escuela de Safed (siglo XVI).

Isaac Luria<sup>149</sup> (1534-1572) nació en Jerusalén y, aunque de origen ashkenazí, pertenece a una generación profundamente marcada por el trauma de la expulsión de los judíos de España en 1492. Su principal maestro, Moisés Cordovero (1522-1570), era sefardí, así como otros muchos de los integrantes de su escuela. No escribió nada, sus enseñanzas fueron recogidas por su discípulo Hayim Vital (1542-1620). Según Gershom Scholem, la Cábala del siglo XVI fue la respuesta del Judaísmo a la expulsión. Esta experiencia provocó el que los cabalistas hicieran del exilio su principal motivo de reflexión, intentando otorgarle una dimensión y un sentido ontológicos.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> José Ángel VALENTE, “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies” en *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, Madrid, Alianza editorial, 1992, p. 41.

<sup>149</sup> Ver Gershom SCHOLEM, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, traducción de J.S.B., Barcelona, Riopiedras, 1994, pp. 246-255.

<sup>150</sup> Esta teoría ha sido últimamente rebatida por investigadores como Moshe Idel, que en su obra *Cábala. Nuevas perspectivas* (traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela, 2005) defiende que Scholem carece de elementos concluyentes para hacer una asociación directa entre la expulsión de 1492 y las ideas desarrolladas por la Cábala de Safed: “La propuesta de Scholem para explicar las características de la Cábala luriánica se basaba en el supuesto implícito de que este tipo de tradición mística encierra innovaciones conceptuales importantes, y que éstas deben ser explicadas sobre la base de cambios históricos más que en función de procesos internos; además, ello implicaba un desprecio de los materiales cabalísticos existentes en los manuscritos. Ahora bien, este enfoque parece ser metodológicamente problemático; los textos luriánicos no mencionan nunca la expulsión, como tampoco incluyen concepciones innovadoras de tal magnitud que debamos volvernos, para explicar su origen, hacia temáticas totalmente ausentes en ellos.” (pp. 348-349) Sin embargo, nuestros poetas acceden a la Cábala a través de las



La doctrina de Isaac Luria parte de la formulación de una pregunta: “¿Cómo pudo Dios crear el mundo *ex nihilo*, de la nada, si no existía la nada, pues todo estaba ocupado por la infinita plenitud de lo divino?”<sup>151</sup> El primer paso tuvo que ser el de la creación de la nada, es decir, de un espacio que no es Dios ni ningún tipo de existencia, sino tan sólo lo no existente. Y esto se produjo en el *tsimtsum*<sup>152</sup>, que en el lenguaje cabalístico significa retirada o retracción. Hayim Vital lo describe del siguiente modo en su obra *Ets hayim* (árbol de vida):

Antes de que emanaran los seres emanados y de que las criaturas fueran creadas, una luz superior y simple llenaba toda la realidad. No había ningún espacio libre – ni aire vacío ni huecos –; todo estaba lleno de esa luz infinita y simple, que no tenía principio ni fin. Todo era una sola luz, simple, homogénea, que recibe el nombre de luz del infinito [o *En-sof*]. Cuando manifestó la voluntad simple de crear los mundos y de emanar los seres emanados para mostrar la perfección de sus acciones, sus nombres y sus atributos – lo que provocó la creación de los mundos –, el Infinito se contrajo en su punto central, justo en el medio; y contrajo aquella luz, que se alejó sobre su perímetro, alrededor del punto central. Apareció entonces un espacio vacío, de aire, un hueco en ese punto central.<sup>153</sup>

El primer acto de Dios no fue por tanto de revelación o expansión sino de retraimiento y de repliegue. Y conviene notar que tal retiro no conduce a liberar las orillas, una zona marginal o periférica, sino que abre un espacio en el corazón mismo de la Divinidad: es el centro el que se vacía, es en ese punto álgido, escogido, donde tiene el mundo su lugar. Quizá así podría entenderse mejor una célebre cita talmúdica: “Él [Dios] es el lugar del mundo, pero el mundo no es su lugar”. El Infinito hizo un espacio en su seno para acoger a la Creación; al

---

obras de Scholem, cuyas tesis presentaremos, con las reservas necesarias, en este estudio.

<sup>151</sup> José Ángel VALENTE, “Poesía y exilio” en *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2004, p. 114.

<sup>152</sup> En hebreo el significado genérico de la palabra es “estrechez”, “reducción”, “limitación”, “concentración” o “condensación”.

<sup>153</sup> Hayim VITAL, *Sefer Ets Hayim*, palacio I, puerta I, rama I, *derush igulim ve-yosher*, citado en D. HANSEL, “Une nouvelle école cabalistique au XX siècle: Rabbi Yehuda Halevi Ashlag” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, p. 232. Traducción de Elisa Martín Ortega.

mismo tiempo, lo creado dejó de pertenecerle: se convirtió en una isla, un hueco.

Dios es el primer exiliado de la creación: “se destierra a sí mismo de su totalidad hacia una profunda reclusión. Vista de esta manera, la idea del *tsimtsum* es el símbolo más profundo del exilio que se pueda concebir.”<sup>154</sup> Los cabalistas van más allá y afirman que en todo intento de creación humano, que no es más que un pálido reflejo del primer impulso fundador, se recorre el mismo camino: cada nuevo acto de emanación va precedido de un retraimiento, de una limitación. La primera labor del artista es pues la creación de un espacio vacío, fuera de sí, en el que pueda aparecer su obra. Y la nada no sabría ser mera negación. En un sentido místico alcanza el máximo grado de realidad y de existencia. Esa nada de donde todo nació es desconocida e inefable; sólo descendiendo a sus profundidades se encuentra lo divino. Cuando los cabalistas quieren referirse al Dios oculto (por contraposición al Dios que podemos conocer a partir de sus atributos y la creación), al que denominan *En-sof* (literalmente, “sin fin”), dicen que permanece eternamente incognoscible en las profundidades de Su Nada. Por tanto, la nada encarna la ausencia y el misterio, el agujero de la profundidad y las carencias, pero también la fertilidad: la posibilidad de concebir y alumbrar algo distinto a todo lo existente. En el mito judío de la creación es un rayo de luz proveniente de Dios el que inicia la aparición de ese vacío primordial. Únicamente a partir del paso, aunque sea fugaz, por la nada, puede tener lugar la creación de lo ajeno, de aquello que aunque emane de uno mismo necesita un espacio propio.

José Ángel Valente reconoció, en una entrevista, la correspondencia entre las ideas de la Cábala de Safed y su propia poética: “La Cábala ha determinado formas radicales de mi concepción poética. Si me preguntas cuál es mi concepto de creación, yo te responderé según la visión de los cabalistas del siglo XVI.”<sup>155</sup> Tal declaración de intenciones queda concretada más adelante: “La idea de la creación *ex nihilo* es una estética para mí. Lo que explica Luria es que todo era

---

<sup>154</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 215.

<sup>155</sup> Ana NUÑO, “Me comunico mejor con los poetas latinoamericanos que con los poetas españoles”, entrevista a José Ángel Valente en *El Universal, Verbigracia*, 50, año III, Caracas, 15 de abril de 2000.

Dios, y mientras Dios lo ocupaba todo, no había espacio para la creación.”<sup>156</sup>

El concepto de *tsimtsum* superó el contexto de la escuela de Safed y empezó a formar parte de las discusiones teológicas posteriores. Las interpretaciones que ha recibido pueden agruparse en dos grandes categorías: las literales, para las que el *tsimtsum* es una contracción que provocó la separación entre la Divinidad y el mundo finito, y las alegóricas, para las que no existe ningún retiro: se trata sólo del disimulo de la presencia del *En-sof* en el universo. El *tsimtsum*, entonces, no afectaría a lo divino, sólo sería real desde el punto de vista de las criaturas. En cualquiera de los dos casos, se trata del acto primordial por el que el Creador despeja un espacio para ellas: les ofrece un jardín a su vera, una naturaleza frágil e imperfecta de la que se ausenta o se esconde.

Dios es perceptible precisamente porque se ha limitado. “Mientras en el pensamiento de Luria el *tsimtsum* se refiere al retiro de un determinado espacio, es decir, su evacuación, en otros textos el término nombra la concentración de lo divino en un lugar preciso.”<sup>157</sup> El jasidismo se sirve de ambos significados. Dios, contrayéndose, va al encuentro del hombre. Su retiro, al crear una distancia, hace posible el contacto: el deseo y el conocimiento. Pues, sin un espacio abierto, no hay acercamiento ni mirada posible; al igual que los ojos de la madre no pueden ver a un niño del que no se ha separado, que está por nacer. El establecimiento de unos límites es condición *sine qua non* para la existencia de cualquier relación.

El gran Magid, en su obra *Or ha-Emet* (La luz de la verdad), relaciona el *tsimtsum* con la posibilidad de leer e interpretar la Torá, y hallar el rastro de Dios entre sus páginas:

Es como si Dios se hubiera contraído en la Torá. Cuando alguien llama<sup>158</sup> a un hombre por su nombre, éste deja sus ocupaciones y responde a la persona que lo llamó, pues está obligado por su nombre. Sucedería del mismo modo si Dios se hubiera contraído

---

<sup>156</sup> Ana NUÑO, “Me comunico mejor con los poetas latinoamericanos que con los poetas españoles”, entrevista a José Ángel Valente.

<sup>157</sup> Moshe IDEL, *Hasidism: Between Ecstasy and Magic*, p. 90.

<sup>158</sup> En todo el texto se juega con el doble sentido del verbo *qará* (קרא), que significa al mismo tiempo “leer” y “llamar”.

en la Torá: la Torá es su nombre, y cuando alguien llama [lee] a la Torá, hace descender a Dios hasta nosotros, porque Él y su nombre forman una unidad con nosotros.<sup>159</sup>

El *tsimsum* es entendido como punto de partida: un proceso que permite al hombre desarrollar la capacidad de atraer lo divino hacia sí. Dios se contrae en las letras del texto sagrado, que actúan como recipientes que acogen su presencia. Su aplicación al ámbito de la interpretación de las Escrituras supone una aportación crucial: “El comentario de la Torá y la innovación en su exégesis son descritos como la atracción de la infinitud divina hacia el mundo y la creación, así, de un acto de *tsimsum*.”<sup>160</sup> Cuando el exegeta se acerca a las Escrituras, despierta en ellas una forma de lo divino, retraída y limitada, que posee las dimensiones de lo humano: una fuerza oculta que habla misteriosamente, pero en la lengua de los hombres.

En la labor interpretativa, de la que venimos hablando como impulso de la creación poética, también se puede advertir un movimiento de retracción, inicial e ineludible. El maestro jasídico rabí Najmán de Braslav (1772-1810) acuñó la expresión “*tsimsum* del espíritu” para referirse a la “ignorancia necesaria” a la hora de acercarse a las Escrituras:

Cuando uno de estos maestros [demasiado eruditos] se dispone a innovar en algo, su gigantesco saber le atormenta, le enferma; empieza a formular numerosas premisas y a hacer el resumen de la síntesis de sus conocimientos sobre el tema y, debido a ello, sus propias palabras se enredan y no puede pronunciar ninguna palabra nueva interesante.

(...)

Cuando uno desea crear sentidos nuevos, debe restringir su saber [literalmente: hacer el *Tsimsum* en su espíritu], es decir, hacer el vacío, no sumergirse en consideraciones previas conocidas que enredan su espíritu y no son necesarias para innovar. Debe hacer como alguien que no sabe y, sólo entonces, podrá innovar sentidos nuevos progresivamente, en orden.<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Citado en Moshe IDEL, *Hasidism: Between Ecstasy and Magic*, p. 92.

<sup>160</sup> Moshe IDEL, *Hasidism: Between Ecstasy and Magic*, p. 93.

<sup>161</sup> Rabí NAJMAN DE BRASLAV, *Sibot baran*, párrafos 266 a 267, citado en Marc-Alain OUAKNIN, *Tsimsum*, p. 80.

El hombre debe retirarse de sí para poder acceder a su propio ser. Tal paradoja se encuentra en el corazón de la labor poética, y conecta con la forma gramatical de la interrogación: apertura máxima, invitación al cuestionamiento y al abismo. La pregunta crea el vacío, y se sitúa en el mundo de la incertidumbre, el deseo o el diálogo; en cualquiera de los tres casos, establece una distancia:

El *Tsimitsum* genera un espacio vacío que establece la distancia y la separación como origen de todo valor positivo. El mundo del intervalo es el lugar de la pregunta: forma lingüística de la apertura a la estructura del vacío.

(...)

Preguntar es hacer el *Tsimitsum* en el seno de un sentido presente, vaciar las palabras y los objetos de sus cadáveres semánticos para dejar espacio a un nuevo aliento y mantener el aliento y la frescura de la pregunta.<sup>162</sup>

Rilke, en sus *Cartas a un joven poeta*, hace también un encendido elogio de la pregunta:

Usted es tan joven, está tan antes de todo comienzo, que yo querría rogarle lo mejor que sepa, mi querido señor, que tenga paciencia con todo lo que no está resuelto en su corazón y que intente amar *las preguntas mismas*, como cuartos cerrados y libros escritos en un idioma muy extraño. No busque ahora las respuestas, no se le pueden dar, porque usted no podría vivirlas. Y se trata de vivirlo todo. *Viva* usted ahora las preguntas. Quizá luego, poco a poco, sin darse cuenta, vivirá un día lejano entrando en la respuesta.<sup>163</sup>

El hombre pasa casi toda su vida (si no toda) en ese estadio: sopesando la necesidad de vivir en las preguntas. El niño, poseído por el asombro, siempre ama las preguntas. Las pronuncia, las explora, son la base de su pensamiento, la única forma de acercamiento a sí mismo y de comunión con el mundo que le rodea. Muchos adultos creen en la conveniencia de superar esa etapa. Erróneamente, pues ningún conocimiento, avance científico o creación artística sería posible sin ese amor por lo desconocido. Amor, y no interés o curiosidad. Afirmación radical de la carencia como fuerza primera, atracción fatal

---

<sup>162</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, Paris, Calmann-Lévy, 1998, p. 134. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>163</sup> Rainer Maria RILKE, *Cartas a un joven poeta*, p. 46.

por el inmenso agujero al que se abre la vida. El amor a Dios, entre los místicos judíos, pertenece a esta misma índole. Es fascinación por lo desconocido, pasión de la invisibilidad, placer resbaladizo y burlón; presencia que se intuye, se palpa, pero nunca se revela en forma de respuesta. Milagro del asombro, del que la Divinidad necesita para mostrarse cercana. La actividad poética parte también de una aceptación de la ignorancia: vacío necesario para que nazca el poema, del que, en rigor, el poeta no sabe nada:

¿QUÉ SE SABE?

Del poema, nada. Llega, tiembla  
y raspa un fósforo apagado.  
¿Se le ve algo? Nada. Tiende una  
mano para aferrar  
las olitas de tiempo que pasan  
por la voz de un jilguero. ¿Qué  
agarró? Nada. La  
ave se fue a lo no sonado  
en cuarto que gira sin  
recordación ni espérame.  
Hay muchos nombres en la lluvia.  
¿Qué sabe el poema? Nada.<sup>164</sup>

El poema es una criatura desorientada, que aparece por sorpresa y trata de apresar lo más efímero. Fracasa en su intento. Las olitas de tiempo, los nombres, el ave que simboliza la poesía, se resisten a cualquier conocimiento. El texto final no sabe ni comunica nada: sólo “es”, se manifiesta, surge misterioso y saca su encanto de la debilidad suprema.

Isaac Bashevis Singer, en sus memorias de infancia, vincula su vocación de escritor y su peculiar forma de entender la realidad a esa precoz falta de respuestas:

A muy temprana edad, comencé a formularme preguntas del más diverso género: ¿qué ocurriría si un pájaro volara en línea recta eternamente?, ¿qué ocurriría si se construyera una escalera que llegara desde la tierra hasta el cielo?, ¿qué había, antes de que el mundo fuera creado?, ¿tuvo el tiempo un inicio?, ¿cómo es posible

---

<sup>164</sup> Juan GELMAN, *Mundar*, p. 98.

que el tiempo tenga un principio?, ¿tenía el espacio un límite?, ¿cómo es posible que el espacio tenga un límite?<sup>165</sup>

El intérprete y el artista han de compartir ese pequeño lugar: punto en el que situarse ante la vida. Hacer un vacío en la mente, liberarla, escribir y leer los textos como si se tratara de la primera vez. Pues sólo así, desnudos, desposeídos, podrán acercarse a la indeterminación necesaria, a la “palabra absoluta, que está todavía sin significación en ella misma, pero preñada de significación. Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse”<sup>166</sup>. Y sólo así podrán despojar también al texto de sus ropajes, como hacían los amantes de la Torá. Emerge una relación amorosa entre el texto y su intérprete, entre el poeta y sus palabras. Ambos se conocen íntimamente, con exclusividad absoluta. Son, el uno para el otro, aquello que nada ni nadie más sabría darles. Juan Gelman elogia este fenómeno de liberación o rescate de las palabras en la poesía de José Ángel Valente:

Decondicionar las palabras es devolverlas a su seno y devolvernos a nosotros. Los textos de Valente están llenos de ese prodigio y nos devuelven a la fiebre del origen; también para que las cortinas del atrio y el velo de la entrada, que están antes del tabernáculo, y todo lo perteneciente al altar, las cuerdas y los vasos del ministerio, se cumplan y cada uno conozca su carga o maravilla.<sup>167</sup>

La poesía precisa de la misma voluntad de ignorancia: de un saber encontrarse ante el papel en blanco en un perpetuo estado de candor, alejado de las formas ya hechas y la propia retórica. Y, de este modo, descubrir a las palabras frente a frente, con una mirada todavía capaz de inocencia, lucidez y asombro.

El recurso de la interrogación es sin duda uno de los más utilizados por Juan Gelman, desde la poesía del exilio hasta sus últimos libros. La pregunta sin respuesta, ésa que normalmente se conoce como “retórica”, llega a ser la única forma de expresión en algunos textos,

---

<sup>165</sup> Isaac Bashevis SINGER, *Un día de placer*, traducción de Andrés Bosch, Barcelona, Bruguera, 1979, p. 15.

<sup>166</sup> José Ángel VALENTE, “Sobre la operación de las palabras sustanciales” en *Variaciones sobre el pájaro y la red. La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 63.

<sup>167</sup> Juan GELMAN, “José Ángel Valente. Bajo algunos textos del poeta”, en *Quimera*, p. 89.

provocando un efecto de saturación, una atmósfera de “extrañamiento”.<sup>168</sup>

En *Com/posiciones* aparecen cuatro poemas puestos en boca de Isaac Luria, o dedicados a él: “El huérfano”, “Dónde”, “Allí” y “Sí”. Vemos cómo los títulos, sobre todo los tres últimos, son fragmentarios, entrecortados, evocadores. Nos sitúan, desde el principio, ante una realidad interrogante:

¿si el dolor fuera tiempo?/  
¿tiempo el dolor con vos sin vos/  
huesos durando  
al sol de la dolor?<sup>169</sup>

“Sí”, condicional eterno, es inaugurado por la pregunta: “¿si el dolor fuera tiempo?”. El tiempo parece definirse a partir de la persistencia de un sentimiento, de un padecer. No es una realidad que exista con independencia del ser humano: es el hombre en movimiento, con sus cambios, quien crea el tiempo. Y todos los esfuerzos de innovación y creatividad nacen, una vez más, de la distancia entre Dios y el mundo: son una voluntad de restauración y trascendencia. El tiempo empieza, para el hombre, con la expulsión del Paraíso, con la conciencia del dolor. Y su curso está marcado por los anhelos, la búsqueda de lo ausente. El motor de la historia es, en realidad, un cuestionamiento constante, un mirar hacia adelante guiado por la luz del deseo. Continúa preguntándose Gelman (con Isaac Luria):

¿si el pan de las criaturas  
pajareara por todo el cielo/como  
la tiempo del dolor?/  
¿si nada hubiese que olvidar?/  
¿si la memoria no tuviese llave?/  
¿si amorara su tiempo?/  
¿doble como tu dicha?/  
¿como pechos de vos?<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Yoel MESA FALCÓN, “Gelman y el exilio de la poesía” en L. Uribe (ed.), *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman. Ensayos críticos*, Buenos Aires, Vintén, p. 86.

<sup>169</sup> Juan GELMAN, *Com/posiciones en de palabra*, p. 210.

<sup>170</sup> Juan GELMAN, *Com/posiciones en de palabra*, p. 210.



Aparecen aquí reminiscencias del maná, el pan que Dios hizo caer del cielo durante cuarenta años para alimentar al pueblo judío errante en el desierto tras la salida de la esclavitud en Egipto: “Y dixo Adonay a Moseh: he yo hazién llover a vos pan de los cielos, y saldrá el pueblo y cogerán cosa de día en su día, porque lo prueve si andará en mi ley si no. Y será en el día el seseno y aparejarán a lo que traerán, y será doble sobre lo que cogerán día (en) día.”<sup>171</sup> Y más adelante, en los versículos 14 y 15:

Y alçósse descendimiento del rocío, y he sobre fazes del desierto menudo redondo, menudo como la elada sobre la tierra. Y vieron hijos de Ysrael, y dixeron varón a su hermano: Man él, que no supieron qué él; y dixo Moseh a ellos: él el pan que dio Adonay a vos para comer.

La palabra *maná* proviene de la expresión hebrea *man-hu*, que significa “¿Qué es?”. Es interesante notar cómo en la traducción de Ferrara se opta por dos versiones alternativas para la misma expresión original: “man él” (más hebraizada, seguramente para dar cuenta de la etimología de maná) y “qué el”. El nombre da fe de una novedad completa, de un estado de asombro constante. En palabras de Marc-Alain Ouaknin:

La palabra maná, es el “¿qué es esto?” como distancia entre uno mismo y el mundo que no puede poseer. (...) A lo largo de la travesía del desierto, durante cuarenta años, los hijos de Israel comieron “¿qué es?”. Experiencia fundadora en ese espacio ‘entre-dos-tierras’, donde se forjó el aprendizaje de la libertad y la palabra.<sup>172</sup>

El maná es un alimento radicalmente nuevo, que supone una ruptura, y su caída del cielo todas las mañanas marca la sucesión en el tiempo. Dios había prohibido guardar nada para el día siguiente, a excepción del sexto día, cuando se recogía doble ración para mantener el descanso obligado del sábado. Todas las noches, pues, el maná sobrante se derretía. Y unas horas después volvía a producirse el milagro, la creación, la ruptura.

---

<sup>171</sup> Exodo 16:4-5.

<sup>172</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, pp. 97-98.

En el poema de Gelman el pan se mueve por el cielo como un pájaro, marca el paso del tiempo y se inscribe en el dolor de la distancia y de la pérdida. Como eterno interrogante, nunca puede llegar a poseerse, conocerse o identificarse. Permanece distante, portador de asombro. El poema, que es una sucesión de preguntas, mantiene el anhelo de volver a empezar a cada instante, pero lo sabe imposible: “¿si nada hubiere que olvidar?” La memoria se convierte en una compañía necesaria, y a la vez mortal, avasalladora. Su poder para visitar el pasado, haciéndolo presencia, no ha de impedir la innovación; por eso se trata, metafóricamente, de un cofre cerrado bajo llave, pues lo que contiene es al mismo tiempo peligroso y muy preciado: “¿si la memoria no tuviese llave?”.

La llave nos remite a la espera. Encontrarse ante una puerta, con una llave, es el estado de víspera por excelencia. Lo que hay detrás aún permanece oculto, rodeado de misterio, y es necesario hallar o “crear” la cerradura. La llave de la memoria es también la llave del tiempo. Una herramienta capaz de abrir o sellar un mundo, de olvidarlo o hacerlo presente. La misma llave que tiene el cabalista entre las manos cuando interpreta los textos; la misma puerta que le separa y le comunica con esa Divinidad infinita y concentrada, escondida y fugitiva, que ha hecho un hueco en su interior para otorgarle un lugar donde vivir: para que el mundo *sea*.

## 1.2. *El lugar de la creatividad*

El espacio vacío, de apertura, que aparece entre Dios y el mundo, entre el hombre y las cosas, el lenguaje y el sentido (es decir, el balbuceo), el intérprete y el texto o el artista y su obra es el lugar de la creación (en términos religiosos), y también el de la creatividad humana.

Dios es el único artífice de la creación *ex nihilo*, y la creatividad de los mortales se concibe como su limitado correlato en la tierra. El hombre, criatura hecha a imagen y semejanza de la Divinidad, recibió el lenguaje, herramienta creativa por excelencia, y la capacidad de fundar diversas manifestaciones culturales, no a partir de la nada, pero sí combinando o transformando, de forma novedosa, lo ya existente. Un abismo se abre entre la creación humana y la divina, pues la primera está sujeta a unas normas, las leyes del mundo, no escogidas, que actúan como limitaciones y difícilmente pueden ser cambiadas. Sin

embargo, algunos cabalistas medievales (aquellos pertenecientes a la llamada corriente “mágica”) creían en la posibilidad de emular a Dios en sus obras, aunque esto conllevara riesgos imprevisibles. Prueba de ello sería el mito del Golem. Moshe Idel llama la atención sobre la necesidad de diferenciar la historia originaria de las numerosas interpretaciones que se han hecho desde la literatura en épocas posteriores:

A los maestros medievales que expusieron la teoría de la creación del Golem y a la literatura contemporánea, judía o no judía, los separa una diferencia profunda. El hombre moderno es un ser cortado de lo divino y por lo tanto desconfía de las implicaciones teológicas inherentes a su poder creativo. Los maestros de la Edad Media se sentían muy próximos de Dios y sin duda por ello podían concebir aspiraciones y concretarlas (al menos así lo creían) sobrepasando los límites inherentes a la modernidad.<sup>173</sup>

“El Golem es una criatura, y en concreto un ser humano, fabricada de manera artificial en virtud de un acto de magia, empleando nombres sagrados.”<sup>174</sup> La versión más célebre de la leyenda es la proveniente del gueto de Praga, que sitúa los hechos en el siglo XVI (aunque la composición de este relato es tardía, del siglo XVIII). El famoso rabino Yehuda Loew habría creado al Golem para defender a la comunidad de los ataques antisemitas. Después, ante los destrozos causados por la criatura descontrolada, se habría visto obligado a destruirlo. Borges se hace eco de esta historia en uno de sus más célebres poemas, que reproducimos aquí casi íntegramente:

(...)  
Sediento de saber lo que Dios sabe,  
Judá León se dio a permutaciones  
de letras y a complejas variaciones  
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,

la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,  
sobre un muñeco que con torpes manos  
labró, para enseñarle los arcanos  
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.

---

<sup>173</sup> Moshe IDEL, *Le Golem*, traduit par Cyrille Aslanoff, Paris, Éditions du Cerf, 1992, p. 28. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>174</sup> Gershom SCHOLEM, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, p. 172.

El simulacro alzó los soñolientos  
párpados y vio formas y colores  
que no entendió, perdidos en rumores  
y ensayó temerosos movimientos.

Gradualmente se vio (como nosotros)  
aprisionado en esta red sonora  
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,  
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.

(El cabalista que ofició de numen  
a la vasta criatura apodó Golem;  
estas verdades las refiere Scholem  
en un docto lugar de su volumen.)

El rabí le explicaba el universo  
*Esto es mi pie; esto el tuyo; esto la soga*  
y logró, al cabo de los años, que el perverso  
barriera bien o mal la sinagoga.

Tal vez hubo un error en la grafía  
o en la articulación del Sacro Nombre;  
a pesar de tan alta hechicería,  
no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.

Sus ojos, menos de hombre que de perro  
y hartos menos de perro que de cosa,  
seguían al rabí por la dudosa  
penumbra de las piezas del encierro.  
(...)

El rabí lo miraba con ternura  
y con algún horror. *¿Cómo* (se dijo)  
*pude engendrar este penoso hijo*  
*y la inacción dejé, que es la cordura?*

*¿Por qué di en agregar a la infinita  
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana  
madeja que en lo eterno se devana,  
di otra causa, otro efecto y otra cuita?*

En la hora de angustia y de luz vaga,  
en su Golem los ojos detenía.  
¿Quién nos dirá las cosas que sentía  
Dios, al mirar a su rabino en Praga?<sup>175</sup>

El Golem es presentado como una criatura monstruosa: a medio camino entre lo humano, lo animal y lo inerte. Su creación – que conduce, finalmente, a la melancolía – es producto del atrevimiento, pero también de una sabiduría admirable, a pesar de sus consecuencias funestas. El final del poema plantea una inquietante pregunta: Dios, que asiste silencioso a la escena, ¿será invadido por un sentimiento similar al mirar al hombre, su “golem”? Al comparar al ser humano con el Golem se produce un juego de asociaciones que también acerca al hombre y a Dios en su papel de “padres” o demiurgos. Criatura híbrida, pues, que se halla atrapada entre lo celeste y lo infernal, la vida eterna y la materia inerte, la bestialidad y la razón más alta.

A pesar de que la leyenda del rabino de Praga es la que con más frecuencia se ha citado y recreado, las primeras historias sobre golems se remontan a los inicios del Judaísmo. Se trataba de figuras de barro, emulaciones de Adán, a las que se insuflaba una “chispa divina”, en la mayor parte de los casos a través de la combinación y recitación de las letras del alfabeto hebreo (que poseían, según la tradición, un poder creador). Para ello era preciso un cierto grado de sabiduría y de poder. Los relatos cuentan que en la frente del golem se escribía la palabra ‘emet (אמת), verdad en hebreo, que le daba la vida; y en el momento en que se deseaba destruirlo se borraba el ‘alef inicial, con lo que se convertía en met (מת), muerte. La mayoría de los cabalistas “demiurgos” eran también conscientes de las limitaciones de sus criaturas:

En varias fuentes se dice que el golem no tiene alma intelectual, y por tanto le falta la facultad del habla. (...) Moisés Cordovero pensaba que el hombre tiene poder sólo para dar al golem “vitalidad” (*biyyut*), pero no “vida” (*nefesh*), “espíritu” (*ruah*), ni “alma” (*sehamá*) propiamente dicha.<sup>176</sup>

Al hombre y al golem les separa el lenguaje, que en la tradición judía es la herramienta por excelencia de la creación. El ser humano posee tal

---

<sup>175</sup> Jorge Luis BORGES, *El Otro. El mismo en Obra poética*, pp. 207-209.

<sup>176</sup> Gershom SCHOLEM, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, p. 174.

capacidad, pero no puede insuflarla en su criatura. La creatividad, facultad unida al alma y al lenguaje, se revela así como la esencia de lo humano: un don que, sin embargo, arrastra el signo de lo deforme e incompleto. Está marcada por el error, el imprevisto, la fragilidad de sus metas, la destrucción como amenaza constante. “La palabra *golem* aparece una sola vez en la Biblia (Salmos, 139:16), y de ese pasaje proviene el uso talmúdico del término como algo informe e imperfecto. En el empleo filosófico medieval se refiere a la materia sin forma.”<sup>177</sup> Otras veces se le relaciona, como se ha mencionado, con un cuerpo sin alma. Y ésta es la traducción que propone la Biblia de Ferrara del *apax*<sup>178</sup> del versículo sálmico:

También escuridad no se escurecerá en ti, y noche como día alumbrará; como escuridad como luz<sup>179</sup>. Porque tú possuiste mis riñones, encubristeme en vientre de mi madre. Loarte e porque temerosas, soy maravillado, maravillosas tus obras, y mi alma sabien mucho. No fue negado mi cuerpo de ti, que<sup>180</sup> fui hecho en oculto, fui tejido en profundinas de tierra. *Mi cuerpo*<sup>181</sup> vieron tus ojos, y sobre tu libro todas ellas<sup>182</sup> están escritas, días que fueron formados, y no<sup>183</sup> uno en ellos.<sup>184</sup>

La voz poética refiere su cercanía del Creador, en cuyo “libro” está escrito todo el universo. La ligazón entre la Divinidad y el hombre que canta se remonta al momento de la concepción. Dios veía “su cuerpo” a pesar de estar oculto en el vientre de su madre. Así se comprende que en otras ocasiones la palabra *golem* haya sido traducida por “embrión”, es decir, potencialidad de ser. El paradigma de la creación humana se relaciona, en sus orígenes, con una criatura aún por definir, que se mueve entre la existencia y la inexistencia, que posee el poder de desarrollarse pero aún “no es”. Se establece entonces una íntima conexión entre el concepto de “nada” cual paso previo de la creación – la potencialidad de vida, aún informe, del *golem* – y una determinada concepción de la palabra poética como aquello que está por decir, que

---

<sup>177</sup> Gershom SCHOLEM, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, p. 172.

<sup>178</sup> Los *apax legomena* son palabras que aparecen una sola vez en la Biblia, y cuya interpretación, por tanto, es motivo de grandes controversias.

<sup>179</sup> Para ti son iguales la oscuridad y la luz.

<sup>180</sup> Aunque.

<sup>181</sup> Traducción de *golem* con un sufijo posesivo de primera persona: גלמי

<sup>182</sup> Aquellas cosas que fueron creadas.

<sup>183</sup> No faltaba.

<sup>184</sup> Salmos 139:13-16.

sugiere sin alcanzar el punto de la máxima determinación – la “antepalabra o palabra preñada” a la que se refería José Ángel Valente. El universo de la creatividad está indisolublemente unido, como se verá, a la aparición de una zona intermedia, un misterio fértil, un lugar para el juego, acogedor y vacío.

### a) *La nada: un espacio de encuentro*

La idea de la creación *ex nihilo*, formulada como tal, no aparece en los textos judíos hasta la Edad Media; se filtra a través de autores cristianos – que fueron los primeros en definir este concepto, alrededor del siglo II – y posteriormente del Islam. El único precedente encontrado en la literatura judía antigua es una ambigua sentencia del *Sefer Yetzirá* (compuesto en algún momento entre el siglo III y el VI): “Él [el Creador] formó algo actual a partir del caos y convirtió lo que no es (*eino*) en lo que es (*yeshmo*).”<sup>185</sup>

Durante el medioevo se acuñó el término ‘*ayin* para referirse a la nada. Maimónides aceptó la idea de la creación *ex nihilo*, y definió el concepto a partir de la teología negativa de los filósofos árabes Alfarabi y Avicena. La nada era lo no existente, y en ningún caso podía atribuírsele a Dios tal atributo, puesto que “Su existencia es totalmente distinta a cualquier cosa que podamos concebir: Dios existe, pero no a través de la existencia”<sup>186</sup>. La negación no sirve, por tanto, para nombrar lo infinito. La teología de Maimónides fue recogida por los místicos medievales, que la hicieron suya. Azriel de Gerona escribe: “Los filósofos están de acuerdo con la tesis de que nuestra comprensión se realiza sólo por la vía del ‘no’.”<sup>187</sup>

Sin embargo, un nuevo concepto de la nada, esta vez positivo, comenzó a abrirse camino en ciertos círculos cabalísticos a partir del siglo XI. Su origen se relaciona con un poema de Salomón Ibn Gabirol, dado que los místicos medievales tomaban a menudo imágenes y términos de la poesía hispano-hebrea, que gozaba de una gran popularidad. Valga el ejemplo para subrayar que las relaciones

---

<sup>185</sup> *El libro de la formación: Sefer Yetzirah. A la luz de los cabalistas de Gerona*, introducción, traducción y notas de Myriam Eisenfeld, Barcelona, Obelisco, 1992.

<sup>186</sup> Daniel C. MATT, “*Ayin*: The concept of Nothingness in Jewish Mysticism” en L. Fine (ed.), *Essential papers of Kabbalah*, p. 73.

<sup>187</sup> Citado en Daniel C. MATT, “*Ayin*: The concept of Nothingness in Jewish Mysticism” en L. Fine (ed.), *Essential papers of Kabbalah*, p. 74.

entre Cábala y poesía son antiguas y se producen en ambas direcciones, remontándose a los orígenes de la doctrina. El poema de Ibn Gabirol dice:

Tú eres sabio, y de tu sabiduría hiciste emanar una voluntad  
determinada, como obrero y artista,  
para extraer el ser de la nada,  
como se extrae la luz que sale de los ojos;  
sacaste de la fuente de la luz sin pozal,  
e hiciste todo sin ningún instrumento.<sup>188</sup>

Dios es comparado, ya en el segundo verso, con un obrero o un artista. La luz que sale de los ojos, misteriosa, ilumina el mundo: es como el ser que nace del vacío. La Divinidad extrajo el resplandor de un pozo angosto y con él creó y dio vida. Todo a través de la voluntad, gracias a una secreta sabiduría.

En el *Zohar* *'ayin* se identifica con la primera sefirá: *keter*, la corona. Las *sefirot*, recordemos, son emanaciones a través de las que el *En-sof*, la Divinidad incognoscible, se manifiesta, y se convierte progresivamente en el Dios de la Creación.<sup>189</sup> La primera de ellas es *Keter* – la más cercana al infinito incognoscible: los cabalistas la utilizan para referirse a la manifestación de la voluntad primordial –, y la última *Maljut*: el reino – la más próxima al ser humano. “Dado que [*Keter*] es el catalizador de todo ser, pero todavía no una cosa en sí misma, también se le llama, en el lenguaje paradójico tan propio del *Zohar*, ‘Nada’, u otras veces ‘la Nada primordial’.”<sup>190</sup> Para el *Zohar*, *Keter* o Nada está eternamente presente junto al *En-sof*, pero no se identifica con él. Y es

---

<sup>188</sup> Salomón ibn GABIRLOL, “Keter Malkut (fragmento) en A. Sáenz Badillos y J. Targarona Borrás, *Poetas hebreos de Al-Andalus (siglos X-XIII)*, Córdoba, El Almendro, 1988, p. 139.

<sup>189</sup> Moshe Idel afirma que, desde comienzos del siglo XIII, a la pregunta por la naturaleza de las sefirot se le ha dado tres respuestas principales: “en primer lugar, la teoría de que las Sefirot forman parte de la naturaleza divina y participan de la esencia divina (...); en segundo lugar, la teoría de que las Sefirot no son divinas por esencia, aunque estén estrechamente ligadas a la Divinidad, y son, bien sus instrumentos para crear y gobernar el mundo, bien receptáculos del influjo divino por los que éste se transmite a los mundos inferiores; en tercer lugar, la idea de que las Sefirot son la emanación divina en el seno de la realidad creada, constituyendo, por decirlo así, el elemento inmanente de la Divinidad”. Ver *Cábala. Nuevas perspectivas*, p. 195.

<sup>190</sup> Arthur GREEN, “The Zohar: Jewish Mysticism in Medieval Spain” en L. Fine (ed.), *Essential papers on Kabbalah*, p. 45.



muy importante notar que a la primera sefirá también se la denomina en los textos zoháricos *Ehyeh*, “yo seré”<sup>191</sup>, en referencia a la revelación bíblica que recibió Moisés: “Y dixo el Dio a Moseh: Seré el que Seré. Y dixo: assí dirás a hijos de Ysrael: Seré me embió a vos.”<sup>192</sup> La traducción más habitual al castellano es “Yo soy el que soy”. Sin embargo, siguiendo a Martin Buber, la sentencia no debe entenderse tanto como muestra de opacidad (palabra de un Dios que quiere esconderse), sino como manifestación de la presencia divina en el mundo:

No creo en una autodesignación de Dios, en una autoclasificación de Dios ante los seres humanos. La palabra de la revelación es: Yo soy el que soy. Lo que revela es lo que revela. El ser es, nada más. La eterna fuente de la fuerza sale a chorros, el eterno roce persiste, la eterna voz suena, nada más.<sup>193</sup>

El ser y la nada se acercan en la sefirá *Keter*. La nada no representa, en este contexto, mera negación o ausencia, sino potencialidad máxima. *Ehyeh* es apertura hacia lo desconocido: aquello que “llegará a ser” (según otra posible traducción de *Ehyeh*) o que “hace ser” (con un sentido causativo).

Los cabalistas encontraron, gracias a su continua labor hermenéutica de actualización del texto sagrado, una sugerente confluencia con el libro de Job en su concepción de la nada primordial. Analizaron algunos versículos del poema bíblico en los que aparece la palabra *‘ayin* interpretándolos de acuerdo con sus nuevos planteamientos.

Es necesario recordar, en primer lugar, que *‘ayin* en hebreo bíblico significa tanto “nada” como “dónde” (sobre todo en expresiones interrogativas como: ¿de dónde eres?: *me-‘ayin atá*). Valga destacar, en

---

<sup>191</sup> El sistema verbal hebreo, como el de las otras lenguas semíticas, no está construido sobre la categoría del tiempo, sino sobre la del aspecto. De este modo, *Ehyeh* es la forma del verbo ser en primera persona del singular del imperfectivo, lo que en castellano puede traducirse por un futuro, un presente, o incluso un pretérito imperfecto: cualquier tiempo de aspecto imperfectivo, es decir, que exprese una acción no acabada (o, según otras teorías lingüísticas, una acción vista desde dentro, con participación anímica del sujeto).

<sup>192</sup> Éxodo 3:14.

<sup>193</sup> Martin BUBER, *Yo y Tú*, traducción de Carlos Díaz, Madrid, Caparrós, 1993, pp. 96-97.

el libro de Job, una pregunta retórica: “Y la ciencia<sup>194</sup>, ¿de adónde será fallada<sup>195</sup>?”<sup>196</sup>: והחכמה מאין תמצא. “En el contexto talmúdico el significado es que la sabiduría, es decir, las palabras de la Torá, se hallan en alguien que se ve a sí mismo como inexistente. Este concepto es representado en el versículo por la palabra ‘*ayin*.”<sup>197</sup>

“Los cabalistas del siglo XIII convierten esta pregunta en una fórmula mística: *La sabiduría divina alcanza la existencia a partir de la nada.*”<sup>198</sup> El versículo no es interpretado como un interrogante, sino cual un anuncio (aprovechando la ausencia de signos de puntuación en la Biblia). Moisés de León se expresa en los siguientes términos:

Dios es la aniquilación de todo pensamiento; ningún pensamiento puede contenerle. Puesto que ninguna cosa del mundo puede contenerle, se le llama ‘*ayin*. Este es el secreto de lo que se ha dicho: ‘La sabiduría alcanza la existencia a partir de ‘*ayin*.’ Algo sellado y oculto, totalmente incognoscible, recibe el nombre de ‘*ayin*, puesto que nadie sabe nada sobre ello. Del mismo modo, (...) nadie sabe absolutamente nada sobre el alma humana; su estado es la nada, tal como se ha dicho [Eclesiastés 3:19]<sup>199</sup>: ‘La ventaja de lo humano frente a lo animal es ‘*ayin*.’ Gracias a esta alma, el ser humano goza de una ventaja sobre todas las demás criaturas y la gloria de lo que se denomina ‘*ayin*.’<sup>200</sup>

La sabiduría surge y se manifiesta a través de la nada. Job lo había tenido todo: vivía en un limbo muy cercano al Paraíso terrenal. Su vida era agradable y colmada. Y, en ese estado, se había olvidado de sí mismo: al igual que Adán, no sabía que era hombre. Lo que tiene lugar en el libro de Job, como bien apunta María Zambrano en su ensayo

---

<sup>194</sup> Sabiduría.

<sup>195</sup> Hallada.

<sup>196</sup> Job 28:12.

<sup>197</sup> Moshe IDEL, *Hasidism. Between Ecstasy and Magic*, p. 109.

<sup>198</sup> Daniel C. MATT, “*Ayin*: The concept of Nothingness in Jewish Mysticism” en L. Fine (ed.), *Essential papers of Kabbalah*, p. 75.

<sup>199</sup> La interpretación mística es una vez más extremadamente libre. El versículo dice: “Porque acontecimiento de hijos de los hombres, y acontecimiento de la quatropea, y acontecimiento uno a ellos; como muere éste, así muere éste, y espíritu uno a todos, y *ventaja del hombre de la quatropea no es, porque todo nada.*”

<sup>200</sup> Moisés de LEÓN, *Sheqel ha-Qodesh*, 23-24, citado en Daniel C. MATT, “*Ayin*: The concept of Nothingness in Jewish Mysticism” en L. Fine (ed.), *Essential papers of Kabbalah*, p. 76.

“El libro de Job y el pájaro”<sup>201</sup>, es precisamente la revelación de lo humano. No el conocimiento racional del mundo ni de las leyes de la vida, sino la repentina conciencia de sí a través del puro padecer, del abandono absoluto. Job sufre de verse, de descubrirse: pero sigue suspirando. Ha llegado a un punto en que es invulnerable: pura respiración entre el nacimiento y la muerte. Tras haber experimentado la plenitud de la dicha vive la plenitud del sufrimiento. Sólo le queda la propia vida: y en este sentido es máximo exponente de un sentir, del fondo último de la experiencia humana. Juan Gelman se fija precisamente en ese instante para escribir su poema “El Fénix”, que forma parte del libro *Com/posiciones* y es puesto en boca de Job. La ausencia de lo amado parece ser una secreta compañía. Para Job es Dios, al que sabe cerca aunque escondido; para Gelman es su hijo, a quien a través de la escritura intenta rescatar de la muerte. Se trata de una presencia desesperada, llena de cercanía pero también de desamparo:

las penas se arrojaron sobre mí/  
 se empecinan en mí/que ya soy nada/  
 te fuiste como el viento/vos/lo que más amé/  
 mis huesos/parentela  
 del polvo y la ceniza/  
 claman por vos y no me oís/  
 estoy en tu presencia y no me ves/  
 corto mis pasos hacia vos/  
 pacto no verte con mi vista/  
 y tengo un solo paradero: la muerte/<sup>202</sup>

El hombre es “nada” y a la vez no duda “estar en la presencia” de otro. Ésa es, seguramente, la mayor paradoja del libro de Job. Aquella que conduce directamente a la palabra dicha. Pues ningún poeta está totalmente exento de esperanza: como Job, no le teme a la nada. Intenta arrastrarla al mundo a través de su celebración o sus lamentos. Se queja el personaje bíblico: “Y fue por<sup>203</sup> luto mi harpa, y mi órgano por voz<sup>204</sup> de llorantes.”<sup>205</sup>

---

<sup>201</sup> María ZAMBRANO, “El libro de Job y el pájaro” en *El hombre y lo divino*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1955, pp. 385-408.

<sup>202</sup> Juan GELMAN, *Com/posiciones en de palabra*, p. 511.

<sup>203</sup> Para.

<sup>204</sup> Para voz: para acompañar a los que lloran.

<sup>205</sup> Job 30:31.

Job, el hombre puesto a prueba y despojado, alcanza la sabiduría cuando su abandono le hace rozar la inexistencia: cuando logra quedarse suspendido en un limbo entre el ser y la nada. María Zambrano se fija, al final de su ensayo, en un pájaro que abandona sus huevos, sus embriones, y en su despreocupación es feliz. Es Dios quien habla:

¿Ala de pavones es alegre; si ala de cigüeña y su pluma feziste?<sup>206</sup>  
Que dexa a la tierra sus huevos, y sobre polvo los escallenta<sup>207</sup>.  
Y olvida<sup>208</sup> que pie los esparzirá<sup>209</sup>, y alimaña del campo los trillarás;  
Olvida sus hijos como no suyos, en vano su trabajo sin temor.<sup>210</sup>

Zambrano identifica esta imagen con el Job que, abandonado, mudo y atónito, asiste al poema de su Hacedor: “Cuando se quedó sin palabra, hundido en el silencio, ¿llegaría Job a sentirse en ese pájaro, con ese pájaro, bajo ese pájaro invulnerable que deja a sus crías germinar como si suyas no fueran, sabiendo que levantarán las alas?”<sup>211</sup>. El abandono supera a la palabra: representa el mayor enigma, el último límite, ya indemne, de la existencia. Es un estado intermedio entre la vida y la muerte; pertenece al orden de lo germinal y lo inconmensurable. En un cuento jasídico encontramos la portentosa identificación de la nada con el embrión: el huevo. “Cada nacimiento debe navegar en las profundidades de *‘ayin*, como cuando un polluelo rompe el huevo: por un momento no es ni polluelo ni huevo. El renacimiento humano también surge de *‘ayin*.”<sup>212</sup> ¿Será la misma nada a la que Job invoca: ese espacio primigenio, anterior al nacimiento pero abierto a la existencia, al que desearía volver? El relato dice:

#### EL ESTADO INTERMEDIO

El maguid de Mezritch dijo:

“Nada en el mundo puede pasar de una realidad a otra sin retornar primero a la nada, esto es, a la realidad del estado intermedio. En este estado es la nada y nadie puede concebirlo porque ha llegado al

---

<sup>206</sup> ¡Con qué agilidad aletea el avestruz! ¿No son sus plumas como las de la cigüeña?

<sup>207</sup> Calienta.

<sup>208</sup> “Olvidar” tiene aquí el significado de “ignorar”, “no pensar”.

<sup>209</sup> Pisará.

<sup>210</sup> Job 39:13-16.

<sup>211</sup> María ZAMBRANO, “El libro de Job y el pájaro” en *El hombre y lo divino*, p. 408.

<sup>212</sup> Daniel C. MATT, “*Ayin*: The concept of Nothingness in Jewish Mysticism” en L. Fine (ed.), *Essential papers of Kabbalah*, p. 92.

punto de la nada, tal como era antes de la creación. Y entonces se transforma en la nueva criatura, desde el huevo hasta el polluelo. Y el momento en que el huevo ya no es y el polluelo aún no es, es la nada. Y en términos filosóficos, éste es el estado primario que nadie puede asir porque es una fuerza que precede a la creación; es el caos. Es como el germinar de la semilla. La transformación no se inicia hasta que la simiente se desintegra en la tierra, y la calidad de simiente es destruida a fin de que pueda alcanzar la nada, que es el peldaño anterior a la creación. Y este peldaño es llamado sabiduría, es decir, un pensamiento que no puede ser manifestado.”<sup>213</sup>

Quizá por ello Job, en su último abandono, mientras asiste a las palabras del Creador, ya no tiene acceso a la palabra. Es nada, y por lo tanto no hay, todavía no hay en ese instante, nada en él que pueda tomar el camino de la realidad: ser manifestado. Ha perdido todo los recursos y sin embargo respira; es un cuerpo abierto a la vida, preparado para cualquier metamorfosis.

Juan Gelman titula su poema “El Fénix”, un ave fabulosa que los antiguos creyeron que era única y renacía de sus cenizas. En el texto, sin embargo, parece no haber resurrección posible: el último verso afirma que el único paradero es la muerte. Job también niega explícitamente la resurrección de la carne, pero con su palabra de poeta invoca la esperanza. Gelman, de este modo, se sitúa en la posición del que espera aunque haya perdido cualquier fe. Anhela un advenimiento, encuentra en su interior una larva a la que, incrédulo, alimenta.

¿Y si el renacimiento del Fénix se produjera por el camino menos pensado? El poema de Gelman comienza con un singular *mea culpa*, puesto en boca de Job:

fui soberbio/creí  
que eras una página en blanco  
como tu alma/confundí  
tu bondad con candor/tu candor  
con desvío del mundo/escribí  
líneas equivocadas/palabras/  
en la noche obsedida de mí/pero no  
fui ojos para el ciego/pies al rengo/

---

<sup>213</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jásídicos. Los primeros maestros I*, p. 159.

me creí revestido de justicia/pensaba  
“pereceré en mi nido y como el fénix  
redoblaré mis días”/pero fui  
insensato y grosero/equivoqué  
mi camino hacia vos/<sup>214</sup>

El personaje critica su orgullo, el haber creído saber, merecer, ser justo, bueno y piadoso. Un hombre sin mácula. ¿Pues hasta qué punto conocemos el alcance de nuestros actos? ¿Sus consecuencias nos pertenecen? Y el camino hacia Dios, tantas veces errado por el hombre, no parece ser otro que el de una existencia asombrada, ya libre de ambiciones y preguntas, que se colma a sí misma en el puro goce de ser. Un cuento jasídico advierte:

#### LAS ABEJAS

Rabí Rafael de Bershad dijo: “Dicen que el orgulloso renace como las abejas. Porque, en su corazón, el hombre soberbio piensa: ‘Yo soy un escritor, yo soy un cantor, yo soy grande en el estudio.’ Y verdad es lo que se dice de hombres semejantes: que no se volverán hacia Dios ni siquiera en el umbral del infierno. Renacen después de su muerte y nacen de nuevo como abejas que zumban y zumban: ‘yo soy, yo soy, yo soy.’”<sup>215</sup>

Job parece haber pasado, sin necesidad de reencarnarse, por todos los estados. De la complacencia de sí al abandono, a la pura respiración palpitante. La bondad y la justicia le han conducido al sufrimiento: la soberbia, entendida como anhelo de ser ‘algo’ – pura satisfacción en la propia identidad y en lo que se posee – ha dado paso a un deshacerse en cenizas fértiles y asombradas: vecinas de la muerte, pero preparadas para cualquier vida. La respiración de Job es deseo del zumbido de la abeja: anhelo previo a cualquier manifestación, germen que lucha silenciosamente en la antesala de la realidad por alcanzar la puerta que le conduzca a nuestro mundo.

Quizá las claves del sentir de Job se encuentren en la exploración del impulso poético, tal y como lo concibe María Zambrano:

---

<sup>214</sup> Juan GELMAN, *Com/posiciones en de palabra*, p. 511.

<sup>215</sup> Martín BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 184.

La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser, hasta lo que no ha podido ser jamás.<sup>216</sup>

En la poesía de Juan Gelman la nada aparece como misterio y como detonante de la acción. Se establece una sutil diferencia con el concepto de vacío: “La nada da forma al vacío para que éste sea posible.”<sup>217</sup> El vacío se concibe como un lugar después del caos: la matriz creativa que debe ser perfilada. La nada surge entonces como un elemento activo, anterior al vacío y a toda existencia, condición *sine qua non* de cualquier apertura: es el misterio máximo, la profundidad poderosa, una mano invisible que moldea lo que todavía no es. En este sentido, el poeta afirma: “La poesía da nombre a seres que tardarán siglos en ser. Desarma los jamases del mundo.”<sup>218</sup> El acto de nombrar no supone el paso inmediato del no ser al ser: las palabras pronunciadas por el poeta llaman a criaturas que no existen, que vivirán, a partir de ese momento, en un misterioso limbo presidido por la nada. Gelman escribe en otro fragmento titulado “Espacios de la palabra”:

La poesía reinventa su vacío cada vez y nunca cierra la herida que produjo. Pero la herida hiere a la heridora y entonces el vacío es tiempo, viaje del ser en lo no sido, ligereza de sombra que habrá de darse ayer. Espacio que la palabra ocupa en río, en perro, en nada, en su calcinación.<sup>219</sup>

El pasado y el futuro se intercambian y se confunden del mismo modo que lo existente y lo inexistente. El futuro ya no está indisolublemente ligado a lo que aún no ha sucedido, ni el pasado a lo que fue. La poesía abre una y otra vez la caja del tiempo, da mil y una representaciones al

---

<sup>216</sup> María ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1987, p. 22.

<sup>217</sup> Juan GELMAN, “Notas al pie” en M.A. Pérez López (ed.), *Juan Gelman: poesía y coraje*, Santa Cruz de Tenerife, La página, 2005, p. 16.

<sup>218</sup> Juan GELMAN, “Notas al pie” en M.A. Pérez López (ed.), *Juan Gelman: poesía y coraje*, p. 20.

<sup>219</sup> Juan GELMAN, “Notas al pie” en *Juan Gelman: poesía y coraje*, p. 18.

vacío que le permite abrirse espacio: allí donde habita la palabra, donde arde en nada, buscando una forma.

En el poema “Incompletamente” se nombra a un pájaro que, como aquel que destacaba María Zambrano en *Job*, olvida, se lanza al vacío, vuela desorientado hacia el espacio de lo no existente, donde, paradojas de la vida, ocupa su lugar y emite un canto. Leamos su inicio:

el pájaro se desampara en su  
vuelo/quiere olvidar las alas/  
subir de la nada al vacío donde  
será materia y se acuesta

como luz en el sol/es  
lo que no es todavía/igual al sueño  
del que viene y no sale/traza  
la curva del amor con muerte/<sup>220</sup>

El pájaro parece abocado a la no existencia, y sin embargo de él se dice que “es lo que no es todavía”. El lenguaje paradójico alcanza sus más altas cotas en *Incompletamente*, donde amor y muerte, luz y oscuridad, sueño y realidad son palabras que se llaman y se repelen como polos de imanes, manos que se aprietan y entrelazan, pequeñas voces atrapadas en una misma tela de araña.

La subida se presenta como olvido, abandono de la nada por el vacío. La significación en la distinción entre los dos términos no es obvia. Sin embargo en otros textos contemporáneos de Gelman, el vacío aparece como el lugar específico creado por un retiro, el de Dios según las teorías cabalísticas, o simplemente el lugar donde se puede desenvolver el amor.<sup>221</sup>

En otro texto del mismo libro vacío y nada vuelven a evocar la posibilidad de ser: un primer alimento, el único aliento vital. Ambos términos vuelven a confundir sus sentidos, en un juego de semejanzas

---

<sup>220</sup> Juan GELMAN, *Incompletamente en Salarios del impío y otros poemas*, Madrid, Visor, 1998, p. 135.

<sup>221</sup> Geneviève FABRY, “Engendramiento y memoria en la poesía de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 37.



y diferencias que da fe del escurridizo terreno que se pisa: un espacio vecino a lo innumerable.

(...)/ya floreciera  
el vacío del sueño que comen  
los sueños para ser/el amor

que desequilibraba al mundo  
en propio pulso/como  
nada que tiembla<sup>222</sup>

El vacío es comida de los sueños: leche de la esperanza. La nada tiembla como una criatura viva: se asemeja al amor, poderoso y desvalido. Dice el poema “Actos”, de *Salarios del impío*: “La nada existe antes que el amor, pero el amor la crea. Zona vacía, revidas y remuertes en cada punto cero de la noche.”<sup>223</sup> La nada es una manifestación del amor: del deseo de dar algo de sí a otro, de mirarlo después y dejar que adquiera vida propia. La paradoja de la anterioridad de la nada al amor ocurre entonces porque el vacío existe como posibilidad, pero no como acto, no como manifestación creativa. Un punto infinito concentra la vida y la muerte: en él se encuentra la potencialidad de la luz y del mundo, que en el acto de apertura que realiza todo creador empieza a brillar hacia fuera. Es así como se explica en el *Zohar* el primer impulso que llevó a la creación del universo. Se trata de una crisis que ocurre en el *En-Sof*, el Dios oculto, que pasa del reposo a la creación. Esta crisis se considera el mayor misterio de la teosofía, y se manifiesta en el momento en el que el Dios escondido se exterioriza y la luz que posee en su interior se hace visible.

De este modo, el impulso creador es generosidad, salida, concepción que no denota poder, sino entrega. Fuerza que hace y deshace, cual Penélope su bordado, llama incombustible, o rayo que no cesa:

El deseo de poseer es la negación del ser (*La piedra y el centro*). Por eso la escritura verdadera nunca fija: describe lo que crea. La plenitud del conocimiento amoroso no consume: arde en medio de su diamante puro y corta el duro metal del sentimiento. El ojo ve por la razón del co/razón y la verdad invadida por el cuerpo

---

<sup>222</sup> Juan GELMAN, *Incompletamente* en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 152.

<sup>223</sup> Juan GELMAN, *Salarios del impío* en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 25.

perdonará su crimen: el gozo de la unión es un espacio lleno de vacío.<sup>224</sup>

La metáfora del vacío primordial remite a la feminidad, como ya apuntara José Ángel Valente en sus “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”. La nada es punto de salida, pero también de llegada: “terrible es cada palabra dicha y hermosos son sus pies pisando la garganta al partir”<sup>225</sup>. Una breve composición de *Mandorla* (1982) revela la poética de Valente, en íntima conexión con los conceptos de vacío y de nada a los que apuntaba Juan Gelman:

#### POEMA

Cuando ya no nos queda nada,  
el vacío del no quedar  
podría ser al cabo inútil y perfecto.<sup>226</sup>

Asistimos a un despojamiento absoluto, a una celebración de lo que queda cuando ya todo se ha retirado: pues el vacío es también materia, respiración de las palabras, espacio que para nada sirve y que sin embargo reúne la posibilidad de abrirse y el germen del deseo.

El poema no aspira a permanecer, a llenar, sino a ser un repetido alumbramiento: vientre que engendra y una y otra vez se vacía, entregando su fruto, renunciando a toda posesión. Otros muchos poetas han relacionado su labor con la feminidad y la maternidad, con el vacío del útero y la creación de lo ajeno. Valgan, en este sentido, unas hermosas palabras de Rilke:

¡Ah si el hombre aceptara más humildemente y sobrelleva con mayor seriedad ese misterio de que está llena la tierra hasta en su cosa más pequeña, si aguantara y sintiera qué terriblemente difícil es, en vez de tomarlo a la ligera! ¡Ah si cobrara respeto hacia su fecundidad, que es sólo una, por más que aparezca como espiritual o corporal, pues también la creación espiritual procede de la física,

---

<sup>224</sup> Juan GELMAN, “José Ángel Valente. Bajo algunos textos del poeta”, en *Quimera*, p. 88.

<sup>225</sup> Juan GELMAN, “José Ángel Valente. Bajo algunos textos del poeta”, en *Quimera*, p. 88.

<sup>226</sup> José Ángel VALENTE, *Mandorla* en *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 113.

tiene una misma naturaleza que ésta, y es sólo como una repetición más silenciosa, más encendida y más eterna de la voluptuosidad corporal!<sup>227</sup>

Y en otro lugar:

Es muy natural para mí comprender a las muchachas y a las mujeres; la más honda vivencia del creador es femenina, porque es la vivencia de concebir y de parir. El poeta Obstfelder escribió una vez, hablando del rostro de un extraño: “era” (cuando empezaba a hablar) “como si hubiera tomado lugar en él una mujer”; me parece que esto le va bien a cualquier poeta que empieza a hablar.<sup>228</sup>

Esta idea está presente la obra de otros poetas. Geneviève Fabry rescata uno de los primeros poemas de Juan Gelman, “Mujer encinta”, publicado en *Violín y otras cuestiones* (1956), y eliminado en ediciones posteriores. La voz poética es la de una mujer embarazada:

En mí tu peso joven, hijo mío.  
Esta dicha de hacerte cada día.  
Tu medida mordiendo mi costado.  
Tu palabra en silencio todavía.  
Tu corazón de luz en mi tiniebla.  
Tus manos en mi carne dividida.  
El color de tus ojos y tu pelo.  
El aire de tu beso y tu sonrisa.  
(...)  
Están los hombres entre guerra y muerte.  
Un viento de pistolas barre el mundo.  
Hijo mío, te quiero, desde ya, desde el fondo,  
brotando de mi carne hacia los hombres como un dios,  
como una flor tan pura que no quiero  
que tu piel se marchite, que tu risa  
caiga a pedazos, que tu hueso vuele  
convertido en ceniza, que tu sangre  
se hunda en la piedra para siempre.  
¡No!

---

<sup>227</sup> Rainer Maria RILKE, *Cartas a un joven poeta*, pp. 48-49.

<sup>228</sup> Rainer Maria RILKE, *Teoría poética*, prólogo, selección de textos y traducción de Federico Bermúdez-Cañete, Gijón, Ediciones Jucar, 1987, p. 66.

¡Me vestiré de puños hasta el alma!  
¡Armaré las espadas de mi leche!  
¡Afilaré mi grito hasta que corte!  
¡Pondré mi vida paz junto a otras vidas paz!  
¡Irán mis manos paz junto a otras manos paz!

¡Para que nazcas!  
¡Para que tu caricia venga a darse!<sup>229</sup>

El nacimiento se perfila como el momento del acceso a la existencia. Sin embargo, la creación ha comenzado antes. La palabra, cuando aún vive en la nada, está en silencio: se encuentra en su estadio más puro, pero no puede permanecer en él indefinidamente. La madre protege a su criatura de la muerte: del hombre y su violencia. La promesa de vida, aún por manifestarse, se contrapone al “viento de pistolas”. En la poesía de Gelman conviven “el polo materno y vital del engendramiento frente al polo paterno de la escritura y la memoria”<sup>230</sup>. El nacimiento humano se convierte así en metáfora de toda búsqueda de forma, de toda transformación del *‘ayin* en *yesh*. La feminidad aparece como una fuerza misteriosa que permite pasar de la nada a la existencia, colindando con ambos mundos, acogiendo el caos y moldeándolo en su seno.

El *tsimtsum* se alza, pues, como principio de toda creación: artística, corporal, divina. En los tres casos se parte de un hueco, de una herida: carencia del poeta, apertura del cuerpo femenino, que puede alojar y ser penetrado porque contiene en sí un vacío; retracción del demiurgo, que despeja un espacio de su abrasadora luz. En los tres casos, también, el despojamiento último devuelve a la nada: obra que se entrega, criatura sin cordón umbilical, creación independiente, que camina trazando el sendero de su propia historia.

---

<sup>229</sup> Citado en Geneviève FABRY, “Engendramiento y memoria en la poesía de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 22.

<sup>230</sup> Geneviève FABRY, “Engendramiento y memoria en la poesía de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 25.

## b) *La escritura como juego*

Paul Éluard, poeta surrealista francés, comprometido con la Resistencia y afiliado al Partido Comunista, afirmó que el impulso poético nacía de la coincidencia entre una circunstancia exterior y una circunstancia del corazón. Juan Gelman, otro poeta con una larga militancia política, admirador de Éluard, hace suyas estas palabras. Y explica la génesis de su escritura del siguiente modo:

Mire, yo odio ese término que inventaron los franceses: “la poesía comprometida”. Yo creo en la poesía casada: casada con la poesía. Y siempre recuerdo lo que decía Paul Éluard, ese gran poeta francés, que era miembro del Partido Comunista de su país. Cuando se produjo la Guerra de Corea, en 1950, todos sus compañeros del partido que eran poetas escribían poemas a favor de Corea del Norte, y cosas por el estilo. Paul Éluard, no. Era el más grande de todos ellos. Y cuando algunos compañeros le reprocharon que no hubiera escrito ningún poema sobre la guerra de Corea, él respondió: “Yo escribo poemas sobre esos temas solamente cuando la circunstancia exterior coincide con la circunstancia del corazón”. Creo que ese pensamiento es válido.<sup>231</sup>

El espacio que comunica lo interno con lo externo se identifica con el territorio vacío donde nace el poema. Es un lugar escurridizo, que se sumerge y sólo a veces aflora a la superficie, con asombro, cual una epifanía. Su sentido es muy amplio: recubre la realidad y el deseo, la imaginación y la memoria, la promesa y la muerte. Pero se trata, ante todo, de un espacio de verdad: allí donde confluyen la razón y el sentimiento, lo palpable y lo invisible, el placer y sus límites. En la teoría elaborada por Donald W. Winnicott, psicoanalista infantil, este lugar se identifica con el territorio del juego, cuyo primer paradigma sería el juego del niño, y después se reflejaría en el arte:

El jugar tiene un lugar y un tiempo. No se encuentra *adentro* (...). Tampoco está *afuera*, es decir, no forma parte del mundo repudiado, el no-yo, lo que el individuo ha decidido reconocer (con gran dificultad y aún con dolor) como verdaderamente exterior, fuera del alcance del dominio mágico. Para dominar lo que está

---

<sup>231</sup> Verónica CHIARAVALLI, “Heridas y medallas de un poeta”, entrevista a Juan Gelman en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1997.

afuera es preciso *hacer cosas*, no sólo pensar o desear, y *hacer cosas* lleva tiempo. Jugar es hacer.<sup>232</sup>

El niño que juega emplea elementos de la realidad: les da nuevos valores, los combina a través de su fantasía, pero su actividad no deja de situarse en el espacio y en el tiempo compartidos. El juego adquiere, así, una dimensión física, sensible; se basa en una manipulación palpable de lo real, imprimiendo en ella la huella del deseo y la fantasía.

Es interesante, en este punto, recordar la etimología de la palabra “poesía”, procedente del griego *poiesis*. Aristóteles dividía las actividades humanas en tres categorías: *theoria* (conocimiento, búsqueda de la verdad), *poiesis* (realización, intento de crear algo) y *praxis* (acción, resolución práctica de los problemas). *Poiesis* hace referencia a la transformación de los pensamientos en materia. La poesía habita, por tanto, en el lugar del juego: allí donde los sueños y las fantasías abrazan el mundo sensible y se sirven de la realidad más inmediata para adquirir un cuerpo y ingresar en el tiempo compartido. El poeta *hace*, y de esa realización sin precedentes surge la creatividad (Winnicott dice que en el juego, “y quizá sólo en él, el niño o el adulto están en libertad de ser creadores”<sup>233</sup>): “El juego es una experiencia siempre creadora, y es una experiencia en el continuo espacio-tiempo, una forma básica de vida. Su precariedad se debe a que siempre se desarrolla en el límite teórico entre lo subjetivo y lo que se percibe de manera objetiva.”<sup>234</sup>

Dicha precariedad provoca el que sea un espacio difícil de definir, y aparentemente inútil. Un lugar y un tiempo que forman parte la realidad, pero que al mismo tiempo parecen sustraerse a sus mandatos; son momentos entregados a una misteriosa actividad en la que el sujeto empeña el alma, pero cuyo alcance sólo él comprende. Basta observar la trivialidad con la que suelen observar los adultos el juego de los niños, cuando para estos últimos constituye el instante de mayor empeño y trascendencia. Winnicott traza abiertamente el paralelo entre el juego infantil y el desarrollo de la cultura de un pueblo:

---

<sup>232</sup> Donald W. WINNICOTT, *Realidad y juego*, traducción de Floreal Mazía, Barcelona, Gedisa, 1995, p. 64.

<sup>233</sup> Donald W. WINNICOTT, *Realidad y juego*, p. 79.

<sup>234</sup> Donald W. WINNICOTT, *Realidad y juego*, p. 75.

El lugar de ubicación de la experiencia cultural es el *espacio potencial* que existe entre el individuo y el ambiente (al principio el objeto). Lo mismo puede decirse acerca del juego. La experiencia cultural comienza con el vivir creador, cuya primera manifestación es el juego.<sup>235</sup>

Y ese vivir creador se define como un *hacer* y como un *estar en el mundo*: acción y estado, ejercicio que se lleva a cabo de forma activa pero que no persigue una meta directa, un final que anule el proceso. El que juega o crea se halla en un lugar que participa del mundo pero sólo en su mente alcanza un sentido verdadero. Vive en una zona intermedia que los demás no ven. Encuentra, misteriosamente, lo familiar en lo desconocido, y – al igual que el niño que descubre paulatinamente la realidad – lo hace suyo.

Los momentos en que el poeta primitivo que hay en cada uno de nosotros creó el mundo exterior, al encontrar lo familiar en lo desconocido, son quizás olvidados por la mayoría de las personas, o bien se los guarda en un lugar secreto del recuerdo, porque se parecen demasiado a visitas de los dioses como para mezclarlos al pensamiento cotidiano.<sup>236</sup>

Juan Gelman da cuenta de dicha “zona intermedia” cuando se refiere a la manera en que incorporó la mística judía a su obra y las motivaciones que le llevaron a ello. En la obra *Com/posiciones* (1985), el poeta estableció un diálogo “traduciendo” (con gran libertad) poemas en su mayoría de autores judíos antiguos o sacados de la Biblia<sup>237</sup>. Una circunstancia interna, el exilio que sufría Gelman a causa de la dictadura militar argentina, provocó la intensa comunión con estos poemas. El mismo título del libro, y la barra que lo divide, hace pensar en un *collage*, en una creación mutua, de Juan Gelman *con* cada uno de los poetas elegidos. Se trata de una co-laboración a través del tiempo y el espacio. En el “Exergo” del libro el poeta lo expresa del siguiente modo:

---

<sup>235</sup> Donald W. WINNICOTT, *Realidad y juego*, p. 135.

<sup>236</sup> Claude MINER, *On not being able to paint*, citado en D. W. WINNICOTT, *Realidad y juego*, p. 62.

<sup>237</sup> Como explica María del Carmen Sillato en su libro *Juan Gelman: las estrategias de la otredad*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, se ha podido constatar la existencia real de la mayoría de los autores de los textos que Gelman “traduce” al español, pertenecientes en su mayoría a poetas hispanohebreos de la escuela andaluza (siglo X al siglo XVI), a excepción de los poemas de Eliezer ben Jonon, que es un heterónimo gelmaniano.

llamo com/posiciones a los poemas que siguen porque los he com/puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos, está claro que no pretendí mejorarlos. me sacudió su visión exiliar y agregué – o cambié, caminé, ofrecí *aquello* que yo mismo sentía. ¿cómo contemporaneidad y compañía? ¿mía con ellos? ¿al revés? ¿habitantes de la misma condición?<sup>238</sup>

La primera pregunta que se plantea es si estos poemas pueden ser denominados traducciones (muy libres, por supuesto). María del Carmen Sillato así lo hace, pero el propio Gelman afirma en “Exergo”: “traducir es inhumano: ninguna lengua o rostro se deja traducir, hay que dejar esa belleza intacta y poner otra para acompañarla: su pérdida unidad está adelante”<sup>239</sup>. La traducción, pues, si así decidimos llamarla, nunca debe ser un intento de trasladar un texto de una lengua a otra, con la vana ambición de conseguir una perfecta equivalencia, de encontrar una palabra que diga, que sustituya, a otra palabra. Tal como la entiende Gelman, la traducción es una forma de apertura, un reto hacia delante, y nunca un intento de restituir el sentido del pasado.

El poema final, el objeto ansiado, se encuentra en el intersticio entre el texto original hebreo, pasado por el inglés, y las aportaciones o experiencias de Gelman. Es un punto de encuentro, inasible, entre la belleza primera y la “belleza que acompaña”, un espacio vacío que se abre entre dos versos, entre dos mundos, y que el poeta intenta habitar con sus palabras.

El poeta se arriesga hasta el final en la traducción de los textos que elige: son poemas que le hablan, por su visión exiliar, y a los que él responde con sus propias palabras, con su cuerpo, con la propia vida. No hay voluntad de mejorar ni de imponer. Se trata, como afirma el propio autor, de un ofrecimiento: un acto de generosidad con los textos del pasado y los lectores del presente. Y para ello fue antes necesaria una labor de autoconocimiento: dar con un camino extraño que conduzca al corazón de uno mismo.

Se establece un diálogo que, como todo diálogo, actúa en dos direcciones. Los poemas traducidos no son entidades muertas que

---

<sup>238</sup> Juan GELMAN, “Exergo” de *Com/posiciones en de palabra*, Madrid, Visor, 1994, p. 453.

<sup>239</sup> Juan GELMAN, *Com/posiciones en de palabra*, p. 453.



Gelman moldea a su gusto, sino cuerpos vivos, que responden e interrogan, a los que no se puede apresar ni en una interpretación ni en un significado. Siguiendo la terminología creada por Martin Buber en su obra *Yo y Tú*, estos textos no habrían sido nunca para el poeta un Ello, cosificado y perfectamente cognoscible, sino un Tú eterno, con quien se establece una relación recíproca, y permanece siempre en la lejanía. Los poemas de *Com/posiciones* serían el resultado de tal experiencia, y se sitúan por ello en un lugar intermedio, en el vacío que se abre entre el lector y lo que lee, cuando esta lectura se realiza “con todo el ser”<sup>240</sup>. Hablamos aquí de un encuentro, y todo encuentro verdadero transforma a las dos partes que participan en él. De ahí los poemas híbridos de Gelman. Continúa en el “Exergo”, refiriéndose a estos textos:

en todo caso, dialogué con ellos, como ellos hicieron conmigo desde el polvo de sus huesos y el esplendor de sus palabras. no sé qué celebrar más: si la belleza de sus versos o la boca vital con que la hicieron. pero ambas se confunden y me dan pasado, rodean mi presente, regalan porvenir.<sup>241</sup>

Se ha producido, pues, ese ansiado encuentro entre la circunstancia exterior y la circunstancia del corazón. Una confluencia que vuelve todos los tiempos contemporáneos, y consigue que, al comprender lo ajeno, el hombre se conozca a sí mismo. El jasidismo se sitúa en esta misma línea de pensamiento: pone el acento en la interioridad como reflejo del mundo y, siguiendo a Gershom Scholem, explora los secretos de la Divinidad a través de una psicología mística:

Es al descender a las profundidades de su propio ser como el hombre recorre todas las dimensiones del mundo; en su propio ser levanta las barreras que separan una esfera de otra; en su propio ser, por último, trasciende los límites de la existencia natural y, al final de su camino, como si no hubiera un solo paso por dar más allá de sí mismo, descubre que Dios es “todo en todo” y que no hay “nada más que Él”. Con cada uno de los infinitos estadios del mundo teosófico correspondiente a un determinado estado del alma – en acto o en potencia, pero de cualquier manera capaz de

---

<sup>240</sup> Ver Martin BUBER, *Yo y Tú*, p. 42..

<sup>241</sup> Juan GELMAN, “Exergo” de *Com/posiciones en de palabra*, p. 453.

ser sentido y percibido – el cabalismo se convierte en un instrumento de análisis psicológico y de autoconocimiento.<sup>242</sup>

La labor del intérprete-cabalista se encuentra a caballo entre dos mundos: su interioridad y el texto, siguiendo un procedimiento similar al que describía Gelman; y de ahí proviene su originalidad. Es interesante notar que la Cábala, tradicionalmente considerada una disciplina mística, también se ocupa de ámbitos muy cercanos a la filosofía o la psicología. Las preguntas que se plantean, referentes a la relación del hombre con el cosmos, las conexiones entre la realidad y la imaginación, o el sueño y la vivencia, conducen a distintos tipos de argumentos – racionales, alegóricos, mágicos, deductivos –, que hacen de la Cábala (también del movimiento jasídico) una corriente de pensamiento de muy difícil clasificación.

La comunicación entre el mundo divino y el humano, sus reflejos y contradicciones, constituye uno de sus vértices. Todo contacto se sitúa, como el poema, en un espacio abierto e inasible. Las semejanzas entre Dios y el hombre son escenificadas, no sin sorpresa, en el ámbito del juego. Moshe Idel explica a propósito de Abraham Abulafia:

Los *perfecti* pueden imitar a Dios explotando el poder creativo del lenguaje. La mimesis se logra gracias a una práctica combinatoria que no copia ningún modelo ni mensaje preexistente. Subyace la idea de que Dios y el hombre agotan todo el material inherente a las unidades lingüísticas, conceden realidad a los elementos no semánticos de todas las posibles combinaciones de letras en el alfabeto hebreo. Es, sobre todo, la seriedad del *homo ludens*, la que es capaz de imitar a Dios. Así, en las interpretaciones medievales de la técnica combinatoria del *Sefer Yetzirá*, a veces se recurre a la imagen de Dios jugando.<sup>243</sup>

El juego no es una actividad liviana y caprichosa: está cargado de sentido. Para acercarse a la Divinidad el hombre debe emplear la “seriedad del *homo ludens*”, por paradójica que esta expresión parezca. El niño se muestra muy serio en sus juegos, si entendemos la seriedad en términos de compromiso. No se trata, para él, de un asunto banal, sino del establecimiento, dentro de la realidad, de otro espacio con sus

---

<sup>242</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 276.

<sup>243</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 36.

propias leyes, personajes y turnos: un mundo al que se prodigan atenciones y cuidados.

El juego, como ya se ha dicho, incorpora al universo de las fantasías lo matérico y lo sensible, les confiere una existencia más allá de la interioridad. ¿Y algún acto implica tanta responsabilidad como el de conceder un cuerpo: un lugar y un tacto? El niño manifiesta una máxima preocupación por sus juguetes: no son lo que pensamos, quiere decirnos; en su mundo, nada es lo que parece. Los juguetes constituyen un tesoro misterioso, protegido en su pobreza.

Quizá no sea de extrañar que se presente al Creador jugando. Las letras – un material en principio insignificante – alcanzan un valor insospechado – de difícil comprensión para el ser humano – en las manos de la Divinidad que juega. Dios forma sus trazos, les da cuerpo, descubre en ellas valores ocultos: una realidad que va más allá de su uso instrumental para la formación de palabras. El hombre permanece atónito ante ese milagro que no acaba. Se encuentra en un mundo cuyas reglas no comprende. Y, en su exploración de lo sensible, trata de imitar al Creador jugando. Propone normas nuevas, investiga diferentes ritos, abre, con su imaginación, otros senderos. Con la mayor seriedad y el máximo placer. Surgen así mundos paralelos plagados de criaturas monstruosas o invisibles, de promesas siempre por cumplir.

El ser humano, en su intento por descubrir las diferentes configuraciones de lo real, se mueve siempre en un territorio de probabilidades e imprevistos. Ante las palabras, crece la sospecha de que quizá expresen más de lo que dicen: como ecos de una voz escurridiza que nunca llegue a distinguirse con nitidez. El cabalista extático, inmerso en su labor combinatoria, en su peculiar mundo hecho de letras, parece preguntarse: ¿no será el universo, en el fondo, un juego de Dios? ¿No nos someterá el Creador a extraños designios que no comprendemos simplemente porque está jugando (sin frivolidad ninguna), y nosotros no vemos el conjunto del tablero ni podemos concebir la eternidad? La escritura se descubre, entonces, como un enjambre lleno de escondrijos: allí donde las palabras juegan a ser otras, a vincularse con lo que no dicen, a esconderse detrás de lo que callan.

### 1.3. Interpretación y experiencia

Las teorías hermenéuticas intentan – a través de la imaginación, en gran medida – llenar un espacio vacío. Se sitúan en un lugar que podríamos considerar inexistente. ¿Cómo plantear la cuestión de la interpretación y, por lo tanto, colocarse en esa brecha que se abre entre el intérprete y su texto, sin hacer referencia a un ser humano y a un texto en concreto, sino al proceso hermenéutico en sí mismo? La abstracción es condición *sine qua non* para el desarrollo de cualquier sistema filosófico o de pensamiento, y por tanto tales construcciones – que no dejan de ser ejercicios de ficción – sobreviven en la cuerda floja: pende sobre ellas la amenaza de alejarse demasiado del mundo de lo sensible, lo concreto, y de este modo errar completamente su objetivo.

La experiencia, por su lado, definida como el “hecho de haber sentido, conocido, o presenciado alguien algo”, la “práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo”, el “conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas” o el “acontecimiento vivido por una persona”<sup>244</sup>, se sitúa, sea cual sea la acepción que prefiramos, en el extremo opuesto de la balanza. Giorgio Agamben, en su trabajo “Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia”, asocia la experiencia, en su sentido tradicional (que considera amenazado en las sociedades contemporáneas), a lo individual y lo concreto, a lo sensible, y la opone a cualquier posibilidad de prever el futuro, a toda certidumbre. Surge, así, en el pensamiento clásico, una distinción paralela entre el saber divino (perteneciente al mundo de lo inteligible) y el saber humano (que se relaciona con la experiencia y con lo sensible). En palabras de Agamben:

La experiencia tradicional (para entendernos, aquella de la que se ocupa Monatigne) se mantiene fiel a esa separación de la experiencia y de la ciencia, del saber humano y el saber divino. Es precisamente una experiencia del límite que separa ambas esferas. Ese límite es la muerte. (...) El hombre alcanza la madurez anticipando su muerte, como límite extremo de la experiencia. Límite al que sólo es posible aproximarse, no experimentarlo.<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> Definiciones tomadas del Diccionario de la Real Academia Española.

<sup>245</sup> Giorgio AGAMBEN, *Infancia e historia*, traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001, p. 17.

El arte de la interpretación de los textos participa de los mismos límites, vive en un dilema semejante. ¿Pues cómo convertir en ciencia una actividad en la que el sujeto imprime toda su subjetividad enfrentándose a un texto que le es en principio ajeno, y con el que desarrolla una experiencia en el presente, única, irrepetible, y por lo tanto concreta? Gran parte de la hermenéutica moderna ha tratado de dar respuesta a esta pregunta, proponiendo diversos modelos de comprensión del acto interpretativo. Por otro lado, el estudio de los textos sagrados ha constituido, durante siglos, el ámbito de reflexión por excelencia acerca del sentido de la interpretación, de sus métodos y sus límites. Los problemas que plantea se encuentran en el corazón de nuestra reflexión: un texto sagrado, y por lo tanto infinito, al que intenta acercarse un hombre que vive en la historia y sólo puede acceder a una mínima parte de su contenido.

La interpretación está hecha a la medida de lo humano: refleja sus limitaciones biológicas, el ritmo de su desarrollo, la construcción identitaria y el misterio de la muerte. Ni una sola palabra es ajena al hombre que, atrapado en su cuerpo, utilizando los moldes de su mente, se sitúa ante el texto. Sus preocupaciones, cotidianas o existenciales, laten en cualquier asociación hermenéutica; la imaginación pone en contacto al texto con oscuros e insospechados anhelos, con fantasmas que emergen y lo tiñen todo en su misterioso pasar: vientos convocados entre letras.

#### *a) Hermenéutica, identidad, biografía*

La centralidad del proceso hermenéutico en el Judaísmo rabínico ha ensombrecido durante siglos las propuestas más radicales de la interpretación mística o cabalística. Estudios recientes, sin embargo, han llamado la atención sobre su originalidad y especificidad. Los principales elementos del triángulo interpretativo – texto, autor, y métodos exegéticos – sufren una transformación decisiva en la hermenéutica cabalística<sup>246</sup>.

El cruce que se produce entre los conceptos de interpretación y experiencia es especialmente revelador. En primer lugar, “es necesario subrayar que dentro de la tradición mística judía es incorrecto separar

---

<sup>246</sup> Ver Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 106.

exégesis y experiencia”<sup>247</sup>. La interpretación y la revelación están intrínsecamente unidas, según se ha explicado, y algunos críticos, como Gerald L. Bruns, prefieren definir la Cábala como una “hermenéutica de la experiencia” antes que como una exégesis<sup>248</sup>. Moshe Idel, en un estudio sobre los pasajes del *Zohar* en que se presenta a Moisés como “el esposo de la *Shejiná*”, otorgando a la revelación del Sinaí un marcado carácter sexual, identifica la hermenéutica cabalística con una radical experiencia del texto:

La descripción del cabalista como una persona que tiene una vaga vocación por el significado esotérico de la Torá, y la descripción de la Torá, en su sentido más íntimo, como una damisela que le atrae, constituyen una invitación al estudio experiencial de la Torá. Para el cabalista, el esclarecimiento del sentido interior del texto y de la tradición es más que una simple comprensión de ciertos detalles suplementarios; implica un cambio radical en la percepción de la Torá, así como en la personalidad y la condición del propio cabalista. No siendo ya un extranjero, se convierte en el señor del palacio – *heikhal* –, palabra que hace alusión a la localización del rollo de la Torá en la sinagoga; muestra su singularidad abandonando a los ignorantes de su entorno para convertirse en uno de los *perfecti*: una experiencia total, que va más allá de la contemplación pasiva del sentido simbólico de un texto. Más que una interiorización de contenidos específicos, este estudio suscita el establecimiento de una relación íntima.<sup>249</sup>

La interpretación mística, lejos de estar cortada del mundo sensible y la vivencia humana, se sitúa en su corazón mismo: para acercarse a lo divino, bebe de los actos más íntimos, del compromiso corpóreo. El hombre pone a disposición de la labor interpretativa todo su ser, y abraza con fervor la incógnita de lo que pueda encontrarse.

La Torá, texto divino, es al mismo tiempo la herramienta que permite la comunicación entre dos mundos: el celeste y el humano, el ámbito de lo inteligible y el de la experiencia. La peculiar naturaleza de la experiencia mística hace que esté profundamente influida por

---

<sup>247</sup> Elliot R. WOLFSON, *Through a speculum that shines. Vision and imagination in medieval Jewish mysticism*, p. 329.

<sup>248</sup> Ver Elliot R. WOLFSON, *Through a speculum that shines. Vision and imagination in medieval Jewish mysticism*, p. 329.

<sup>249</sup> Moshe IDEL, *Cábala. Nuevas perspectivas*, pp. 305-306.

conceptos y símbolos que muestran la visión del mundo del cabalista. Y esto es esencial a la hora de comprender la relación entre el intérprete y su tradición cultural. Frente a la idea de que la interpretación de un texto está condicionada por la propia tradición, Wolfson afirma que en la Cábala “cada comprensión particular de la tradición es deudora de la experiencia que se haya tenido del texto”<sup>250</sup>.

Esto enlaza con la teoría de que existe una red de afinidades entre la propia alma y la interpretación que uno ofrece. Surge entonces la pregunta: ¿Qué lugar ocupa la experiencia vivida en esa configuración del alma que entra en comunicación con el texto?

La Biblia hebrea es vista en algunos comentarios cabalísticos como la *opera aperta* por excelencia, en la que el carácter divino del hombre encuentra su expresión más perfecta al descubrir la infinitud de Dios reflejada en un texto amorfo. En otras palabras: la Torah es una obra divina, mientras que la exégesis cabalística debe entenderse como un intento de desplegar al mismo tiempo las infinitas sutilezas de la Torah y, paradójicamente, también las cualidades íntimas del cabalista.<sup>251</sup>

El resultado es la explosión del sentido, entendido en su vertiente más tradicional: “el texto llega a convertirse en un pretexto para innovar ideas de gran alcance, que son proyectadas en los versos bíblicos”<sup>252</sup>. No se impone al intérprete como estructura ni como sentido, sino que se ha convertido en un punto de partida. La interpretación, la experimentación y la creación van de la mano. El caso de Abraham Abulafia es ilustrativo:

Si cada intérprete se encuentra a sí mismo en el texto interpretado, se puede decir que Abulafia representa uno de los ejemplos más extremos de semejante autodescubrimiento. Si alguien puede dar expresión a su experiencia regularmente mediante un giro particular en la comprensión de un texto, Abulafia transforma su experiencia

---

<sup>250</sup> Elliot R. WOLFSON, *Through a speculum that shines. Vision and imagination in medieval Jewish mysticism*, p. 329.

<sup>251</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 107.

<sup>252</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 107.

en un texto; la experiencia es, en su más alta expresión, un proceso creador de textos.<sup>253</sup>

La Torá pierde así su carácter de entidad independiente que media entre Dios y el hombre; el intérprete, por su lado, asiste a una disolución de su propia identidad (común a la mayoría de las experiencias místicas). Y se establece una relación transformadora entre ambos cuerpos. Moshe Idel explica:

El intérprete cabalista teosófico está interesado en las sutilezas de la vida divina. Descifra la Biblia como una biografía mística vinculada a los procesos infinitos infradivinos y a las regulaciones religiosas que influyen en la función de esos procesos, más que como un documento directamente dirigido al hombre.<sup>254</sup>

No en vano Agamben, en su ensayo, relaciona la destrucción de la experiencia en la sociedad contemporánea con la desaparición de la biografía. En la interpretación cabalística ésta ocupa un papel preponderante: la Torá es la historia de la entrada de Dios en la historia (el paso de la Divinidad infinita, *En-sof*, al Dios creador), y en ese sentido constituye una forma de “biografía”, que se refiere precisamente a la relación del Creador con sus criaturas. “De los varios niveles de interpretación de la Torá, el más profundo es aquel que ve el texto como un *corpus symbolicum* del mundo divino. Cada palabra de la Escritura es potencialmente un símbolo de la vida divina y como tal participa en ésta.”<sup>255</sup>

Se establece una interacción con el texto en el que las vivencias, en su acepción más amplia, ocupan un importante lugar. El intérprete se interesa por los más mínimos detalles de la existencia humana y busca, a través de ellos, acercarse al universo de lo divino. La experiencia, en su doble vertiente de estudio y de vida, resulta fundamental. Conviene destacar, llegado este punto, el hecho de que para ser aceptado en un círculo de estudio de la Cábala el aspirante debía cumplir varias condiciones, entre ellas estar versado en la Torá y el Talmud, haber

---

<sup>253</sup> Moshe IDEL, “Lenguaje, Torá y Hermenéutica” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 50.

<sup>254</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 106.

<sup>255</sup> Elliot R. WOLFSON, “La hermenéutica de la experiencia visionaria: revelación e interpretación en el *Zohar*” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 94.



superado la cuarentena, y tener hijos<sup>256</sup>. Los tres requisitos, por dispares que parezcan, intentan garantizar la madurez: el estudio, la edad (prueba de la experiencia vivida), y la paternidad, un paso necesario para comprender el paso del tiempo y acercarse a la experiencia de la muerte. Los hijos hacen de la temporalidad y el cambio realidades ineludibles, y a la vez son una fuerza muy potente de arraigo a la vida: una razón para no abandonar el mundo de lo sensible, al mismo tiempo que la marca viviente de la mortalidad. Permiten acercarse al límite de la experiencia humana, y por ello se consideran imprescindibles para el estudio de la Cábala.

El lugar del encuentro místico se sitúa en el corazón del intérprete. Y es importante comprender la concepción semítica del corazón, *leb* en hebreo, definido como la “sede del pensamiento y el deseo”, y equivalente a nuestros “mente”, “inteligencia”, “afecto”, “pecho” o “centro”. La palabra “alma”, *nefesh*, tiene también una acepción más amplia: “soplo”, “vida”, “persona”, “cuerpo”, e incluso “cadáver” y “pasión”. El corazón es al mismo tiempo el lugar del intelecto y las emociones, el centro del ser humano, donde anidan la razón y el deseo (que no se ven, por tanto, como conceptos contradictorios); el concepto de la persona, por otro lado, no es dualista sino unitario. La separación entre alma y materia, entre psique y cuerpo, es ajena al pensamiento semítico.

La interpretación mística hace que el corazón se confunda con el texto mismo. Ambos arrastran una biografía, un cúmulo de experiencias, y salen transformados del encuentro. El cabalista, consciente de sus poderes, no renuncia a influir en la Divinidad, que necesita de él: es consciente de que su actividad imprime una huella en el texto.

Moshe Idel destaca en sus trabajos dicha “osadía interpretativa” y la contrapone a las teorías hermenéuticas modernas. Apela a lo que él denomina lectores e intérpretes “fuertes”, cuya relación con las Escrituras “no consiste sólo en una fusión de horizontes, en el sentido que le da Gadamer, o en el autoconocimiento del lector, como diría Ricoeur, sino en algo mucho más radical: la reestructuración de los textos antiguos”<sup>257</sup>. Idel continúa su argumentación afirmando que “a

---

<sup>256</sup> Dependiendo de las fuentes, un cuarto requisito era el ser varón, circunstancia que no se analizará, ya que interpretamos que su inclusión sólo se debe a prejuicios del pasado.

<sup>257</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 18.

menudo los lectores o intérpretes no acuden a los textos sagrados sólo para entenderlos mejor, o para entenderse mejor a sí mismos, sino más bien en un intento, consciente o no, de cambiar la identidad conceptual de las escrituras imbuyendo su propia y estructurada identidad<sup>258</sup>.

La identidad y la biografía entran de lleno el proceso hermenéutico, aún a su pesar: de forma consciente o inconsciente. El cabalista no controla los mecanismos que se desatan en su corazón durante el proceso, pero sabe de su poder para transformar los textos. La experiencia, por tanto, no pertenece solamente al orden de la conciencia, sino que va más allá de ella. El sujeto de la experiencia no coincide con el del conocimiento. Y es precisamente esta distancia la que entra en juego en el acto interpretativo. La exégesis, llevada hasta sus últimas consecuencias, da rienda suelta a la imaginación y crea un conjunto de textos, una tradición, que actúa como catalizadora de las miradas posteriores. En este sentido decimos que los cabalistas se esfuerzan en cambiar la identidad de los textos. No obstante, ese esfuerzo volcado hacia el futuro se presenta al mismo tiempo como una vuelta al origen, a ese momento en que la comunicación entre el mundo divino y el mortal no se había roto, y cuyo único exponente en la historia finita es el texto.

### *b) Cábala e infancia*

Cualquier tentativa de acercamiento a la experiencia humana necesita, tarde o temprano, de una interrogación acerca de los misterios de la infancia: etapa fundamental y silenciosa, que constituye, para el hombre adulto, un territorio inexplorable. La intuición apunta, sin embargo, a que en la niñez anidan las respuestas imposibles, los más recónditos saberes. Desde su extrañeza y lejanía, la infancia perdida tiñe las vivencias del adulto. El hombre, en su ignorancia, convive con el niño que fue, aunque sólo en ciertos momentos de asombro se encuentre con él cara a cara.

Literatos y artistas han hablado, de diversos modos, de su íntima conexión con la infancia, y la han llegado a considerar fuente originaria de su inspiración, sensibilidad e inclinaciones. Ante la difícil pregunta: ¿cuál es el valor, en el trabajo cabalístico, de la experiencia de la

---

<sup>258</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 18.

infancia?, no cabe una sola respuesta, debido a la multiplicidad de autores, de distintas épocas, cada uno con su propia vida y particularidades. No obstante, es posible vislumbrar algunas huellas del pensamiento infantil en la actividad hermenéutica del cabalista adulto. Moshe Idel hace consideraciones en torno a la génesis de su relación con las Escrituras:

Ningún místico judío conoció la Biblia por primera vez en el momento en que se convirtió en un místico, sino que ésta había contribuido ya de distintas maneras a la vida religiosa del hermeneuta. La lectura persistente, el reflejo y la confrontación con el texto bíblico es un factor constante en la biografía de los místicos judíos. La experiencia básica es siempre un encuentro renovado, dado que la Biblia constituyó el principal objeto de estudio en la primera infancia del futuro místico.<sup>259</sup>

Los relatos que el cabalista interpreta y descompone no dejan de ser, antes que cualquier otra cosa, las historias de su infancia. La imaginación creadora del niño ha dejado su rastro en ellas. Quizá de ahí provenga el potencial creativo de su trabajo hermenéutico, a través del que recobra la libertad y el carácter mágico de la mirada infantil sobre las historias narradas.

Jorge Luis Borges, al explicar las razones de su predilección por el Libro de Job – texto que situó en diversas ocasiones entre las obras maestras de la literatura universal –, se refiere explícitamente a la huella que dejó en él su primer acercamiento al poema bíblico. Fue una lectura infantil, llena de fascinación e íntima apertura, que determinó sus interpretaciones posteriores. Así lo manifestaba en una apasionada conferencia que pronunció en 1967, en el Instituto Cultural Argentino-Israelí de Buenos Aires:

Cuando yo era chico leí el *Libro de Job*. No lo leí enteramente; no podía seguir los razonamientos de Bildad y Elifaz y de los otros amigos. Pero leí con una suerte de fascinación, en la que no faltaba el horror, la descripción de Behemot y Leviatán que – y esto muestra cuánto me interesó esa descripción – llegaron a ser

---

<sup>259</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 18.

huéspedes de mis pesadillas, de mis “night fears” como se dice en inglés, de mis terrores nocturnos.<sup>260</sup>

La visión de Behemot y Leviatán simboliza lo inexplicable en grado sumo: los misterios del mundo culminan en la descripción de dos criaturas monstruosas, poderosas e incontrolables. Asistimos así a una maravillosa justificación de la literatura fantástica: el misterio de la Divinidad, inaccesible, sin rostro, toma forma en la figura de los monstruos. Ellos encarnan su carácter temible, su grandiosidad, su inusitada belleza. Leviatán y Behemot son imagen del poder divino; imagen, también, de la atracción por lo inconmensurable, por aquello que está más allá de los límites humanos.

La imaginación ocupa un lugar central en el concepto tradicional de la experiencia: sólo a través de ella es posible acercarse a esa “experiencia originaria” que inspira al intérprete, y que le permite poner en comunicación lo subjetivo y lo objetivo, lo interno y lo externo. Las historias, imágenes y recuerdos de la infancia poseen un potencial connotativo especialmente fecundo, precisamente porque actúan como puente entre la realidad presente y su origen remoto. Constituyen, tal como explica Agamben, el corazón de la experiencia humana:

Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: *¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar?*<sup>261</sup>

La infancia es entendida aquí como el territorio previo al lenguaje<sup>262</sup>. Es la experiencia muda, mientras que toda elaboración de la misma es realizada por el sujeto en palabras. Vamos así un paso más allá de las historias infantiles (pertenecientes a una infancia dotada ya de lenguaje, aunque fronteriza con la “silenciosa”). La experiencia a la que el intérprete pretendería acercarse es previa al lenguaje, es la percepción del mundo sin palabras, el instante inicial en que todo era asombro y

---

<sup>260</sup> Jorge Luis BORGES, “El Libro de Job” en *Conferencias*, Buenos Aires, IICAI, 1967, p. 101.

<sup>261</sup> Giorgio AGAMBEN, *Infancia e historia*, p. 64.

<sup>262</sup> Éste es, precisamente, el significado etimológico de la palabra. *Infantia* en latín quería decir “incapacidad de hablar”.

sentimiento, tanto en la biografía humana como en su relación con Dios: en el inicio de la historia. Los puentes, sin embargo, existen:

Pues la experiencia, la infancia a la que nos referimos no puede ser simplemente algo que precede cronológicamente al lenguaje y que, en un momento determinado, deja de existir para volcarse en el habla, no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto.<sup>263</sup>

Y la máxima expresión de esta coexistencia se encontraría en esos reencuentros con historias imaginadas en la infancia: palabras que no abandonan el lenguaje pero que no actúan como el resto, pues vive en ellas la capacidad para regresar a esa experiencia perdida, y hacerla de nuevo suya.

La interpretación cabalística constituye, de este modo, una reapropiación de la infancia; por ello hunde sus raíces en la experiencia y conforma una biografía. El intérprete explora su propia entrada en la historia, el momento en que accede al lenguaje, y esta imagen es para él análoga al límite que le separa de la Divinidad y al que trata de acercarse a través del texto, sirviéndose de su madurez y su experiencia; límite que es al mismo tiempo infinitud, muerte y origen: infancia.

La niñez, como silencio, es el territorio de lo inefable. Y se trata de un silencio que prepara al hombre a la palabra: un lugar de paso misterioso y necesario, cuya potencialidad nunca desaparece (al igual que sucedía con la nada). Los cabalistas mantienen con el lenguaje y los textos (a través de los que se considera que éste “habla”) una relación irreverente: de juego. Descomponen las palabras en fonemas, como hacen los niños que empiezan a hablar. Cambian las letras de sitio y crean todo tipo de analogías y nuevas combinaciones separando sus componentes de distintas maneras. Devuelven al lenguaje a un estado de balbuceo. El niño que pronuncia sus primeras palabras no posee aún los rudimentos de un idioma concreto, pero goza de las capacidades y la apertura necesarias para hablar cualquier lengua

---

<sup>263</sup> Giorgio AGAMBEN, *Infancia e historia*, p. 66.

humana. Sus palabras, tantas veces incomprensibles para los adultos (o que tan sólo son capaces de entender los más próximos, como si la comunicación, en esos primeros estadios, pasara obligatoriamente por el amor), le trasladan al dominio, imposible en nuestro mundo, de un lenguaje natural y originario. El balbuceo del niño es muestra de la catástrofe de Babel: de una primera comunicación rota, y de la necesidad de aprender una lengua, abandonando tantas otras posibles, para establecer un vínculo complejo con el mundo exterior. Agamben liga, en este punto, los conceptos de infancia e historia:

Babel, es decir, la salida de la pura lengua edénica y el ingreso en el balbuceo de la infancia (cuando el niño, según dicen los lingüistas, forma los fonemas de todas las lenguas del mundo), es el origen trascendental de la historia. En este sentido, experimentar significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia.<sup>264</sup>

Y, un poco más adelante: “La infancia es la máquina que transforma la pura lengua prebabélica en discurso humano, la naturaleza en historia.”<sup>265</sup> En ella anida un secreto que, en la experiencia humana, es lo que más se asemeja al misterio de lo divino. La vida prenatal sería, de este modo, el territorio vedado por excelencia: inaccesible a la memoria, pero siempre intuido, forma de una intimidad pasada en la que el sujeto se disuelve y encuentra un placentero origen.

Los cabalistas, en su empeño por crear métodos hermenéuticos para acercarse a la Divinidad respetando su secreto, idean modos de interpretación de las historias de su infancia. Tal deseo de vuelta al origen a través de la exploración de los límites del lenguaje nos reenvía directamente a la literatura. El punto en que la interpretación abraza la experiencia es el lugar de la creación artística. Tal como explica Philippe Friolet en un ensayo sobre Juan Gelman: “el poeta vincula el peso de lo vivido, el palpito de la experiencia en la vida de cada ser (la “vivencia”) con la imaginación creadora indispensable para la escritura”<sup>266</sup>. La infancia es el pozo del que bebe la imaginación, aquel que da profundidad a la experiencia. A este propósito escribe Cesare Pavese:

---

<sup>264</sup> Giorgio AGAMBEN, *Infancia e historia*, pp. 73-74.

<sup>265</sup> Giorgio AGAMBEN, *Infancia e historia*, p. 88.

<sup>266</sup> Philippe FRIOLET, *La poétique de Juan Gelman. Une écriture à trois visages*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 33. Traducción de Elisa Martín Ortega.

El milagro de la infancia pronto es sumergido en el conocimiento de lo real y permanece sólo como forma inconsciente de nuestra fantasía, continuamente deshecha por la conciencia que de ello adquirimos. La vida de cada artista y de cada hombre es, como la de los pueblos, un incesante esfuerzo por reducir a claridad a sus niños. Pero no se puede evitar que en ellos esté el fuego vital, la *ratio ultima* – por inconsciente – de la vida interior.<sup>267</sup>

La claridad está llena de sombras. La infancia se ha convertido en una oscuridad luminosa y profunda; en una promesa y un fracaso. Juan Gelman escribe, en uno de los aforismos reunidos bajo el título “El trabajo de la poesía”: “Como un niño, la poesía busca nombrar lo que no puede.”<sup>268</sup> El niño se topa con la incapacidad de nombrar el mundo, y de ahí el impulso que le lleva a aprender la lengua. Sin embargo, una vez adquirido un idioma concreto, aceptados sus significados convencionales, abandona el deseo de comunicación directa con las cosas que había tenido en su primera infancia. El poeta trata de regresar a ese estadio: desaprender la lengua, liberarla de lo consabido, volver a encontrarse ante el mundo con la angustia y el deseo de quien es consciente de la imposibilidad de nombrarlo.

El niño es un motivo fundamental en la poética de Juan Gelman, desde sus principios hasta los libros más recientes. La infancia es fundadora de la sensibilidad y del lenguaje: el poeta aspira a reencontrarla, pero se topa con una oscuridad, con un abismo. Los sufrimientos que deben soportar los niños (a los que en cierto modo se asimila su hijo muerto) son una preocupación constante, un zumbido que no deja de dar vueltas alrededor del poeta. La imposibilidad de pensar o sentir como un niño es el punto de arranque de uno de los más celebrados poemas de Gelman:

## NIÑOS

un niño hunde la mano en su fiebre y saca astros que tira al aire/y  
ninguno ve/  
yo tampoco los veo/  
yo sólo veo un niño con fiebre que tiene los ojos cerrados y ve

---

<sup>267</sup> Cesare PAVESE, *El oficio de poeta*, traducción de Rodolfo Alonso y Hugo Gola, Buenos Aires, Nueva Visión, 1964, p. 61.

<sup>268</sup> Juan GELMAN, “Notas” en M.A. Pérez López (ed.), *Juan Gelman: poesía y coraje*, p. 16.

animalitos que pasan por el cielo/pacen en su temblor/  
yo no veo esos animalitos/  
yo veo al niño que ve animalitos  
y me pregunto por qué esto pasa hoy/<sup>269</sup>

La limitada percepción del adulto supone una barrera insalvable. Su intento de mirar a través de los ojos del niño resulta siempre fallido. Y ésa es, quizá, la verdadera razón del poema: “El poeta no ve lo que el niño ve, lo que el niño alucina. El poema-niño es el sujeto de la visión.”<sup>270</sup> La disyuntiva entre el ver y el no ver, el saber y el no saber, domina estos versos. El niño vive en un delirio, causado por la fiebre, al que el poeta asiste desde fuera. Sin embargo, ambas realidades – la fantasía del niño y la percepción del poeta – se encuentran en el poema, que actúa como catalizador de la comunicación imposible. Así, la escritura poética se perfila como el único modo de dar voz a los niños: seres mudos u olvidados, criaturas sufrientes, carne del deseo perdido en el corazón de quien escribe. “El mediador entre el mundo y el poeta que dice ‘yo’, representado por el niño, reenvía al primero a su propia infancia originaria.”<sup>271</sup> Pues, para poder mirar, es necesario gozar de luz propia:

¿y qué hace el niño con esta luz en su palma?/  
¿mientras todos trabajan para hacer dinero fuera de esta luz?/  
¿encerrados afuera de esta luz que es imposible mirar sin una luz  
adentro?/  
¿sin un amor con pena adentro?/<sup>272</sup>

El resplandor herido del niño, que encarna el sufrimiento y la esperanza, brilla entre el amor y el dolor. Es invisible para todos aquellos que han aparcado su propia infancia en un rincón ya inaccesible: que no guardan dentro el recuerdo vivo y luminoso de la niñez, que no sienten su peso como un misterio que oscurece y alumbra sus acciones. El mundo de los adultos se relaciona, implícitamente, con el provecho, la vacuidad, la indiferencia. El niño

---

<sup>269</sup> Juan GELMAN, *Eso en de palabra*, p. 523.

<sup>270</sup> Edmundo GÓMEZ MANGO, “El llamado” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 17.

<sup>271</sup> Phipippe FRIOLET, “Au coeur de l'impossible oubli, la révolution... ‘niños’ de Juan Gelman” en C. Vásquez, E. Mächer Tobar y P. Mamani Macedo (coord.), *Écriture des dictatures. Écriture de la mémoire. Roberto Bolaño et Juan Gelman*, p. 182.

<sup>272</sup> Juan GELMAN, “Niños”, *Eso en de palabra*, p. 524.



enfermo conserva una dignidad dolorida: es una víctima y una ilusión al mismo tiempo.

En un poema de su último libro, “El niño”, Gelman muestra la imagen de otro niño dormido, pero esta vez es plácida y tranquila. Desde su quietud y su inocencia, repele a todo lo malvado:

El niño duerme  
al pie de un árbol y el aire  
que lo relata brilla  
como vida en la vida, se vuelca  
con claro alivio sobre  
la piel llena de caminos, sube  
en el fulgor del día  
para darle fulgor y el otoño  
quiere al niño que duerme  
al pie del aire y el  
espanto se va, corrido  
por una voz  
que nadie escucha todavía  
en la marea de las huellas.<sup>273</sup>

Sólo el aire puede hablar del niño: su voz escondida ahuyenta al espanto, es inaudible y brilla. El cuerpo infantil se descubre soñador y liviano, desconoce sus peligros; en su fragilidad extrema es capaz de alejar los sufrimientos, de robar un pequeño milagro. La vida está en esa “piel llena de caminos”, abierta e indeterminada. La naturaleza arrulla el dormir de un niño que respira suave y se comunica con el mundo. Su peculiar existir lo sitúa al inicio y al término de la vida: allí donde lo fundamental se dirime. José Ángel Valente escribió un poema en que origen y final se confunden, “The child is father of the man”:

Ser niño está en el término al que a veces se llega sólo un instante luego de morir, cuando los ojos se abren asombrados hacia la inusitada luz. O mirando de pronto en el bruñido espejo de la sombra como nace el mirar. O ante un punto fijo, en la estancia desierta, que sin mirar nos ve. O simplemente un día entre el tráfago urbano al levantar su vuelo un pájaro o al atardecer.

---

<sup>273</sup> Juan GELMAN, *Mundar*, p. 31.

(El niño, pues, llegó y lo condujo desde los ya vencidos despojos de sí mismo hasta el límite donde lo que le pareciera ser al cabo se deshizo. Dolor de alumbramiento. El niño o él, sobre las aguas, empezaron a andar.)<sup>274</sup>

El niño es pura encarnación de los límites de la existencia y en el poema de Valente surge como una epifanía, en el momento mismo de la resurrección. La luz que aguarda tras la muerte es análoga a la que conduce al nacimiento: resplandor misterioso que anuncia un paso, la súbita aparición de otro mundo. Los ojos infantiles se abren hacia lo desconocido: en su indefinición – explosión del asombro – deliran y hacen posible el prodigio. El dolor del alumbramiento se repite al renacer de la muerte: crisis que conduce a la más profunda de las metamorfosis.

La última frase del poema posee claras referencias evangélicas: Jesús caminando sobre las aguas, resurrección de Lázaro. El niño ya no está sumergido en el líquido, como en la etapa prenatal: emerge, camina y hace andar. Se destruye y resucita a sí mismo. Es la máxima fuerza creadora, mirada que repara en los pequeños milagros. Ser de constante refundación, de eterno retorno. Tanto en la exégesis como en la creación poética, la mirada del niño dota al texto de una luz y una profundidad inusitadas: lo introduce en el reino de lo mágico e incognoscible, otorga a las palabras humanas un sentido, una esperanza, y la marca de un fracaso.

#### *1.4. El laberinto de las influencias*

El concepto de influencia poética ha sido entendido de muy diversas formas a lo largo del tiempo y representa el nexo más evidente entre el apego a la tradición y la creación de nuevas formas de escritura. En el caso de la Cábala y la obra de los poetas que nos ocupan, se plantean varias cuestiones fundamentales. En primer lugar, las grandes diferencias que se dan entre ellos: desde aquellos que muestran abiertamente sus influencias cabalísticas y guían al estudioso en las fuentes que utilizaron (como Valente, Gelman o Borges), y los que únicamente esparcen indicios y sugerencias por su obra, mucho más difíciles de rastrear (sobre todo Nicoïdski). También es relevante la

---

<sup>274</sup> José Ángel VALENTE, *Mandorla en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 109.

distinción entre los poetas de origen judío, que llegan a esta tradición de forma más o menos natural, en la infancia, o llevados, más tarde, por una inquietud identitaria, y quienes se encuentran con la Cábala, fascinados, en la edad adulta, porque ésta les ofrece un material sugerente en el contexto de su actividad artística. Es igualmente esencial notar que las motivaciones y los intereses de los poetas en relación con la Cábala son variados, y responden, en gran medida, a sus propias necesidades poéticas. La influencia es, pues, otro proceso de interacción, que suscita no pocas preguntas: ¿Cómo se sitúan los poetas laicos ante una tradición religiosa y esotérica? ¿Es riguroso su acercamiento a ella? ¿Qué permite dar el paso, finalmente, de la religión a la estética, del misterio de Dios al misterio del arte? Terrenos, todos ellos, muy resbaladizos, que deben ser abordados con extremo cuidado.

El punto central de la investigación se encuentra, en cualquier caso, en el modo en que los poetas se acercan a la tradición: qué papel le otorgan en sus obras respectivas, qué logran y qué esperan de este contacto. Tal planteamiento coincide con la consideración de que “hablar de influencia de un pensamiento sobre otro sólo tiene sentido si se explica lo que predispone a un pensamiento a dejar entrar en su seno ideas venidas del exterior”<sup>275</sup>. Por ello, este estudio no es sólo descriptivo: su objetivo es la comprensión de las razones del encuentro, así como del valor que éste tiene en el interior de las obras de los autores estudiados. Juan Gelman afirma, en este sentido: “Hay muchas influencias en la obra de todo escritor. (...) El problema es, a mi modo de ver, qué hace uno de las propias influencias en la propia poesía.”<sup>276</sup>

En el sentido tradicional, el estudio de las influencias suponía la existencia de dos unidades separadas, perfectamente delimitadas. Además, el movimiento se presentaba en una sola dirección: está la obra desde la que se produce la influencia y la obra a la que se dirige. Aparece así el concepto de fuentes literarias, base de muchos ensayos comparatistas. En este estudio, sin embargo, se parte de la hipótesis de que las relaciones entre autores y obras, sean del presente o del

---

<sup>275</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a M. Cordovero, *Le palmier de Débora*, Paris, Verdier, 1985, p. 48. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>276</sup> Eduardo GIORDANO, “El forzoso exilio de Juan Gelman” en *Plural: revista cultural de Excelsior*, 16, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1987, p. 36.

pasado, nunca actúan en una sola dirección. Los textos se rescriben a través de las diversas lecturas que suscitan, y la “influencia” sólo es interesante cuando proviene de un verdadero diálogo. Gelman, por ello, rechaza la noción de influencia cuando habla de algunas de sus obras, dado que “la mención recurrente a ciertos poetas no implica que existan influencias de esos autores. Se trata más bien de confluencias con una visión exiliar”<sup>277</sup>. De este modo, “la literatura comparada se convierte en el término apropiado para el estudio de la literatura: leer un texto frente a otro, leer un texto como relectura de otro, leer un texto en el espacio intertextual de una cultura”<sup>278</sup>.

Tradicición e innovación confluyen en el nuevo concepto de influencia. Se innova a partir del pasado, releendo los textos de poetas ya consagrados. ¿Pero de qué manera actúa este mecanismo: como voluntad de diferenciación, o cual pura revelación de uno mismo? ¿Del pasado al presente, o al contrario, de la fuente al origen? Tanto los críticos literarios como los propios escritores no han dejado de elaborar teorías para intentar aproximarse a estas preguntas.

#### a) *La dialéctica de la interpretación*

El concepto de influencia irradia, en los distintos ámbitos en que pueda ser aplicado, un aura de misterio. Es imposible cerrar el hiato que se abre entre la fuente primera, más o menos remota, que actúa como una fuerza de seducción, y el resultado del influjo, pasado por el filtro de las circunstancias, de otro presente. Harold Bloom, en su obra *La Cábala y la crítica*, se detiene en el concepto de influencia que se propone en la Cábala, y llama la atención sobre los orígenes del término:

Para los cabalistas, *Keter*<sup>279</sup> era a la vez *Ehyeh*<sup>280</sup> y ‘*ayin*, ser y nada, una causa de todas las causas y ninguna causa en absoluto, situada más allá de la acción. Si la Cábala puede interpretarse, como pienso

---

<sup>277</sup> Eduardo GIORDANO, “El forzoso exilio de Juan Gelman” en *Plural: revista cultural de Excelsior*, p. 37.

<sup>278</sup> Jonathan CULLER, “Literatura comparada y teoría de la literatura” en D. Romero López (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Barcelona, Arco Libros, 1998, p. 116.

<sup>279</sup> Como ya se ha visto, *Keter* es la primera sefirá, la Corona, que en la Cábala se identifica al mismo tiempo con la divina presencia y con ‘*ayin* (la Nada).

<sup>280</sup> “Yo seré” o “estoy siendo” en la gran declaración de Dios a Moisés (Éxodo 3:14): “*Ehyeh asher Ehyeh*”.

que sí, como una teoría de la influencia, *Keter* entonces es la idea paradójica de la influencia misma. La ironía de toda influencia, inicialmente, es que la fuente se vacía en un estado de ausencia para que el receptor pueda acomodar el influjo del ser aparente. Esta puede ser la razón por la cual empleamos la palabra “influencia”, término astral en su origen, que se refiere a los efectos ocultos de las estrellas sobre los hombres.<sup>281</sup>

La influencia se concibe comúnmente como un movimiento de arriba a abajo: desde una fuente poderosa y atrayente hacia un recipiente vacío o fácilmente modificable. Sin embargo, su estudio en cualquier disciplina da cuenta de una complejidad extrema, pues el intérprete se encuentra ante un conjunto de factores vasto y de muy difícil aislamiento. ¿De qué modo las constelaciones, los eclipses, las mareas o las fases lunares influyen en el carácter, los fenómenos de la naturaleza, el nacimiento y la muerte, la buena o la mala fortuna? Los diferentes pueblos – al menos aquellos que, de uno u otro modo, han creído en la magia – han intentado dar respuesta a estas preguntas: respuestas siempre equívocas, misteriosas, pronunciadas desde la pequeñez de quien se sabe atrapado en un universo gobernado por fuerzas incognoscibles. La Cábala, en su intento por establecer puentes entre Dios y el mundo, elabora una doctrina del influjo que se debate, de forma casi acrobática, entre la idea de una Creación cortada de la Divinidad – el Bien primordial, que le dio origen –, y una concepción panteísta del universo. Ambos extremos son rechazados por los cabalistas, que intentan dar con una vía intermedia para abordar, a través de la paradoja, en gran medida, las formas de comunicación entre una trascendencia eterna y escondida, siempre incognoscible, y su inmanencia en el mundo sensible.

Moisés Cordovero (? , 1522 – Safed, 1570), cabalista de origen sefardí y maestro de Isaac Luria, dedicó gran parte de su vida a la reflexión en torno a estas cuestiones. Partiendo del *Zohar*, creó un sistema especulativo cuyo principal interés reside en el estudio de la relación entre el *En-sof* y el mundo, y en sus doctrinas sobre la naturaleza de las *sefirot*: ¿son sustancias divinas o únicamente *kelim* (instrumentos o recipientes)?:

---

<sup>281</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la crítica*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila, 1979, pp. 28-29.

La respuesta de Cordovero es que las *sefirot* son sustancias y *kelim* al mismo tiempo. Son seres emanados de Dios, pero Su sustancia está inmanente en ellos. Cordovero describía las *sefirot* como los instrumentos o herramientas con los que Dios realiza Sus diversas actividades en el mundo, y como los recipientes que contienen la sustancia Divina, que los impregna y les da vida, como el alma da vida al cuerpo.<sup>282</sup>

La primera vez en que se nombra a las *sefirot* en la literatura hebrea es en el *Sefer Yetzirá*. Su significado, en este estadio, es desconocido: se dice sólo que constituyen, junto con las veintidós letras del alfabeto hebreo, los “treinta y dos senderos prodigiosos de Sabiduría”<sup>283</sup> con los que Dios creó el mundo. El texto se refiere a ellas, en repetidas ocasiones, como “diez *sefirot* en el vacío”<sup>284</sup>. Su naturaleza es del todo misteriosa, y dio lugar a gran cantidad de especulaciones por parte de los cabalistas, en los albores del siglo XII. El origen de la palabra *sefirá* tampoco está claro. Harold Bloom afirma que “pareciera sugerir la ‘esfera’ griega, pero su fuente real es el hebreo *sappir* (zafiro) y, así, el término se refería primordialmente al resplandor de Dios”<sup>285</sup>. También existen otras etimologías posibles para la palabra, como la propuesta por Scholem, que la relaciona con el verbo hebreo *sapar*: ספר (contar).

La Cábala se interesó en las *sefirot* desde sus inicios, en el *Sefer ha-bahir*, donde son definidas como atributos divinos que sirven de instrumentos en la Creación. Se las identifica con las diez palabras enunciadas por Dios en el relato del Génesis, y reciben el nombre de *midot*, literalmente “medidas”, término que hace referencia a los atributos de Dios.

A principios del siglo XIII Azriel de Gerona introdujo la idea filosófica de que las *sefirot* eran manifestaciones o poderes del *En-sof*. “Los atributos místicos de Dios son como mundos en que se manifiesta la naturaleza oscura del *En-sof*”<sup>286</sup>. Esta teoría se desarrolló mucho en el *Zohar*, obra en la que se presenta el mundo de las *sefirot* (a

---

<sup>282</sup> Gershom SCHOLEM, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, p. 228.

<sup>283</sup> *El libro de la formación: Sefer Yetzirá. A la luz de los escritos de los cabalistas de Gerona*, introducción, traducción y notas de Myriam Eisenfeld, p. 50

<sup>284</sup> *El libro de la formación: Sefer Yetzirá. A la luz de los escritos de los cabalistas de Gerona*, introducción, traducción y notas de Myriam Eisenfeld, p. 55.

<sup>285</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la crítica*, p. 26.

<sup>286</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 173.

las que nunca se nombra como tales, identificándolas con “las coronas o los rostros de Dios”) como “un organismo místico. (...) Las imágenes más importantes empleadas a este respecto son las del árbol y la del hombre.”<sup>287</sup> Las sefirot son ya un conjunto dinámico, cuya emanación tiene lugar *en* Dios y, al mismo tiempo, permite al ser humano percibir a Dios. El hombre asiste a un proceso, el de la emanación, siempre cambiante, por lo que su mirada no puede fijarse en ningún momento del mismo y permanecer estática: “lo que está en juego en los textos de Moisés de León o en los del *Zohar* no es la oscuridad esencial de las entidades superiores, sino la incapacidad humana para captar un proceso dinámico, visible pero siempre cambiante”<sup>288</sup>. Moisés de León, en un tratado sin título, lo expresa con su singular lenguaje metafórico:

La contemplación no es perfecta más que por un proceso de comprensión y detención (...) como la luz que emerge del temblor del agua en el plato, puesto que esta luz, ella huye inmediatamente de ese lugar y vuelve para aparecer en otro. Y el hombre corre tras ella, a fin de comprenderla, pero no comprende, (...) así está ella en este lugar que es el principio de la emanación.<sup>289</sup>

Moisés Cordovero enlaza con esta descripción de una luz misteriosa que aparece y desaparece, que se mueve constantemente entre la fuente originaria y su destino. La emanación es un proceso constante y repetido, presente en cada una de las órbitas del universo y de la vida. La Divinidad, en la doctrina de Cordovero (siguiendo las ideas de Maimónides) es la Causa primera, un ser sustancialmente distinto a cualquier otro existente, al que no se le puede aplicar ningún atributo positivo, dada su absoluta trascendencia (y el peligro de caer en antropomorfismos). El Creador es Uno y está siempre presente. En palabras del propio cabalista:

La palabra [Uno] debe entenderse como metáfora y analogía, porque el número uno existe por sí mismo: es principio absoluto de todo número y todo número se halla potencialmente en él; del mismo modo, se dice del Creador que es Uno, es decir, que se halla

---

<sup>287</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 177.

<sup>288</sup> Moshe IDEL, *Cábala. Nuevas perspectivas*, p. 199.

<sup>289</sup> Moisés de LEÓN, citado en Moshe IDEL, *Cábala. Nuevas perspectivas*, p. 199.

en acto en todas las cosas, y que cada cosa se halla potencialmente en Él, y que Él es el principio absoluto y la causa de cada cosa.<sup>290</sup>

Con esta doctrina de la unicidad divina Cordovero huye de posiciones panteístas, y al mismo tiempo postula la presencia divina en el mundo humano. La emanación representa el origen y el método del camino de la Creación: antes de ella no existía, toda la luz estaba concentrada en el interior de la Divinidad, que se había acorazado en “Su santa y pura simplicidad”<sup>291</sup>.

Cordovero describía las *sefirot* como “los instrumentos o herramientas con los que Dios realiza sus diversas actividades en el mundo, y como los recipientes que contienen la sustancia divina, que los impregna y les da vida, como el alma da vida al cuerpo”<sup>292</sup>. La analogía con la unidad del ser humano, compatible con el reconocimiento en él de un alma y un cuerpo, es empleada para matizar la aparente contradicción. En otro pasaje se establece una diferencia entre las “*sefirot* intelectuales” y aquellas que puede nombrar el ser humano:

Es necesario saber que del *En-sof*, en un principio, emanó una emanación<sup>293</sup> sutil; se trata de las diez *sefirot* intelectuales, que provienen de su esencia y se unifican en él, y él y ellas forman juntos una unidad perfecta. Esas *sefirot* son las almas que se revisten de las diez *sefirot* a las que damos nombre, siendo estas últimas sólo los instrumentos de la esencia de la que se hablaba más arriba.<sup>294</sup>

Las diez *sefirot* forman un juego de muñecas rusas: cada una es contenida en la anterior y contiene a la siguiente. Se establece así un sistema de dependencias que atañe a todos los seres y estratos, y que actúa en dos direcciones: de arriba a abajo y de abajo a arriba. Cordovero afirma, en lo que puede ser concebido como una singular teoría de la influencia: “Los seres superiores dependen de los seres inferiores, y los seres inferiores dependen de los superiores, por ello el

---

<sup>290</sup> Moïse CORDOVERO, *La douce lumière ('Or né'erab)*, traducción de Schmouel Ouziel, Paris, Verdier, 1997, p. 151. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>291</sup> Moïse CORDOVERO, *La douce lumière ('Or né'erab)*, p. 157.

<sup>292</sup> Gershom SCHOLEM, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, p. 229.

<sup>293</sup> El acusativo interno, por el que un verbo elige un complemento directo con su misma raíz, es una construcción muy común en hebreo.

<sup>294</sup> Moïse CORDOVERO, *La douce lumière ('Or né'erab)*, p. 158.



poder de lo inferior se encuentra en lo superior, y el de lo superior en lo inferior. En cuanto al *En-sof*, todos dependen de él y él no necesita de ellos en modo alguno.”<sup>295</sup> La metáfora de la luz sirve para dar a este proceso, profundamente abstracto, una imagen cara a la imaginación, perceptible por los sentidos:

Al igual que la luz de las sefirot se propaga y emana de arriba a abajo siguiendo el camino de la luz directa: Keter, Hojmá, Biná, Gedulá, Geburá, Tiferet, Netzá, Hod, Yesod y Maljut, del mismo modo la luz, tras haber descendido hasta su punto de parada, vuelve sobre sí y se propaga de abajo a arriba (...). Es el misterio de la luz reflejada de abajo a arriba y es el misterio de la luz que, invirtiendo su camino, vuelve a su fuente, tras haber golpeado un espejo.<sup>296</sup>

La principal aportación de Moisés Cordovero a la teoría de las *sefirot* es su comprensión de la emanación como un proceso dialéctico, en el que la epifanía y el ocultamiento van de la mano. Dios, tras cada revelación, se esconde, para después avanzar un paso más en su manifestación. El conocimiento no es lineal y directo, sino que ha de pasar por la sombra en su búsqueda de nueva luz. Explica Gershom Scholem:

Para poder ser revelado, Dios ha de ocultarse. Este ocultamiento implica en sí mismo la formación de las sefirot. Sólo las sefirot revelan a Dios, y por eso “la revelación es la causa del ocultamiento y el ocultamiento es la causa de la revelación”. El propio proceso de la emanación tiene lugar mediante una constante dinámica de aspectos internos que se dan dentro de las sefirot.<sup>297</sup>

Estos aspectos internos (que son, como veremos, canales abiertos entre *sefirot*) conforman un sistema dinámico y al mismo tiempo jerarquizado, en el que las diferentes esferas están en comunicación constante entre sí, y forman parte de un orden muy concreto. La metáfora más utilizada para referirse a estos movimientos de revelación y ocultamiento es la de la luz. Moisés Cordovero clasifica la sombra en tres categorías diferentes: la privación total de luz, la luz escondida e imperceptible (aparente oscuridad), y la forma de la

---

<sup>295</sup> Moïse CORDOVERO, *La douce lumière* (*‘Or né’erab*), p. 163.

<sup>296</sup> Moïse CORDOVERO, *La douce lumière* (*‘Or né’erab*), p. 163.

<sup>297</sup> Gershom SCHOLEM, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, p. 229.

feminidad, que es oscura pero está predispuesta a acoger la claridad.<sup>298</sup> Estas tres modalidades se identifican con los movimientos en la *sefirá Keter*, pues es la que se encuentra más cerca del *En-sof*, y de la que surge el resto de las emanaciones. Sin embargo, es un proceso que se repite de forma análoga en el resto de *sefirot* y en los actos del mundo. Cordovero dice que las *sefirot* poseen “canales”, es decir, que “la iluminación de una primera *sefirá* en una *sefirá* receptora se organiza siguiendo una línea”<sup>299</sup>. El cabalista realiza una amplia clasificación de las posibles líneas que ha de recorrer la luz emanada del *En-sof*, que son “infinitas”, pero se dividen en veintidós tipos (el número de letras del alefato hebreo). Lo interesante es que el canal surge precisamente en el punto de confluencia entre dos modos de iluminación y dos órdenes: el de la *sefirá* que emite la luz y el de la que la recibe.

Harold Bloom, en *La Cábala y la crítica*, se detiene en la teoría de los canales o senderos que vinculan a las *sefirot*. Llama la atención sobre una categoría creada por Cordovero, las *behinot*, para describir los distintos aspectos o fases que componen cada *sefirá*, y que son artífices de toda apertura o transmisión. Cuentan seis, y su descripción es la siguiente:

- 1) Oculto antes de la manifestación dentro de la *sefirá* precedente; 2) Manifestación real en la *sefirá* precedente; 3) Aparición como *sefirá* en su propio nombre; 4) Aspecto que otorga poder a la *sefirá* que está por encima para permitir que esa *sefirá* sea lo bastante fuerte como para hacer emanar todavía otras *sefirot* más; 5) Aspecto que otorga poder a la propia *sefirá* para hacer emanar las otras *sefirot* que aún se encuentran ocultas dentro de ella; 6) Aspecto por el cual la siguiente *sefirá* se hace, a su vez, emanar hacia el lugar que le corresponde, tras lo cual vuelve a empezar el ciclo de las seis *behinot*.<sup>300</sup>

Bloom señala, en su analogía entre la doctrina cabalística y la crítica literaria, que cada *sefirá* puede considerarse un poema o texto, y cada *behiná* un tropo, es decir, “el lenguaje figurativo que es casi idéntico a toda poesía”<sup>301</sup>. Se establecen, así, similitudes estructurales entre la Cábala y la creación poética: la dialéctica de las *sefirot* es una metáfora

---

<sup>298</sup> Ver Moïse CORDOVERO, *La douce lumière* (*‘Or né’erab*), p. 184.

<sup>299</sup> Moïse CORDOVERO, *La douce lumière* (*‘Or né’erab*), p. 164.

<sup>300</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la crítica*, p. 36.

<sup>301</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la crítica*, p. 65.

de los vaivenes de la tradición y del contacto con otras culturas. Los textos se relacionan entre sí según una serie de modalidades, y su influencia actúa constantemente y en varias direcciones. Bloom lleva la analogía hasta sus últimas consecuencias: “Ya que, para fines literarios, ‘emanación’ significa ‘influencia’, podemos decir que Cordovero llegó a ser un dialéctico de la influencia.”<sup>302</sup> Y continúa: “El ciclo teosófico de Cordovero se convierte en una rueda de imágenes o tropos, gracias a la cual un texto constantemente establece intercambios con otro.”<sup>303</sup>

El crítico norteamericano plantea una lucha abierta entre la influencia, procedimiento dialéctico y en gran medida oscuro a través del que se producen influjos pero también éstos se enmascaran, y la interpretación, entendida como revisión de los textos pasados: “Interpretar es revisar, es decir, proteger contra la influencia. (...) Todo nuevo poeta trata de ver a su precursor como el demiurgo y busca contemplar más allá de él al dios desconocido, sabiendo a la vez, secretamente, que ser un poeta fuerte es ser un demiurgo.”<sup>304</sup> El demiurgo es, para el hombre, el dios de la Creación, aquel que puede ser percibido a través de sus manifestaciones (en la tradición cabalística, las *sefirot*). Los seres humanos advierten en él el rastro de la absoluta trascendencia, de un infinito inaccesible: lo imaginan y tratan de acercarse a él a través de lo único que tienen, el mundo sensible. El poeta que interpreta intenta, a través de las palabras de los demás poetas, acercarse a la Poesía: fuerza motriz desconocida, madre de su escritura. Los precursores se convierten en *medium* que abren el camino hacia una verdad desconocida. La relación que se mantiene con ellos es, por tanto, de ocultación y de homenaje, de fascinación y rechazo. En la interpretación de poeta es el poeta, mucho más que el texto revisado, quien habla. Así sucede en la mayoría de las ocasiones en que se hacen versiones de poemas antiguos o éstos se incorporan a la propia obra. Suerte de orgullo y reverencia, no exenta de riesgos, pero también de posibles hallazgos:

Los cabalistas leían e interpretaban con excesiva audacia y extravagancia; sabían que el verdadero poema era la mente del crítico o, como dice Emerson, que el verdadero navío es el constructor de navíos. Dice también Emerson: “es admirable que, involuntariamente, leamos siempre como seres superiores”. Los

---

<sup>302</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la crítica*, p. 64.

<sup>303</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la crítica*, p. 70.

<sup>304</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la crítica*, p. 63.

cabalistas se equivocaban sin duda terriblemente en su orgullo de intérpretes y no deja de ser cierto que la mayor parte de sus interpretaciones se han desvanecido absolutamente. Pero también es verdad que todos los poetas, a excepción de un puñado, en todo momento también se equivocan terriblemente en su orgullo. Quien se entrega a la revisión comete muchos errores al buscar una relación individual con la verdad, pero algunos de estos errores se convierten en la verdadera historia de la poesía fuerte.<sup>305</sup>

Errores que abren caminos, que son muestra de valor y fantasía. La ambición del poeta le lleva a pretender acercarse a todas las esferas: la sagrada y la profana, el círculo del amor y el de la muerte, y a pensar que de ellas puede salir incólume. La interpretación artística (materializada, en este estudio, en la relectura que hacen los poetas hispanos de la tradición cabalística) – esa revisión de la que Bloom habla – es atrevida, casi irreverente: no se apoca ante nada, no entiende de límites externos y sin embargo, en su interior, es puro desgarro: pura encarnación de los límites. Cordovero, con su doctrina dialéctica, da cuenta de un mundo en el que la revelación no es lineal ni directa: es necesario recorrer los meandros de la vida y del conocimiento para reconocer, en efímeros momentos de iluminación, aquello que se venía buscando. Un cuento jasídico titulado “Lo que persigues” alerta: “Lo que persigues no lo logras. Pero lo que dejas crecer lentamente, a su manera, viene hacia ti. Corta un gran pez y en su vientre hallarás el pececillo yaciendo cabeza para abajo.”<sup>306</sup> El movimiento que conduce a la creación o al conocimiento, que permite el hallazgo, se produce a la vez en quien busca y en lo buscado – como la luz reflectante y reflejada que nombraba Cordovero. Hay que conseguir que las palabras y las cosas “vengan”: comprender su oscuridad, actuar y “darle tiempo al tiempo”.

El jasidismo, muy influenciado por la Cábala de Safed (de la que es un importante iniciador Cordovero), y con su especial atención por los aspectos psicológicos y la religiosidad más popular, se hizo eco de la idea de un Dios que se esconde para mostrarse. El hombre está tentado de interpretar la oscuridad y el silencio como ausencia total de lo divino. Sin embargo, sólo su búsqueda puede desencadenar el proceso de la revelación. Dios se halla en un misterioso escondite del

---

<sup>305</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la crítica*, p. 91.

<sup>306</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 184.

que sólo el deseo y la dedicación humanas pueden sacarle. De nuevo es el *homo ludens* quien más se acerca al misterio de lo divino:

#### EL ESCONDITE

Iejiel, el nieto de Rabí Baruj, jugaba una vez al escondite con otro niño. Se ocultó muy bien y esperó a que su compañero de juegos lo encontrara. Después de aguardar largo tiempo salió de su escondite, mas no vio a su camarada en parte alguna. Entonces comprendió que éste en ningún momento lo había buscado. Esto lo hizo llorar, y llorando corrió hacia su abuelo y se quejó de su desleal amigo. Entonces los ojos de Rabí Baruj se llenaron de lágrimas y murmuró: “Dios dice lo mismo: ‘yo me escondo pero nadie quiere buscarme.’”<sup>307</sup>

La dedicación del hombre, su compromiso con el mundo, es fundamental para que la luz divina pueda manifestarse. La revelación necesita del amor, pero también del tesón y de la inteligencia. Dios es presentado como un ser dolorido, que apela a las conciencias humanas pero nunca las cerca, permitiendo así la libertad del individuo. Riega de rastros y migas los senderos del mundo; después se hace invisible. Y la salvación se produciría, según otro cuento jasídico, con sólo advertir su presencia:

#### ESCONDERSE

Rabí Rafael de Bershad, el discípulo favorito de Rabí Pinjas, contó: “El primer día de Janucá expresé en son de queja a mi maestro que en la adversidad es muy difícil mantener incólume la fe en que Dios provee por cada uno de los hombres. Parece realmente como si Dios escondiera su faz de ese ser desdichado. ¿Qué puede hacer el hombre para fortalecer su fe?”. El rabí respondió: “Él cesa de esconderse si tú sabes que se esconde”.<sup>308</sup>

El reconocimiento de la herida es su curación inmediata. Dios se oculta: juega (se trata aquí de un juego cósmico, lleno de seriedad y de profundas consecuencias) a no mostrarse, y la creencia en que el mundo es invadido por su presencia invisible resulta condición suficiente para desmontar el artificio. Un ardid que no ha de

---

<sup>307</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 151.

<sup>308</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 177.

interpretarse en clave de capricho, sino de generosidad, misericordia o incluso impotencia ante el destino del mundo y sus derivas.

El proceso dialéctico a través del que Dios se manifiesta produce extraños efectos, como la desaparición súbita del objeto ansiado cuando su proximidad se intuye con mayor claridad. Otro cuento explica el movimiento en clave de pedagogía:

#### CERCA Y LEJOS

Un discípulo preguntó al Baal Shem: “¿Por qué a veces, cuando uno se acerca a Dios y sabe que está próximo a Él, experimenta un sentimiento de interrupción y de lejanía?” El Baal Shem explicó: “Cuando un padre enseña a caminar a su hijo pequeño se para frente a él y extiende las dos manos a los costados del infante para impedirle caer. Pero cuando éste se acerca, él se aleja un poco, aparta las manos y lo hace repetidas veces para que el niño aprenda a caminar.”<sup>309</sup>

Se plantea de nuevo el interrogante de la libertad humana: la necesaria soledad de los hombres, su responsabilidad y su carga. Las apariciones y desapariciones del Creador son, por tanto, condición *sine qua non* para el desarrollo de las criaturas, para que éstas no se conviertan en esclavas de sus poderosos designios. El Dios oculto no es sólo el que abandona, sino también el que otorga, con su generosidad, un espacio para la vida finita. Y todo lo observa desde su guarida, estableciendo, con cada hombre, una relación de escondida intimidad.

Según la Cábala, la Creación sería una máscara de Dios: el lugar detrás del que la Divinidad se esconde. Un hermoso antifaz en el que caben bosques y ríos, y que en algunos momentos sorprende al hombre: le ofrece pistas de su presencia encubierta. El acto de creación y el objetivo de la creación actúan en direcciones opuestas: el primero enmascara a Dios, lo esconde de la vista humana; el segundo le lleva a abrirse y manifestarse. La emanación de las *sefirot* es dialéctica porque la propia formación del mundo vive en un juego de paradojas y contradicciones: es una compleja unión de contrarios. El *shabat*, fiesta judía instituida en la Torá, que recuerda el momento en que el Creador descansa, se considera el momento más adecuado para acercarse a

---

<sup>309</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 121.

Dios, que se vuelve, por unas horas, más fácilmente accesible. El camino para ello es el reposo, la reflexión, la contemplación tranquila. ¿Pero de qué se descansa? ¿Estaba Dios cansado de crear? Mopsik escribe: “La divinidad se manifiesta en su plenitud cuando la acción creadora termina y comienza el *shabat*.”<sup>310</sup> Para la Cábala, dejar de crear significa descansar de esconderse. El día en que la Divinidad no crea su máscara, disminuye su ocultamiento y el hombre debe hacer grandes esfuerzos por acercarse a ella. Siempre a través del mundo sensible. La paradoja alcanza aquí una de sus más altas cotas: el reposo del *shabat* ofrece la posibilidad de la revelación, pues se desenmascara un poco un mundo sin cuya mediación todo contacto con Dios sería imposible. El disfraz se presenta, de este modo, como el máximo descubrimiento: puro artificio que conduce, por extraños derroteros, a desvelamientos que, de otro modo, jamás hubieran sido posibles.

La poesía participa de este mismo juego: palabras en la nada, sometidas a extrañas prerrogativas (métrica, rimas, etc.), que narran historias o expresan sentimientos más o menos alejados de la realidad, y que sin embargo son capaces de decir, desde su enmascaramiento, aquello que de otro modo, más directo, no podría haber sido pronunciado. El crítico debe enfrentarse al texto literario con el mismo tanteo, la misma distancia convertida en respeto y búsqueda; y esperar a que el poema venga a él, como una claridad oscura, sin abortar su misterio. Sólo así la máscara muestra el sendero de las luces, enciende la mecha de un merecido reposo. Las palabras se entregan a los brazos de quien, sin violentarlas, es capaz de seguir el hilo que abandonan. Mientras ellas callan, el crítico trata de desandar un camino del que el poema es la única huella.

### *b) Las malas lecturas (misreadings)*

Harold Bloom, en su libro *La angustia de las influencias*<sup>311</sup>, célebre y polémico, defiende que la fuerza motriz de la poesía moderna es el miedo de los poetas a ser inundados por la tradición, “el temor, sentido por cada poeta, de que no le queda ninguna obra adecuada que

---

<sup>310</sup> Charles MOPSIK, “Unité de l'être. Unité du monde” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, París, Éclat, 2004, p. 88. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>311</sup> Harold BLOOM, *La angustia de las influencias*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila, 1991.

realizar”<sup>312</sup>. Los poetas intentan entonces defenderse a través de trampas, deformaciones y revisionismos, hilando, con su angustia, el que sería el tema secreto y central de la poesía occidental desde el Renacimiento.<sup>313</sup>

Bloom identifica influencias poéticas con errores de interpretación, y es éste aspecto de su teoría el que reviste un mayor interés para nosotros:

Las influencias poéticas – cuando tienen que ver con dos poetas fuertes y auténticos –, siempre surgen de una lectura errónea del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora que es, en realidad y necesariamente, una mala interpretación.

(...)

La poesía es la angustia de las influencias, es la interpretación errónea, es una perversidad disciplinada. La poesía es un malentendido, es una mala interpretación y un casamiento desigual.<sup>314</sup>

Los poetas siempre hacen lecturas equívocas, distorsionadas, de la tradición. Y cuando se trata de grandes poetas, de poetas verdaderamente “fuertes”<sup>315</sup>, sus lecturas dan a su vez lugar a otras, por lo que la historia de la poesía se convierte en la sucesión de “interpretación sobre interpretación”, en una cadena de eslabones perdidos y reemplazados en la que todos se esfuerzan por no desvelar – o al menos no por completo – sus armas.

Cualquier creación es un trabajo interpretativo, pues nunca escapa de la relación con una tradición, leída directamente o no, pero que late en el lenguaje y en la evolución del quehacer poético. Bloom aún va más allá y afirma que la lectura de un poema, siempre equívoca, no puede ser más que otro poema:

---

<sup>312</sup> Harold BLOOM, *La angustia de las influencias*, pp. 171-172.

<sup>313</sup> La inspiración psicoanalítica de esta teoría resulta evidente, sobre todo en los conceptos de angustia, defensa, y necesidad de diferenciación. El propio autor lo reconoce en muchos momentos, y Sigmund Freud es citado a menudo en sus obras.

<sup>314</sup> Harold BLOOM, *La angustia de las influencias*, p. 41.

<sup>315</sup> En el original inglés se utiliza continuamente el adjetivo *strong* referido a los críticos y los poetas fundamentales. Las “malas lecturas” o “lecturas equívocas” son *misreadings*, como se apunta al inicio del capítulo, y las “interpretaciones erróneas” son traducción de *misunderstandings* (literalmente, malentendidos).



La crítica antitética tiene que empezar negando tanto la tautología (el poema es y significa por sí mismo) como la reducción (el poema significa algo que no es en sí mismo un poema), una negación que se expresa de la mejor manera afirmando que el significado de un poema sólo puede ser un poema, pero *otro poema, un poema distinto del poema*.<sup>316</sup>

De este modo, lo primero que habría que plantearse es si en el caso de la Cábala podemos hablar de influencia poética, cuando la principal premisa de este tipo de relación es que se da única y exclusivamente entre dos poemas. Sería inadecuado sostener que los textos cabalísticos en su conjunto sean poemas: fueron escritos con una intención muy distinta, y al lado de pasajes que podrían ser calificados de “textos poéticos” por el lector contemporáneo se encuentran otros farragosos, llenos de consejos o programas de actuación para iniciados. Sin embargo, sí es posible aventurar la hipótesis de que los poetas, al estudiar la Cábala, se sitúan ante ella como lo harían ante un poema. Sus preocupaciones estéticas estallan en el encuentro, cada uno halla, en ese gran pozo, las metáforas que le son afines, las más útiles, y las refleja, malinterpretándolas, en sus propios poemas. Cabría recordar, en este sentido, las palabras de Juan Gelman y José Ángel Valente citadas en el capítulo anterior, y añadir las siguientes de Borges:

Ni es ésta la primera vez que se intenta ni será la última que falla, pero la distinguen dos hechos. Uno es mi inocencia casi total del idioma hebreo; otro es la circunstancia de que no quiero vindicar la doctrina, sino los procedimientos hermenéuticos o criptográficos que conducen a ella.<sup>317</sup>

La Cábala era definida por los místicos como la “poesía” de la Torá, atendiendo a su carácter innovador, imaginativo, lírico. El crítico norteamericano Gil Anidjar, estudioso de la literatura sefardí y la filosofía judía, denuncia que la historia de la Cábala, al contrario que la de otras tradiciones místicas, se ha construido al margen de la tradición literaria: que textos como el *Zohar* no han sido comparados con la literatura de su época (judía o no judía), ni se han rastreado sus

---

<sup>316</sup> Harold BLOOM, *La angustia de las influencias*, pp. 83-84.

<sup>317</sup> Jorge Luis BORGES, “Una vindicación de la Cábala”, citado en Edna AIZENBERG, *El tejedor del Alpeh: Biblia, Kábala y Judaísmo en Borges*, traducción de David Aguilar, Madrid, Altalena, 1986, p. 95.

huellas en las obras posteriores. Según él, no ha suscitado la merecida atención el hecho de que un número considerable de cabalistas fueran también poetas. La Cábala, afirma Anidjar, no es sólo literatura, pero también es literatura: “ya no se debería poder imaginar ni leer la Cábala sin reconocer su alcance literario, tanto en términos intrínsecos como comparativos, y también en términos de efectos textuales, culturales, religiosos, seculares o históricos”<sup>318</sup>. Este estudio pretende ser una aportación en el camino señalado, llamando la atención sobre el gran potencial poético del pensamiento cabalístico, reconocido, en el siglo XX, dentro de un contexto laico, por importantes poetas hispánicos. La Cábala y el *Zohar* pueden reivindicarse desde la literatura porque “apelan a una lectura de figuras retóricas e históricas, a una sinestesia del ver y del leer, a la difícil unión de la lectura y la figura, de los signos de la historia y su poder afectivo”<sup>319</sup>. Palabra e imagen, estudio y sentimiento, inspiración y tesón se dan la mano en unos textos que, desde su carácter esotérico, ofrecen imágenes y tropos que seducen a la imaginación artística.

Al mismo tiempo, es posible interpretar la tradición cabalística a través de parámetros muy similares a los de la historia literaria. En este sentido, Harold Bloom vincula el florecimiento de la Cábala en la Castilla medieval a la misma necesidad de distanciamiento de la tradición que genera la angustia de las influencias poéticas:

Este énfasis en la *interpretación* es lo que, a fin de cuentas, diferencia a la Cábala de casi cualquier otro tipo de misticismo o teosofía, en Oriente u Occidente. Los cabalistas de la España medieval, y sus sucesores palestinos después de la expulsión de España, se enfrentaron con un problema psicológico característico, que exigía una revisión para ser resuelto. ¿Cómo dispone uno de un nuevo impulso religioso, fresco y vital, en una época de disturbios, precaria y casi catastrófica, cuando se hereda una tradición religiosa ya tan rica y coherente que da poca cabida a nuevas revelaciones o incluso reflexiones? Los cabalistas no se encontraban en una posición que les permitiera formular o siquiera reformular gran cosa de su religión. (...) Así, elaboraron implícitamente una *psicología del retardo* y con ella, una serie explícita y retórica de técnicas destinadas a aplicar a las Escrituras e incluso el comentario

---

<sup>318</sup> Gil ANIDJAR, *Cabale, littérature et séphardité*, p. 18.

<sup>319</sup> Gil ANIDJAR, *Cabale, littérature et séphardité*, p. 16.

tradicional a sus propios sufrimientos históricos y a sus propias y nuevas intuiciones teosóficas.<sup>320</sup>

Otra vez la confluencia entre el texto y las circunstancias internas o externas. La lectura aplicada al propio sujeto, individual o colectivo. La necesidad de innovar, de hacer de la tradición algo propio, está en los orígenes de la Cábala, y late con fuerza en nuestros poetas. Sus lecturas son arriesgadas, como lo fueron también las del autor del *Zohar*, y las de aquellos que continuaron estudiando el *Zohar* a lo largo del tiempo. La historia, para el Judaísmo, está marcada por una sucesión de interpretaciones de las Escrituras, recorriendo diferentes caminos, que a veces se anulan y otras avanzan paralelos. Harold Bloom aplica este mismo paradigma a su teoría de la influencia poética (que, por la misma razón, también podría denominarse de la evolución poética):

El *Zohar* está organizado como un aparente comentario de las Escrituras, así como la Cábala posterior está organizada como un aparente comentario del *Zohar*, pero el genio de la revisión consiste en apartarse tanto de los textos canónicos como para hacer que las voces ancestrales se conviertan en sus mismos contrarios.<sup>321</sup>

Continuismo o rebelión. Tal es el dilema al que se enfrentaron tanto los cabalistas como los poetas, y del que algunos salieron especialmente airosos. Las voces ancestrales, que nunca cesan de ser visitadas, generan largos caminos plagados de ecos, fantasmas o visiones. Se van desfigurando, dejándose moldear, entregándose a los ladrones de almas que las acechan. Pues su única posibilidad de supervivencia reside en ese expolio: ser o no ser, ser traicionado o morir, en este caso. Los grandes textos (“poemas fuertes”, si atendemos a la terminología de Bloom) son dúctiles e inagotables: ésa es su única marca.

El encaje de la figura del crítico literario en este sistema de transmisiones resulta complejo. Si todo el acento se pone en las relaciones que establecen los poetas con sus semejantes, ¿cuáles serían el lugar y la función del crítico? Harold Bloom resuelve este problema de una manera radical, situando al crítico “fuerte” en el mismo nivel que el poeta. Él, con sus teorías, también estaría en condiciones de suscitar nuevas lecturas e influir en obras posteriores. La preocupación

---

<sup>320</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la Crítica*, pp. 33-34.

<sup>321</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la Crítica*, p. 34.

metapoética de la poesía del siglo XX y la coincidencia, en muchos casos, del crítico y el poeta (Jorge Luis Borges o José Ángel Valente serían ejemplos paradigmáticos de este fenómeno), parecen, al menos en parte, darle la razón:

Todo poema es la interpretación errónea de un poema padre. Un poema no equivale a la superación de la angustia, sino que es esa angustia. Las malas interpretaciones de los poetas o poemas son más drásticas que las malas interpretaciones de los críticos o críticas; pero se trata solamente de una diferencia de grado y no de especie. No hay interpretaciones, sino solamente malas interpretaciones, y, por lo tanto, toda crítica es poesía en prosa.<sup>322</sup>

(...)

Aunque insisto en que el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la crítica sólo tienen diferencias de grado, dudo que podamos hablar de algo más que del lenguaje de poetas individuales y críticos individuales. La crítica sólida, al igual que la poesía sólida, es usurpadora, y tal usurpación comienza siempre con la apropiación de lo que está disponible en el lenguaje.<sup>323</sup>

Y lo que está disponible en el lenguaje no es más que la tradición hecha pedazos: los restos, diseminados, de las lecturas pasadas, las palabras que encierran una historia inabarcable de pasiones y tragedias, de ternura y mentira. El crítico aspira a estar a la altura de su objeto de estudio, a transformarlo, a hacer que adquiera una nueva forma. Y en algunos casos su intervención es tan radical, tan decisiva, que deja su impronta en la historia posterior de toda una disciplina.

Tal es el caso de Gershom Scholem y los estudios acerca de la Cábala. Durante siglos, las enseñanzas fueron transmitidas oralmente, de generación en generación, y los textos manuscritos durmieron en sinagogas, bibliotecas o colecciones, sólo visitados por estudiantes iniciados en el camino de la mística. Ningún tipo de trabajo crítico fue realizado hasta finales del siglo XIX, con la irrupción de Scholem, investigador erudito que dedicó toda su vida al desenterramiento de esta tradición. Buscó los manuscritos, editó muchos de ellos y, sobre todo, los interpretó, atendiendo al amplio sentido que venimos dando

---

<sup>322</sup> Harold BLOOM, *La angustia de las influencias*, pp. 110-111.

<sup>323</sup> Harold BLOOM, *Los vasos rotos*, traducción de Federico Patán, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 42.

a esta palabra. Su lectura ha marcado prácticamente todas las que llegaron después. Harold Bloom así lo reconoce:

La Cábala es un cuerpo extraordinario de lenguaje retórico o figurativo y, de hecho, una teoría de la retórica, y el logro formidable de Scholem es tan retórico o figurativo como histórico. En este hondo sentido, Scholem ha escrito una explicación verdaderamente cabalística de la Cábala y, más que ningún otro crítico moderno que trabajara a escala comparable, ha pensado plenamente a la altura de su gran tópico. Guarda la misma relación con los textos que ha editado y sobre los cuales ha escrito comentarios, que un poeta tardío como John Milton con los poetas anteriores que absorbiera y, en cierto modo, trascendiera.<sup>324</sup>

Este punto es de una importancia capital, pues se da la circunstancia de que los poetas estudiados (que no eran eruditos en el tema, y prácticamente desconocían el hebreo y el arameo) miran la Cábala a través de los ojos de Scholem. Esto plantea un problema metodológico de base a la hora de tratar de su influencia: si la obra de Scholem, aunque muy rigurosa y seriamente documentada, no puede ser considerada verdad objetiva sino interpretación que, necesariamente, distorsiona el original, ¿cómo acercarse a la visión de la Cábala de unos poetas que ni siquiera conocen la Cábala directamente, y se basan en una reformulación de ésta?

Las teorías de Scholem son lícitas y válidas para nosotros, en cuanto que están a la altura de su objeto de estudio, y muestran su solidez, su “fortaleza”, a través de su capacidad para suscitar nuevas lecturas, estimulantes y atractivas. Bloom enumera las cualidades que definen a la buena crítica: “debe ser sólida, con la fuerza de la usurpación, de la persistencia, de la elocuencia. (...) Los hechos y los argumentos poco tienen que ver con la poesía y con la crítica poética”<sup>325</sup>. Aún considerando esta última afirmación un tanto excesiva, no hay duda de que Gershom Scholem cumple las cualidades enumeradas por Bloom. Pero tampoco conviene obviar el problema de fondo.

Moshe Idel, investigador de la Universidad Hebrea de Jerusalén, y principal discípulo de Scholem, ha rebatido en los últimos años algunas de las grandes tesis de su maestro. Ha alertado, también, de la

---

<sup>324</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la Crítica*, p. 18.

<sup>325</sup> Harold BLOOM, *Los vasos rotos*, p. 37.

necesidad de seguir investigando a partir de las fuentes originales, llamando la atención sobre la falta de rigor de muchos estudios académicos sobre la Cábala:

Más de una vez, algunos de esos investigadores que trabajan en el campo de los *judaica* o en el ámbito de las religiones comparadas han confundido sus ideas sobre la Cábala con la Cábala misma. La prudencia habitual que acompaña a la investigación científica parece estar aquí ausente, y se constata una incapacidad general para distinguir entre el material auténtico y las opiniones de los investigadores sobre el contenido de ese material. Mucho más que en otros campos, se encuentran referencias respecto de la Cábala basadas únicamente en las afirmaciones personales de Scholem. Esta identificación es problemática en varios aspectos.<sup>326</sup>

Da por sentadas determinadas ideas generales, que resultan cuestionables, como por ejemplo la ausencia de fenómenos de unión mística en el misticismo judío. Privilegia el enfoque textual, histórico y filológico sobre los estudios fenomenológicos y comparados. O centra el análisis en sus personajes y épocas predilectos, como Isaac Luria, prestando poca atención a otros.

La aceptación ciega de las tesis de Scholem, aquello que sería hoy en día inadecuado en un trabajo académico sobre la Cábala, es punto de partida en este caso. Con todas las precauciones y cautelas oportunas, es necesario reconocer que los poetas conciben la Cábala a partir de sus estudios y relatos. Se trata de interpretaciones heterodoxas, propias de artistas, y su referente no son los manuscritos hebreos sino la ingente obra de Scholem, gracias a la que la Cábala entró en el mundo intelectual de Occidente.

De este modo, muchas de las afirmaciones que se utilizan para hablar de la Cábala en este estudio provienen directamente de él. En algunos casos se alerta de la polémica que suscitan. Quizá el ejemplo más paradigmático sería el de la vinculación entre la Cábala de Safed y la expulsión de los judíos de España, a la que ya se ha hecho referencia, y la interpretación de las enseñanzas de Isaac Luria como metáfora del exilio. Sin embargo, aunque científicamente problemática, esta idea posee una gran fuerza poética: las construcciones de Scholem son

---

<sup>326</sup> Moshe IDEL, *Cábala. Nuevas perspectivas*, p. 49.

hermosas, profundas, sugerentes. No es éste el lugar ni el momento de valorarlas. Tan sólo se darán, en algunos casos, algunas indicaciones que alerten de su posible peligro.

En poesía los términos verdadero y falso adquieren valores propios, diferentes. La verdad remite a la autenticidad de lo expresado: a su naturaleza necesaria, sorprendente y conmovedora. La falsedad tiene que ver con lo forzado, con la impostación de sentimientos, la retórica que esconde un triste vacío. El presente estudio, sin abandonar nunca los principios del rigor intelectual, se sitúa en esta última forma de autenticidad de lo dicho. Palabra de poeta, que no ha de ser juzgada con parámetros ajenos a ella misma; por el contrario, el esfuerzo estriba en su comprensión cabal, en la exploración de su pasado y su futuro. Es un ponerse en el lugar del otro: en este caso, el discurso crítico en el lugar del pensamiento poético.

Una de las principales tesis de Scholem es la peculiar afinidad del pensamiento cabalístico con el mundo del mito, pues éste habría surgido como reacción ante la filosofía racionalista judía medieval (cuyo máximo exponente sería Maimónides). Su interpretación de la Cábala, pues, conduce a la creación de mitos: el mito del exilio primordial, el de la *Shejiná*<sup>327</sup>, el mito de la ruptura de los vasos (del que se hablará más adelante). Algunos de ellos fascinaron a los poetas que, con su naturaleza depredadora, los utilizaron a su antojo. Edna Aizenberg dice de Borges: “Él no cree en la Cábala como doctrina espiritual, pero encuentra que algunas de sus técnicas y actitudes interesan a su literatura.”<sup>328</sup> El reconocimiento de Scholem como guía en el mundo de la Cábala se hace explícito: “Borges indicó que sus estudios de la Cábala tuvieron como punto de partida la lectura *Der Golem* de Gustav Meyrik y una larga charla con Gershom Scholem, ex profesor de Cábala y Mística de la Universidad Hebrea de Jerusalén”<sup>329</sup>. El propio autor afirma:

He leído y releído los libros de Gershom Scholem, *Major Trends in Jewish Mysticism*, y he hablado dos veces con él. Creo que somos

---

<sup>327</sup> Inmanencia. Presencia Divina entre los hombres. Se concibe como el lado femenino de Dios, y muchas veces se la identifica con una muchacha que llora, que acompaña a los seres humanos en su sufrimiento, y comparte con ellos el exilio primordial.

<sup>328</sup> Edna AIZENBERG, *El tejedor del Aleph: Biblia, Cábala y Judaísmo en Borges*, p. 95

<sup>329</sup> Saúl SOSNOWSKI, *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo*, Buenos Aires, Pardés, 1986, p. 3.

realmente amigos y esas conversaciones en las cuales yo, para mi bien, hablé poco y escuché, me parece, mucho, fueron dos felicidades para mí.<sup>330</sup>

José Ángel Valente y Juan Gelman también citan en varias ocasiones a Scholem como fuente de sus conocimientos cabalísticos<sup>331</sup>, y se alejan muy poco de las tesis que éste plantea. Al ser la Cábala una lectura poética de la Biblia, como se apuntó antes, sólo podría ser interpretada, según la teoría de Bloom, por otros poemas o lecturas poéticas, originales y atrevidas. La crítica de Scholem responde a esta necesidad, y es el eslabón al que se agarran los poetas para seguir en esa cadena de la “interpretación sobre interpretación” de la que surgen la tradición y el cambio.

Gil Anidjar, al final de su texto, hace un llamamiento a leer la Cábala como literatura, con todo lo que ello conlleva. Un llamamiento atrevido, que pone en relación el pensamiento, la lírica – como forma de expresión del sentimiento – y la más honda conciencia: “Leer la Cábala como literatura es reconocer la genialidad de un lenguaje cuya fuerza imaginativa y retórica trabaja los textos; es reconocer una fuerza y un poder afectivos, a veces éticos, que deben ser observados con atención.”<sup>332</sup> Los poetas estudiados se acercan a los textos religiosos con tal atención: encuentran en ellos la afectividad y la ética, ponen sobre sus letras palabra y corazón.

### c) *La influencia à rebours*

La profunda conexión – intrínseca, confusa, insospechada – entre el pasado y el futuro es *leitmotiv* del reciente libro de Juan Gelman, *País que fue será* (2004), inaugurado por una cita de Guillaume de Poitiers: “El Paraíso Perdido nunca estuvo atrás. Quedó adelante”. Es opinión comúnmente aceptada que el pasado crea el futuro. Lo que se viene a decir aquí es que el movimiento inverso es igual de operativo y necesario. Constantemente, el futuro crea el pasado. Una y otra vez uno vuelve sobre los pasos propios o ajenos, intentando regresar al

---

<sup>330</sup> Entrevista con Borges en la revista *Raíces* (febrero, 1971) y citada por Saúl Sosnowski en *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo*, p. 3.

<sup>331</sup> Ver José Ángel VALENTE, “Poesía y exilio” en *La experiencia abisal*, y Juan GELMAN, “Lo judío y la literatura en castellano” en *Confines*, 3, Buenos Aires, septiembre de 1996, pp. 109-114.

<sup>332</sup> Gil ANIDJAR, *Cabale, littérature et séphardité*, p. 24.



origen, recreándolo: un origen que está más allá, pues colma de sentido al presente y al pasado.

La vida es continuamente atravesada por instantes que transforman el tiempo, que iluminan lo acontecido y el porvenir. La historia del pueblo judío podría concebirse, en este sentido, como un perpetuo movimiento de vuelta, de exploración de la memoria y el legado de los predecesores. El futuro se convierte en un espejo que refleja el pasado, que lo proyecta hacia delante. Eterno florecimiento del principio, ojos que recorren la memoria recobrada:

#### SABERES

Pasé junto al árbol que da flores blancas en invierno  
y supe  
que moriré antes que él.  
En mi puerta el sol dora  
pasados por venir.<sup>333</sup>

Tanto el pasado como el porvenir son negación de la presencia; sitúan al arte en el espacio de la representación, que es, obligatoriamente, ausencia o presencia diferida. Se suele decir que el poema intenta captar lo que ya no está, ¿pero no es esto, en el fondo, equivalente a aquello que aún no ha sucedido? La distinción básica, primordial, se da entre la ausencia y la presencia, la realidad y el deseo. El sol dora un pasado que aún no ha sucedido: lo aclimata, lo consume, actúa físicamente sobre la irrealidad más absoluta. Clarisse Nicoïdski también da cuenta de estos juegos temporales en su poesía:

mi inculgaré a tus besos<sup>334</sup>  
com'un cantu  
si mi dexas  
comu palavra di maldición  
mi inculgaré  
a tu hora  
cuandu si quedará  
di spantu  
in las callis di mi pasadu  
ondi ti starás

---

<sup>333</sup> Juan GELMAN, *País que fue será*, Madrid, Visor, 2004, p. 35.

<sup>334</sup> Labios.

caminandu<sup>335</sup>

El cuerpo se vuelve canto e impide abandonar el momento: urde un engaño que apresa al amante, lo retiene en un pasado aún no ocurrido, y que tampoco tendrá lugar. Exploración, pues, del espacio de la no existencia, en cualquiera de sus manifestaciones. Tal es el territorio del poema, que teje una tela de araña capaz de atrapar los restos de la vida, o el halo de aquello que no se llegó a vivir.

La influencia suele entenderse como un movimiento que se dirige hacia el pasado (la tradición) y permite construir el futuro. Harold Bloom no llega a abandonar, en ningún momento, este paradigma:

Cuando leemos con seriedad, elegimos, y esas elecciones terminarán por afectar, e incluso gobernar, nuestros deseos y nuestros actos. En oposición a Donoghue, cito a Valéry: “Sólo se lee bien cuando se lee con alguna meta muy personal en la mente. Tal vez sea para adquirir algún poder” y, agrego yo, si un poema que leo no se vuelve parte de mi futuro, entonces no debo leerlo más de una vez.<sup>336</sup>

Sin embargo, cabría considerar otro tipo de influencia, de adelante hacia atrás, fuerza de redescubrimiento de lo ya dicho, que José Ángel Valente evoca para referirse a su encuentro con la poesía de Edmond Jabès, y a la que denomina “influencia *à rebours*”:

Sí, influencia hacia atrás, hacia la fuente o el origen. Me explico. El contacto con la poesía de Jabès no determina propiamente las líneas fundamentales de mi poesía subsiguiente. Determina algo para mí mucho más decisivo: una nueva perspectiva de lo que yo había escrito hasta ese momento. Hace el encuentro con Jabès que yo me reconozca a mí mismo, me dota de una identidad, de una estirpe, de una ascendencia.<sup>337</sup>

Jorge Luis Borges, en su célebre relato “Kafka y sus precursores”, plantea con maestría, a través de la ficción, la sorprendente idea de que

---

<sup>335</sup> Clarisse NICOÏDSKI, “Caminus di palavras” en *Poesía*, 10, Madrid, Editora Nacional, 1981, p. 14.

<sup>336</sup> Harold BLOOM, *Los vasos rotos*, pp. 117-118.

<sup>337</sup> José Ángel VALENTE, “Edmond Jabès: judaísmo e incertidumbre” en *La experiencia abisal*, p. 90.

es el escritor quien crea a sus precursores, y no al contrario. El texto empieza del siguiente modo:

Yo premedité alguna vez un examen de los precursores de Kafka. A éste, al principio, lo pensé tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas; al poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas. Registraré unos pocos aquí, en orden cronológico.<sup>338</sup>

Los ejemplos van desde Zeno a Lord Dunsany, pasando por Han Yu, Kierkegaard, Browning y León Bloy. La enumeración parece un tanto disparatada, llena de definiciones y propuestas tomadas de aquí y de allá, sin demasiado orden ni concierto. Todo ello partiendo de un extraño juego de analogías; no de influencias literarias, en el sentido más común del término, sino de semejanzas y tropos – metáforas y metonimias – que de uno u otro modo remiten al universo de lo kafkiano. Sólo al final Borges desvela lo ocurrido:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. (...) En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.<sup>339</sup>

Cada obra crea su propia tradición: organiza el pasado en un modo original y novedoso, y ofrece su singular interpretación al futuro. El influjo va de la causa al efecto y del efecto a la causa, al igual que ocurría en el universo de las *sefirot*. Kafka, según el texto de Borges, nos brinda una nueva manera de percibir el mundo: el escenario y las letras. Su precursor vive entre la realidad, el deseo, la ficción y la fantasía. El autor establece con él, o con su imagen, una relación recíproca. Y esto atañe al mismo tiempo a su vínculo con la tradición posterior y a la concepción de la propia obra. Como apuntaba Valente, ciertas lecturas tienen un efecto revelador para quien escribe: permiten

---

<sup>338</sup> Jorge Luis BORGES, *Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1976, p. 162.

<sup>339</sup> Jorge Luis BORGES, *Otras Inquisiciones*, p. 162.

reconstruir el camino recorrido, alargar el sentido de dicha trayectoria, crear nuevas relaciones y desvelar sus potenciales ocultos.

El concepto clave es, aquí, el reconocimiento. Un decir “ése soy yo, pero no lo sabía”. Muchas de las influencias poéticas se pueden entender en esta clave: encuentros fabulosos, extraños hallazgos, descubrimientos determinantes, que permiten una relectura de la propia obra, y generan así una nueva concepción del mismo ser. En algunas ocasiones se trata de revelaciones simultáneas, iluminadoras de un camino a tientas ya iniciado, que lo dotan de un renovado sentido. Juan Eduardo Cirlot, en una carta dirigida a Leopoldo Azancot, explica:

Mi descubrimiento de la poesía permutatoria en la primavera de 1954, se efectuó de un modo espontáneo y tumultuoso, en parte como resultado de una lectura de *las golondrinas* de Bécquer. Hice entonces un poema, que no era sino permutaciones de ese poema becqueriano. Como esa obra me pareció más bien caótica, realicé fríamente “El palacio de Plata”, a finales de ese año, y lo publiqué en 1955. En el intervalo entre los dos poemas, me di cuenta de que había llegado a la misma conclusión que Arnold Schönberg en su música dodecafónica (1923), sustituyendo el desarrollo temático por la variación y la permutación. Más tarde relacioné la música de Schönberg, que como sabes era judío, con la técnica permutatoria de la cábala; por tanto, como ves, no ha sido un procedimiento inspirado en ella, sino paralelo.<sup>340</sup>

Tal conexión es posible porque los textos literarios son capaces de expresar mucho más de lo que se proponen: su polivalencia reside en ese desajuste (entre el *vouloir dire* y el *pouvoir dire*)<sup>341</sup>, que habita en el propio lenguaje (¡cuántas veces no reflejan nuestras palabras más inocentes pasados o deseos escondidos!), y alcanza su grado máximo en la literatura. La idea platónica de la caverna vive encarnada en las palabras: todo lo que se dice proviene de un pasado remoto, contenido ya en ellas. Y nos es encomendada la labor de descubrirlo y sacarlo a la luz. La penetración en el lenguaje (la etimología, en un sentido, y la

---

<sup>340</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Poesía de J. E. Cirlot (1966-1972)*, edición de Leopoldo Azancot, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 19.

<sup>341</sup> Expresión utilizada por Emmanuel Lévinas y recogida por Marc-Alain OUAKNIN en *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, p. 32.

literatura en otro) conforma el camino. De este modo, la influencia poética no deja de actuar en la dimensión postulada por Valente.

Se trata de un movimiento de apertura, de máxima entrega, que posibilita el encuentro con un origen desconocido. En el caso de la poeta Clarisse Nicoïdski, este viaje conduce, en primer y último lugar, al redescubrimiento de la lengua materna, el judeoespañol, tras una larga carrera literaria en francés. El sonido de sus palabras conecta con otro cuerpo, da un nuevo sentido a lo existente, y ofrece la posibilidad de recorrer latidos insospechados, regiones agazapadas que emergen ante una nueva voz.

Juan Gelman, al encontrarse con los poemas de Nicoïdski, experimentó un reconocimiento diacrónico, que le permitió trasladarse, de forma renovada, a la lengua y el sentir de otros tiempos: “Como si el poeta dijera, afirmando una filiación: este soy yo, desde otros tiempos; si hubiese vivido en el siglo XV, estos hubieran sido los ecos de mi voz.”<sup>342</sup> Tal filiación responde a un sentimiento de cercanía y pertenencia, a una extraña conexión con lo ajeno, con esa alteridad que acoge.

La historia del judaísmo hispánico, marcado, desde 1492, por la disimulación y el silenciamiento, determina también esta influencia *à rebours* en el caso de la Cábala y la poesía contemporánea. Pues es redescubrimiento de aquello, desconocido u oculto, que sin embargo devuelve al propio lenguaje, a la tradición misma. No se escatimará en ejemplos que relacionen la herencia de la Cábala (escrita, en gran medida, en Sefarad, y profundamente marcada, después, por la tragedia del exilio) con la incipiente recuperación de esta memoria cultural.

La relación que mantiene Borges con el Judaísmo hispánico es de este orden. Se basa en una identificación con el pasado y una apuesta por su reinterpretación en el futuro:

Casi imparablemente español, Jorge Luis Borges explicaba que habría querido ser judío, que no le habría molestado imaginarse judío. Escribía esto lamentando de manera singular, y quizá sobre

---

<sup>342</sup> Lucila PAGLIAI, “La traducción como rescate de la memoria identitaria en *dibaxu* de Juan Gelman” en Ana M. Barrenechea (ed.), *Archivos de la memoria*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2003, p. 96.

todo valiente (era en 1934), el hecho de que sus detractores antisemitas estuvieran equivocados, y para su desgracia. El propio Borges había buscado durante mucho tiempo un antepasado que le entregara a otro futuro, a un lugar elegido donde habría podido vivir aquello que él llamaba su “judaísmo sin palabra”. Pero nunca le fue concedida tal satisfacción. Borges siguió siendo una especie de marrano *à rebours*, y a nosotros nos queda el privilegio de sus numerosas palabras inspiradas.<sup>343</sup>

Ese “judaísmo sin palabra” vive suspendido en la nada, y al mismo tiempo trata de arraigarse en lo más concreto: la propia historia, el cuerpo, la genealogía. Borges ironiza con estos conceptos (casi todo en su obra tiene una doble vertiente de seriedad y de ironía), pero a la vez no deja de reconocer un vínculo íntimo y complejo con la tradición judía, y, más concretamente, con los llamados marranos, que, a través de su compleja existencia, han dejado una huella indeleble en nuestra literatura (y son, para un escritor, material siempre novelable). El poema “A Israel” es muestra de la percepción borgiana:

#### A ISRAEL

¿Quién me dirá si estás en el perdido  
laberinto de ríos seculares  
de mi sangre, Israel? ¿Quién los lugares  
que mi sangre y tu sangre han recorrido?  
No importa. Sé que estás en el sagrado  
libro que abarca el tiempo y que la historia  
del rojo Adán rescata y la memoria  
y la agonía del Crucificado.  
En ese libro estás, que es el espejo  
de cada rostro que sobre él se inclina  
y del rostro de Dios, que en su complejo  
y arduo cristal, terrible se adivina.  
Salve, Israel, que guardas la muralla  
de Dios, en la pasión de tu batalla.<sup>344</sup>

La sangre se convierte finalmente en libro: en un hilo secreto que permite recorrer los senderos de la historia, el agua corriente de los siglos. El Judaísmo encarna una tradición universal e íntima: “el espejo

---

<sup>343</sup> Gil ANIDJAR, *Cabale, littérature et séphardité*, p. 12.

<sup>344</sup> Jorge Luis BORGES, *Elogio de la sombra* en *Obra poética*, p. 338.

de cada rostro”, “el laberinto de ríos seculares de mi sangre”. La mención del origen se relaciona, más allá de la genealogía, con otra tradición que también corre por las venas: la de la lengua y la cultura heredadas, que laten, de forma más o menos camuflada, en cada percepción, en todo acto.

Los estudios postcoloniales llamaron la atención sobre los “otros” sin los que es imposible comprender muchas culturas. La heterogeneidad interna dentro de las fronteras nacionales o lingüísticas es una realidad ineludible, y la manera en que las diferentes culturas se apropian de elementos ajenos y los convierten en propios constituye un importante campo de estudio de la literatura comparada. En este sentido, el caso de la Península Ibérica es iluminador. Durante la Edad Media, los cristianos, árabes y judíos establecieron profundas relaciones en el campo del arte, la literatura y la reflexión intelectual, hasta tal punto que se fueron transformando en este intercambio, y es difícil concebir la historia de cada uno de ellos en Al-Andalus de forma independiente. La posterior etapa de negación de esta herencia (a partir del año 1492) dio lugar al difícil problema de la pureza de sangre, ampliamente estudiado, que pretendía también ser pureza de conciencia y pensamiento. La España del Siglo de Oro soñó con la homogeneidad religiosa y cultural y, paradójicamente, una buena parte de sus obras literarias fueron escritas por quienes se encontraban en los márgenes de esa cultura restrictiva y dominante.

Este trabajo sitúa la herencia judía en los márgenes de la cultura hispánica<sup>345</sup>. Se abordará, pues, desde la literatura diferencial, intentando explorar el fenómeno de la alteridad que nos pone en contacto con un “otro” interno, escondido. El pensamiento dominante es continuamente moldeado, recogido, por otros más pequeños, pero activos, que avanzan en la sombra, se sumergen y afloran, son por naturaleza escurridizos. Martin Buber los alaba del siguiente modo:

---

<sup>345</sup> Sobre la dialéctica entre el centro y la periferia escribe Gerald GILLESPIE en su artículo “¿Rinoceronte, unicornio o quimera?” (D. Romero López (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, pp. 173-186): “Ya sea al observar las relaciones entre los estratos dentro de una misma cultura o bien entre un conjunto de culturas en el tiempo, existe una tendencia a que surja un centro y por consiguiente una periferia, y a que se sucedan intercambios o movimientos entre ellos.”

Relación es reciprocidad. Mi Tú me afecta a mí como yo le afecto a él. Nuestros alumnos nos enseñan, nuestras obras nos edifican. El “malvado” se vuelve revelador cuando le roza la palabra básica. ¡Cuán grandemente somos instruidos por los niños, por los animales! Vivimos inescrutablemente incluidos en la fluyente reciprocidad universal.<sup>346</sup>

Las palabras, materia de la lectura y del poema, contienen en sí todo el abanico de las interpretaciones. Son fiel reflejo, a menudo inescrutable, de las maravillas y las contradicciones de cualquier cultura. Su uso consciente implica una responsabilidad, una apuesta:

Cada palabra, bien se trate de una comunicación oral, bien de una comunicación escrita, nos llega cargada del potencial de toda su historia. Todos los usos previos de esta palabra o frase están implícitos en ella o, como dirían los físicos, la “implosionan”. Estrictamente, no podemos decir que sepamos nada de su invención, excepto cuando se trata de un neologismo o de un término técnico cuya aparición podemos documentar con mayor o menor fiabilidad. (...) Nuestra remontada del río, hacia las fuentes del habla, es casi siempre parcial.<sup>347</sup>

La capacidad de exploración de este potencial es, pues, muy limitada. Y, así, se convierte en una fuerza que abre caminos pero a la vez crea una jaula certera, un laberinto en el que los ecos se contestan para esconderse de inmediato. El laberinto de las influencias participa de esta misma opacidad, y por ello resulta imprescindible, en cualquier estudio comparado, palpar el fango, no hundirse en el terreno pantanoso donde acechan las meras analogías subjetivas. El viaje del poeta, al igual que el del crítico, está presidido por una ignorancia primera: desconocimiento de los entresijos del lenguaje, silencio y rebeldía ante su arbitrariedad. Las palabras son aliadas traicioneras; se dejan moldear, pero responden con un imprevisible torrente de connotaciones, siempre al acecho. En cualquier momento se pueden volver contra nosotros, al igual que se revuelven entre ellas. “El mayor enemigo de una palabra es otra palabra”<sup>348</sup>, dice José-Miguel Ullán. La verdad de esta sentencia conecta con la lingüística (relaciones

---

<sup>346</sup> Martín BUBER, *Yo y Tú*, p. 16.

<sup>347</sup> Geroge STEINER, “¿Qué es literatura comparada?” en *Pasión intacta*, traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, Madrid, Siruela, 1997, p. 137.

<sup>348</sup> José-Miguel ULLÁN, *Ardicia*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 221.



paradigmáticas), y remite al interior de la prisión del lenguaje, que angustia a los poetas contemporáneos<sup>349</sup>: un interior que no es idílico, sino feroz, donde hay que andarse, como suele decirse, con mucho cuidado.

Y es tal noción, el cuidado, la que permitirá poner fin a esta primera reflexión acerca de la labor interpretativa y la complejidad de las influencias poéticas. El cuidado que implica atención o amor, también el que alerta de los peligros. Cuidado que significa dedicación, cariño, y por eso se emplea para describir el acto de ocuparse de los enfermos y los niños, pero que al mismo tiempo sirve para llamar la atención o incluso despertar la desconfianza ante algo, en este caso el lenguaje, del que podría decirse que es “de cuidado”. El poeta y el crítico han de amar el lenguaje, material supremo, pero cuidándose mucho de no caer en sus trampas.

El cuidado tiene también que ver con la construcción de una ética interpretativa. Aquí prima la prudencia ante lo que es altamente inflamable: un instrumento que hay que utilizar con sabiduría, con precaución extrema. La interpretación, según la Cábala y la tradición judía en general, no es un juego, sino una actitud fundadora, el principal motor del pensamiento. Es, sobre todo, un acto de libertad. Quien interpreta, crea, y en este sentido su acto tiene consecuencias que debe asumir. En palabras de Edmond Jabès: “Interpretar es forzosamente actuar sobre el destino de los individuos y del mundo, asumir la responsabilidad total y estar dispuestos a pagar el precio.”<sup>350</sup>

Ética, ésta, que pasa por el que para un grupo de maestros rabínicos constituye el mandamiento supremo del judaísmo: “No se tire libro de la ley esta de tu boca y leerás en él de día y de noche.”<sup>351</sup> La labor

---

<sup>349</sup> Afirma Geroge STEINER, en el artículo “¿Qué es literatura comparada?”, p. 137: “Incluso para los escritores más anárquicos, más innovadores, los cimientos lingüísticos y, en mayor medida, los cimientos gramaticales, están ya ahí saturados de resonancias históricas, literarias e idiomáticas. El artista clásico se regocija con la utilización de este legado. Se instala en una casa ricamente amueblada, cuyos espejos, por así decir, irradian la presencia de anteriores inquilinos. El escritor contraclásico se encuentra a sí mismo en una verdadera prisión del lenguaje. *In extremis*, hemos oído hablar de drásticos intentos de fuga: el movimiento dadaísta, el surrealismo o el verbo futurista.”

<sup>350</sup> Edmond JABÈS, *Ehya*, citado en Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de la Kabbale*, p. 67.

<sup>351</sup> Josué 1:8.

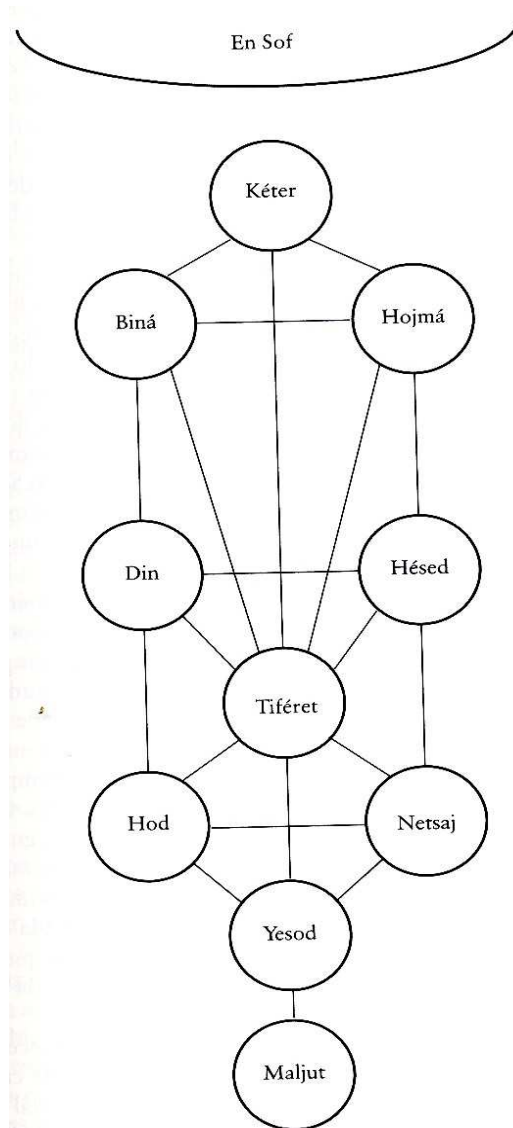
interpretativa es el camino de la vida, el hilo que recoge el dolor, las pasiones, los afanes. Una responsabilidad y un privilegio:

Una lectura bien hecha no es otra cosa que el cierto, el verdadero y sobre todo la cabal realización del texto, la cabal realización de la obra; como una coronación, como una gracia particular que pone el punto final... Así, es literalmente una cooperación, una colaboración íntima, interior... Y también una elevada, una suprema y singular, una desconcertante responsabilidad. Es un destino maravilloso y casi aterrador que tantas grandes obras, tantas obras de grandes hombres y de hombres tan grandes, aún puedan recibir una culminación, un acabamiento, una coronación por parte nuestra... de nuestra lectura. Qué responsabilidad tan aterradora para nosotros.<sup>352</sup>

---

<sup>352</sup> Charles PEGUY, *Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne*, citado en George STEINER, "El lector infrecuente" en *Pasión intacta*, p. 46.

## Imagen 1



La primera *sefirá* se llama *Keter* (corona), la segunda *Hojma* (sabiduría), la tercera, *Bina* (inteligencia), la cuarta, *Hesed* (amor o misericordia), la quinta *Din* (juicio severo), la sexta *Tiferet* (belleza), la séptima *Netsaj* (eternidad), la octava *Hod* (majestad), la novena *Yesod* (fundamento) y la décima y última *Maljut* (reino).



## 2. VOCES DEL EXILIO

Los arcanos que habitan los textos – aquellos agujeros que el hombre, con sus ojos, abre entre sus letras – son pura historia: máxima representación de un presente concreto e inamovible, de unas circunstancias irrepetibles y complejas. La palabra escrita, siempre huérfana, es moldeada por la realidad de quien la lee, y cuanto más nueva y arrebatadora sea la situación de la que parte el intérprete más tenderá a situar en ella nuevos secretos: voces de amargura o aliento que acompañen a sus circunstancias. Moshe Idel explica que uno de los más utilizados mecanismos de arcanización de los textos sagrados consiste en la adaptación de un pasaje antiguo al momento presente. En algunos casos, este proceso es consecuencia de la presión de fenómenos externos, históricos o culturales, que exigen una reorganización de la estructura del texto y del conjunto de sus interpretaciones para dar cabida y sentido a las repercusiones de la crisis.<sup>353</sup> Las crisis históricas en el seno de la tradición judía – provocadas, en gran medida, por la persecución, el exilio y la experiencia de la diáspora – han dado lugar a una gran cantidad de fenómenos de esta índole, y el nacimiento y posterior desarrollo de la Cábala está atravesado por ellos. Los textos tienen un significado errante: ésta es, según Harold Bloom, la principal aportación de la Cábala a la hermenéutica moderna.

La gran lección que la Cábala puede enseñarle a la interpretación contemporánea consiste en que el significado de los textos del retardo es siempre un significado errante, tal como los judíos del retardo fueron un pueblo errante. Va errante el significado, como la humana tribulación o el error, de texto en texto, y, dentro de un texto, de figura en figura.<sup>354</sup>

Bloom ha sostenido en múltiples ocasiones que la Cábala nació, a finales del siglo XII, como una respuesta al exilio y al desconsuelo: supuso una manera de interpretar textos ya consagrados como metáforas del dolor y de sus razones. En sus palabras:

La Cábala es una doctrina del Exilio, una teoría de la influencia que se elabora para explicar el Exilio. En un contexto puramente

---

<sup>353</sup> Ver Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 6.

<sup>354</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la crítica*, p. 82.

literario, el exilio va errando de la categoría del espacio a la del tiempo y así se convierte en Retardo. Después del exilio de España, la Cábala intensificó su visión del retardo, intensificación que culminó en el mito de Luria según el cual la Creación misma se convertía en exilio.<sup>355</sup>

La relación entre mística e historia es uno de los puntos cruciales de la interpretación de la Cábala llevada a cabo por Gershom Scholem. Una de sus más célebres teorías vincula la expulsión de los judíos de España, en 1492, con la profunda reestructuración de la Cábala que tuvo lugar en el siglo XVI. Como ha sido advertido en el capítulo anterior, Moshe Idel y otros investigadores posteriores han criticado esta idea, al considerarla carente de solidez. David Banon intenta analizar ambas teorías a la luz del momento cultural en que fueron propuestas:

Si la visión de Scholem tiene demasiado que ver con su romanticismo, con el ideal de la nación, del sionismo, de la colectividad, en boga en el siglo XIX y a principios del XX – hasta el punto de dar preeminencia al mesianismo colectivo frente al mesianismo individual –, ¿no se podría sugerir, del mismo modo, que la visión de Idel esté influida por la ideología de este fin de siglo? Ideología postmoderna, la de la era del individuo que vacía la escena de la historia para replegarse sobre sí mismo; la que desconfía de las grandes teorías y los meta-relatos, liquida el valor del consenso denunciando el imperialismo de la objetividad histórica. ¿No se podría decir que Idel defiende el primado de la mística de Abulafia, mística que tiende a la perfección espiritual del individuo dejando de lado toda dimensión colectiva o nacional, bajo la presión del individualismo contemporáneo?<sup>356</sup>

La experiencia del exilio ocupa un lugar muy importante en la historia y la conciencia judías, ya sea desde un punto de vista individual o colectivo. Y su reflejo – también su metamorfosis – en los textos cabalísticos es del orden de la metáfora, la simbolización y el testimonio. La elaboración del sufrimiento y del exilio como hecho primordial acerca los escritos místicos judíos a las obras literarias: les

---

<sup>355</sup> Harold BLOOM, *La Cábala y la crítica*, p. 82.

<sup>356</sup> David BANON, “Expérience mystique ou messianisme? Le débat entre Moshe Idel et Gershom Scholem” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, pp. 252-253.

otorga una profundidad, un lenguaje ligado a la catástrofe, y los sitúa en un no lugar donde la única patria posible es la palabra. La Cábala entra en la esfera de lo que Maurice Blanchot denominó *l'écriture du désastre*. Así lo explica Gil Anidjar:

Luminosa y aterradora, la literatura a la que intento acercarme sería también, y quizá antes que nada, lo que Maurice Blanchot llama “la escritura del desastre”, es decir, algo distinto de un espectáculo, más bien el espacio de un testimonio, “el espacio sin límites de un sol que no daría testimonio del día, sino de una noche liberada de estrellas, noche múltiple”. La Cábala, y más exactamente el *Zohar*, tal como fue leído y transmitido, imitado, reutilizado y comentado, nos otorga seguramente el hilo que nos guía por esa noche liberada de estrellas, esa noche sin astros (“el desastre, ruptura con el astro [*astre*]”, escribe Blanchot). La Cábala es aquí literatura porque es escritura del desastre.<sup>357</sup>

Su significación, por tanto, es a la vez histórica y literaria; como escritura, la Cábala alcanza una dimensión existencial. En el pensamiento de Blanchot, la noche estrellada representa el universo, con sus leyes y su orden. La noche sin estrellas es el desastre: la noche blanca, la vigilia que da lugar a la escritura del sueño, que Blanchot define como la imposibilidad de dormir. Es interesante notar, en este punto, cómo en castellano las palabras “ensueño” (en su primera acepción lo que se sueña, lo que está dentro del sueño) e “insomnio” provienen ambas del latín *insomnium*, una en su versión culta y la otra patrimonial. La vigilia produce un vacío que a su vez genera imágenes: monstruos y promesas, inquietantes paraísos. Y la Cábala, según apunta Anidjar, abre el camino hacia ellos: “Si la Cábala como literatura nos da acceso a la ininteligibilidad del desastre, es quizá, en primer lugar, porque nos ha otorgado las imágenes. Después, porque nos enseña lo que quiere decir escribir el desastre o responder a él.”<sup>358</sup> En la obra de Blanchot, el “desastre” se relaciona con el Holocausto, y su expresión máxima sería el relato imposible de quienes perecieron y no pueden contar su historia. Para acercarse al territorio del desastre es necesario saber leer lo que ha sido escrito y lo que no: acercarse al mismo tiempo a las esferas de lo posible y lo imposible, lo expresado y lo inefable. “Leer lo que en la literatura y en la Cábala como literatura

---

<sup>357</sup> Gil ANIDJAR, *Cabale, littérature et séphardité*, p. 20.

<sup>358</sup> Gil ANIDJAR, *Cabale, littérature et séphardité*, p. 22.

nos proporciona los recursos que nos permiten medirnos con el desastre.”<sup>359</sup>

El exilio se presenta entonces como un espacio privilegiado para avistar el “desastre”, alcanzar una profunda conciencia de los límites de la condición humana y acercar el lenguaje a lo innombrable. La catástrofe existe en el mundo en forma de ausencia: una ausencia que, sin embargo, abre un camino, esconde algo. La noche oscura de San Juan de la Cruz, tan evocada por Juan Gelman y José Ángel Valente, es otra de sus metáforas. Escribe Gelman:

#### POESÍA Y UTOPIA

La experiencia del exilio es el aquello de San Juan de la Cruz, que da cuenta de lo que no tiene forma y deja traza. ¿Esa traza es la marca de una ausencia que no cesa de no escribirse? ¿Es un vacío-pasión que arde en el deseo del expulsado? El expulsado sólo puede dar lo que no tiene y habla desde la utopía, su ningún lugar. Como el amor, como la poesía.<sup>360</sup>

El no lugar del desastre es también el de la utopía, la poesía y el amor. Es un vacío que clama al mundo, que tiene su máxima manifestación en el desierto. Según una etimología popular<sup>361</sup>, la palabra hebrea que lo nombra, *midbar*, estaría compuesta por el tema *mem* (מ) + raíz trilitera, vocalizado en *i:-a*, que sirve para forma sustantivos de lugar, con la raíz *d-b-r*, “palabra”. El cruce otorgaría al desierto la categoría de “el lugar de la palabra”.<sup>362</sup> Allí donde la palabra se despoja de todo, se acerca peligrosamente al silencio y trata de alcanzar el sentido. El

---

<sup>359</sup> Gil ANIDJAR, *Cabale, littérature et séphardité*, p. 23.

<sup>360</sup> Juan GELMAN, “Notas al pie” en M.A. Pérez López (ed.), *Juan Gelman: poesía y coraje*, pp. 14-15.

<sup>361</sup> La tradición judía es prolija en la creación de etimologías de muy difícil comprobación filológica (y, en algunas ocasiones, manifiestamente erradas según el criterio científico), que relacionan conceptos o palabras. En este estudio se ha apostado por presentar algunas de ellas (siempre advirtiendo de su escaso valor filológico) porque a lo largo de los siglos han conseguido crear una verdadera red de relaciones en la mente de los intérpretes que resulta muy significativa para el análisis cultural. La asunción de determinadas etimologías no deja de ser una manifestación de la creatividad popular o religiosa, que da cuenta de una determinada visión del mundo.

<sup>362</sup> Se trata de una teoría plausible, aunque hay otros investigadores que afirman que habría otra raíz *d-b-r*, homónima de la que significa palabra, utilizada para nombrar el desierto.



desierto y la noche se dan la mano como espacios de lo inconmensurable, metáforas absolutas del exilio, de la experiencia del ser errante.

Esta noche es un símbolo esencial en las obras de Valente y Gelman. En la primera de ellas se relaciona con la contemplación, el refugio, pero también la desorientación y la purgación espiritual. En Gelman es, esencialmente, la noche del sufrimiento “en la que el poema se gesta como una pelea decidida contra la muerte. Y en ambos, marcada de forma profunda por la desposesión, la noche del sentido es noche exiliar”<sup>363</sup>. En el caso de nuestros poetas esta realidad simbólica y poética se corresponde con una realidad histórica: una vida efectivamente marcada por el exilio y el desarraigo. Valente asume un exilio voluntario en 1958, que le llevó a estar fuera de España hasta 1985, y Gelman se vio forzado a abandonar la Argentina en 1975, como consecuencia de la dictadura militar. El retorno le fue vedado hasta 1988, momento en que decidió establecerse definitivamente en México. Ambos sitúan esta experiencia en el centro de su creación poética, otorgando a un suceso histórico concreto una completa significación existencial. María Ángeles Pérez López escribe a propósito de Gelman:

El exilio convoca y aúna experiencias diversas e incluso divergentes para mostrarse como la condición central del ser humano: a la experiencia histórica individual del que ha de abandonar su país en condiciones de extrema gravedad se suman y superponen vivencias exiliares que Gelman termina haciendo suyas: así la de los cabalistas y místicos como exiliados de Dios, entre los que resuenan con especial intensidad los nombres de Isaac Luria y Juan de Yepes.<sup>364</sup>

Valente escribió un artículo acerca de las relaciones entre condición exiliar y la creación poética, en el que empleó imágenes tomadas de la tradición mística judía, tal como veremos a lo largo de este capítulo. A Gelman fue precisamente la experiencia del exilio la que le llevó a un encuentro renovado con la tradición judía, a través de la lectura y la escritura (con las versiones de textos de poetas hebreos y cabalistas

---

<sup>363</sup> María Ángeles PÉREZ LÓPEZ, “La noche del sentido: Valente-Gelman” en E. Valcárcel López (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, La Coruña, 2005, p. 568.

<sup>364</sup> María Ángeles PÉREZ LÓPEZ, “La noche del sentido: Valente-Gelman” en E. Valcárcel López (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, p. 568.

que aparecen en *Com/posiciones*), y la exploración de los orígenes de la lengua con el cultivo del judeoespañol, su territorio más exiliado, en *Dibaxu*. María Ángeles Pérez López se refiere así a la relación entre los dos poetas:

[Lo que los ata es] la condición exiliar y su experiencia en la ajenidad, el abrevamiento común en las fuentes de la mística y la cábala, la vivencia solidaria del sufrimiento humano y la indagación permanente y rigurosa sobre la lengua poética, porque es el buscar y no el hallar, la procura del vacío como inminencia y como espera la que anula los sentidos para sumergirlos en la noche más oscura y necesaria.<sup>365</sup>

Un camino similar fue emprendido por Clarisse Nicoïdski, cuyos poemas abrieron a Gelman la puerta del mundo sefardí; tras una carrera como novelista en francés, decidió refugiarse en las palabras olvidadas de su infancia: un territorio decididamente secreto y apartado. Los tres comparten una visión de la cultura judía marcada por el exilio, tal como defiende Ricardo Forster: “Exilio y memoria constituyen las dos experiencias fundamentales del ser judío, en el cruce doloroso de ambas experiencias la huella ha dejado su marca y nos marca.”<sup>366</sup> No en vano el *Zohar*, en su comentario al libro bíblico de las Lamentaciones, pone en boca de los habitantes de Tierra Santa el más amargo de los lamentos por la desposesión y el abandono: “¡Somos huérfanos de Padre y de Madre, buscamos con los ojos los muros de la Morada de nuestra Madre, y está destruida, ya no la encontramos!”<sup>367</sup>

## 2.1. *El exilio y sus metáforas*

### a) *La experiencia fundacional del Judaísmo*

La historia del pueblo judío está marcada por varias diásporas o exilios que transformaron la religión y la conciencia judías y motivaron sus aspectos más originales. La fundación del reino de Israel en la tierra de

---

<sup>365</sup> María Ángeles PÉREZ LÓPEZ, “La noche del sentido: Valente-Gelman” en E. VALCÁRCEL LÓPEZ (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, p. 568.

<sup>366</sup> Ricardo FORSTER, *El exilio de la palabra: en torno a lo judío*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 8.

<sup>367</sup> *Le Zohar. Lamentations*, traducción y edición de Charles Mopsik, Paris, Verdier, 2000, p. 62. Traducción de Elisa Martín Ortega.

Palestina – siempre según el relato bíblico – se remonta al 1.020 a.C., con el establecimiento de la monarquía por parte de Saúl, al que siguieron los míticos reyes David y Salomón.<sup>368</sup> Éste último habría sido el artífice de la construcción del Primer Templo de Jerusalén (según es relatado en Reyes I), santuario donde se centralizaron el culto religioso, las ofrendas y los sacrificios. En el 942 a.C., tras una crisis política, se dividió la monarquía y se formaron dos reinos: el de Israel, al norte, y el de Judea, al sur. En cada uno de ellos empezaron a redactarse parte de los documentos que siglos más tarde compondrían la Torá. Alrededor del 722 a.C. el reino norteño de Israel se rebeló contra el Imperio Asirio, que llevaba reclamando tributos durante más de 20 años. Asiria sofocó la rebelión y exilió a todos los israelitas, que pasaron a formar las Diez Tribus de Israel. Cien años después los babilonios, dirigidos por Nabuconodosor II, conquistan Nínive, capital de Asiria, y se dirigen hacia Jerusalén (donde seguía en pie el reino de Judea). En el 589 a.C., tras varias rebeliones judías, Judea queda completamente sometida a Babilonia. El Templo de Jerusalén es destruido, y casi todos sus habitantes deportados.<sup>369</sup>

Este exilio – que duró hasta el 538 a.C., cuando Ciro permitió a los judíos desterrados regresar a sus hogares – marca el inicio de la diáspora, y supone un hito fundamental en la historia y la cultura judías. Desprovisto de un Templo y un poder político fuerte, el pueblo de Judea se organiza en torno a la casta sacerdotal, que acumula un gran poder. Con el objetivo de evitar la asimilación, los sacerdotes crean una serie de preceptos y normas de convivencia que organizan la vida de los judíos y los distinguen de los demás pueblos. Es entonces cuando se introducen las sinagogas y la oración comunitaria, se reafirma el monoteísmo, y se ponen por escrito muchos de los textos que pasarían a formar parte de la Biblia. Conviene resaltar, en este sentido, el caso de la Torá o Pentateuco, que, según las teorías filológicas de Julius Wellhausen (1844 – 1918), provendría de cuatro fuentes diferenciadas. La Yavista (J), que agruparía los textos procedentes de la tradición del antiguo reino de Judea (hacia el 950 a.C.); la Elohista (E), su correlato en el reino de Israel (algo más

---

<sup>368</sup> Algunos investigadores afirman que este reino unido nunca existió realmente, y que tan sólo se trata de un mito difundido en la Biblia. También se cuestionan las fechas y los acontecimientos narrados. El problema reside en la falta casi absoluta de documentación o indicios arqueológicos claros para el período anterior al siglo IX a.C.

<sup>369</sup> Ver Meredith MacARDLE, *Atlas histórico de la civilización judía*, traducción de Elena María Feito, Madrid, Kliczkowski-Onlybook, 2002.

moderna según la datación de Wellhausen, hacia el 850 a.C.); la Deuteronomista (D), compuesta de documentos escritos en Jerusalén tras un período de reforma religiosa (621 a.C.); y, finalmente, la fuente Sacerdotal (P), que se sitúa en una horquilla cronológica entre el 550 y el 400 a.C. Durante el exilio en Babilonia, los sacerdotes recogieron textos de las tres primeras fuentes, los ordenaron y censuraron (para eliminar, en la medida de lo posible, las huellas del antiguo politeísmo, o de la multiplicidad de santuarios y rituales), y añadieron fechas, genealogías y leyes, al tiempo que exaltaban la importancia del sacerdocio. El trabajo de compilación y reforma continuó tras el fin del exilio, y el texto definitivo de la Torá se estableció hacia el año 400 a.C.

Así, es posible afirmar que el Judaísmo, como sistema cultural y religioso, y con las características que lo han caracterizado a lo largo de los siglos, se cimentó tras la destrucción del Primer Templo de Jerusalén y la deportación a Babilonia. Este hecho marcó un importante punto de inflexión y, como consecuencia de él, comenzaron a perfilarse ideas o tendencias – como la reunión de un pueblo sin patria alrededor de un conjunto de leyes y normas, y sobre todo en torno a un texto sagrado, la Biblia – sin los cuales sería muy difícil entender el desarrollo posterior de la religión del Libro.

El exilio babilónico se recuerda en la historia judía como un tiempo de tribulaciones y de nostalgia por la patria perdida. En dicha época fue compuesto, en Palestina, el libro de las Lamentaciones, cuyos versos debieron de servir para el reducido servicio litúrgico que se siguió celebrando sobre las ruinas del Templo tras la destrucción de Jerusalén<sup>370</sup>. En él el profeta – Jeremías, según la tradición – llora por la devastación, eleva su voz ante las penas del destierro, expresa su más amarga nostalgia por lo perdido. La ciudad de Jerusalén aparece personificada en forma de alegoría. El libro presenta, ante todo, un profundo lamento por el exilio y la ausencia de lo amado.

Los judíos establecieron la costumbre de recitar las Lamentaciones todos los años, aún después de la reconstrucción del Templo (cuyas obras terminaron en el 515 a.C.), en una ceremonia conmemorativa que incluía varios días de ayuno. La catástrofe del Segundo Templo

---

<sup>370</sup> Tal y como se describe en Jeremías 41:5: “Y vinieron varones de Sehem, de Silo y de Somrom, ochenta varones trasquilados de barba, y rasgados de paños y rasguñados, y presente y encienço en su mano para traer a casa de Adonay.”

(en el 70 d.C., a manos de las legiones romanas de Tito), que dio lugar a la gran diáspora judía en Europa y el norte de África, actualizó el libro bíblico, haciendo revivir la hecatombe. Hoy en día, los judíos practicantes cantan las Lamentaciones en la fiesta de *Tishá beAv* – el Día del Duelo –, que según el calendario religioso recae en la novena jornada del mes de *Av*<sup>371</sup>. Según la tradición, en esa fecha tuvieron lugar dos hechos aciagos: la destrucción del Primer Templo y la ruina del Segundo. También está muy arraigada la creencia de que en ese día se decretó que la generación del desierto, salida de la esclavitud en Egipto, no entraría en la Tierra Prometida; y que aconteció también la expulsión de los judíos de España: todos acontecimientos que expresan el alejamiento o destierro de una patria simbólica o real.

La ausencia de un templo (entendido como la morada de Dios en el mundo) convirtió al Libro – la Torá – en el lugar itinerante donde la Divinidad podía revelarse. Moshe Idel da cuenta del proceso:

La religión judía ha sufrido cambios sustanciales a lo largo de los milenios. Uno de los más importantes fue el paso de una religiosidad nómada, centrada alrededor del Tabernáculo, tal como se describe en el Pentateuco, a otra más estable, reunida en torno a un Templo constante, según aparece en el resto de los textos de la Biblia Hebrea; y finalmente a una religión basada en los escritos canónicos: la Biblia y los textos rabínicos. El nuevo nomadismo del Judaísmo posbíblico se caracteriza por gravitar sobre los libros y su estudio, así como sobre rituales que se pueden llevar a cabo en cualquier lugar. (...) Es más probable encontrar a Dios en los textos sagrados que en los lugares sagrados. Sin embargo, el texto no es un mero sustituto de un santuario o un templo; tiene, y crea, su propia dinámica.<sup>372</sup>

La originalidad del Judaísmo reside precisamente en esa “topología del texto”, con importantes consecuencias a nivel filosófico y cultural. La teofanía ya no consiste en una irrupción concreta de Dios en la realidad, como sucede en la Biblia, sino en una presencia que se hace constante entre los signos gráficos del Libro. El punto de contacto de

---

<sup>371</sup> El calendario judío es lunar. *Av* – también llamado *Menajem Av* – del hebreo *menajem*, “el que consuela” – por las desgracias que acontecieron a los judíos en este mes a lo largo de la historia, ocupa el quinto lugar. Es un mes estival, y su equivalente en el calendario cristiano se situaría entre julio y agosto.

<sup>372</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 3.

esta peculiar configuración religiosa con la repetida experiencia histórica del exilio deviene claro:

La centralidad de la Torá como elemento organizador de una religiosidad basada en el libro fue generada por diversos factores, entre los que destaca la destrucción del Segundo Templo y la desintegración progresiva de los aspectos prácticos y rituales de una religiosidad topocéntrica. Esto significa que la emergencia de la primacía de la Torá, y más tarde del Talmud, coincide en gran medida con la aparición de una sociedad geográficamente descentralizada. Con el tiempo, cuanto más manifiesta era la existencia exiliar, el libro de la Torá ocupaba un lugar más importante. Este desarrollo es paralelo a la gradual arcanización del texto canónico. En cierto modo, los secretos que se imaginaba que serían encontrados en la Torá se multiplicaron con el tiempo pasado en el exilio.<sup>373</sup>

La separación y la desgracia acentuaron la imaginación y la búsqueda de respuestas en unos textos que una y otra vez se abrían, se estrechaban, propiciaban una identificación plena con el intérprete y sus circunstancias. Sólo una religiosidad nómada basada en el culto a un conjunto de textos podía dar respuesta a una situación semejante, pues en la Torá – libro infinito, como habría afirmado Borges – los judíos encontraron un estímulo y un consuelo. Cobra sentido, entonces, la afirmación de Harold Bloom de que la Cábala nació como un modo de combatir el sufrimiento. A través de una nueva lectura – más cercana a las propias circunstancias – de unas Escrituras aparentemente colmadas de interpretaciones, los cabalistas intentaron restaurar una comunicación directa entre su mundo, sus preocupaciones, y la intemporalidad de lo divino.

No es de extrañar, por tanto, que se haya podido relacionar la expulsión de España con la emergencia de la Cábala de Safed. Un cataclismo de semejantes magnitudes – que sólo podía paragonarse, hasta el momento, a la destrucción de los templos de Jerusalén y las consiguientes diásporas – se debía reflejar en la lectura de los textos; propició la búsqueda desesperada de una luz que permitiera aceptar lo ocurrido y compartir el sufrimiento. Gershom Scholem no duda en afirmar que la expulsión de España en ningún caso fue, para el pueblo judío, un acontecimiento secundario, sino que “desarraigó una de las

---

<sup>373</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 461.

ramas principales del Judaísmo, una rama portadora de valores que el Judaísmo medieval había considerado esenciales<sup>374</sup>. José Ángel Valente toma las ideas de Scholem y razona en el mismo sentido, observando que dicha experiencia trágica “adquiere en la historia del pueblo hebreo perfil e importancia no menores que la destrucción del templo en el año 70”<sup>375</sup>, y hace del destierro y la redención el centro de la reflexión de los cabalistas, a quienes considera los “espíritus vivientes y creadores” de la época. Uno de sus poemas evoca la escena del exilio:

Venían de lejos.  
                    Córdoba  
la llana y su celeste  
voz.

Muros, lo blanco, muros  
de potestad y llanto.

La palmera del huerto  
ardió hasta el alba,  
                    límite,  
su tenue luz borrada,  
de qué imposible nominación.

Nacieron  
con los ojos azules de distancia  
en la nostalgia  
de Sefarad.

Sembraron lentamente  
un jardín de granados  
alrededor de lo indecible.

Las cámaras del aire,  
la indescifrable luz del laberinto,  
las letras incendiadas  
como los grandes pájaros

---

<sup>374</sup> Gershom SCHOLEM, *The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality*, Nueva York, Schocken Books, 1971, citado en J.A. VALENTE, “Poesía y Exilio” en *La experiencia abisal*, p. 113.

<sup>375</sup> José Ángel VALENTE, “Poesía y exilio” en *La experiencia abisal*, p. 113.

en los confines del amanecer.

(*Safed*)<sup>376</sup>

El poeta presenta el exilio sefardí y, ligado a él, la escuela mística de Isaac Luria. La referencia final a Safed, entre paréntesis, crea un tímido efecto de sorpresa y transforma, *a posteriori*, la significación de los versos, despojándoles de parte de su ambigüedad. El lector puede entonces volver al principio y cotejar su primera impresión con la lectura propuesta por el autor, opción inexistente si la referencia hubiera aparecido como título.

El poema arranca con un significativo “Venían de lejos”, puro comienzo *in media res* que nos sitúa de inmediato en un escenario de éxodo, huida, separación de la tierra del origen. La referencia a Córdoba, justo después, además de definir la proveniencia geográfica de los exiliados, evoca en el lector la “Canción del Jinete” de Federico García Lorca:

Córdoba.  
Lejana y sola.

Jaca negra, luna grande,  
y aceitunas en mi alforja.  
Aunque sepa los caminos  
yo nunca llegaré a Córdoba.

Por el llano, por el viento,  
jaca negra, luna roja.

La muerte me está mirando  
desde las torres de Córdoba.

¡Ay qué camino tan largo!  
¡Ay mi jaca valerosa!  
¡Ay que la muerte me espera,  
antes de llegar a Córdoba!

Córdoba.

---

<sup>376</sup> José Ángel VALENTE, *Material memoria. Trece años de poesía española 1979-1992*, pp. 214-215.



Lejana y sola.<sup>377</sup>

Córdoba aparece, una vez más, como un lugar lejano. Pero no sólo eso: el viajero la reconoce como una ciudad inaccesible, como el símbolo absoluto de lo inalcanzable. De Córdoba se está eternamente exiliado, pues la muerte acecha en el camino. Su aparición en el poema de Valente – con sus calles blancas, y los llantos que también resuenan en los versos Lorca – sitúa la nostalgia de Sefarad en el territorio de lo soñado e imposible, haciendo valer una poderosa idea según la cual lo que define a un judío sefardí no es la pertenencia a Sefarad sino la nostalgia de Sefarad (afirmación que podría hacerse extensible, en el contexto de la diáspora, al conjunto del pueblo judío en relación con la tierra de Israel). Nostalgia que, para Valente, se relaciona con el celeste, el color del cielo, máxima representación de un anhelo imposible. “Los ojos azules de distancia” miran hacia lo inconmensurable, se preguntan si aún hay un camino que les pueda devolver a la patria. En la espera reconocen los límites, perfilan el rostro de lo indecible. Esa “imposible nominación” se identifica con “la tenue luz borrada” de una palmera que ha ardidido durante la noche. El alba trae la calma, el cielo, la claridad teñida de aflicción. Y la palmera evoca aquella bajo la que la profetisa Débora (cuarta Jueza de Israel), calificada como “madre de Israel”, pronunciaba sus sentencias y vaticinios ante el pueblo: “Y Deborah muger propheta, muger de Lappidoth, ella juzgava a Ysrael en la hora essa. Y ella están debaxo de atamaral<sup>378</sup> Deborah entre la Ramah y entre Beth-El, en monte de Ephraim, y subían a ella hijos de Ysrael a juicio.”<sup>379</sup>

El nombre de su marido, “Lappidoth” (que no aparece en ningún otro pasaje de la Biblia), significa “antorchas”, y podría simplemente hacer referencia a la naturaleza ardiente de Débora. Moisés Cordovero, cabalista de la generación de la expulsión y más tarde instalado en Safed – originario de Córdoba, como su nombre indica – escribió un tratado ético y moral titulado *La palmera de Débora*. Referencias todas que se cruzan y confluyen en torno a un huerto, el árbol que arde, los senderos laberínticos que conducen a lo inefable. Las letras, “incendiadas como pájaros”, son tan indescifrables como la luz, como el laberinto más enrevesado. El exilio propicia el arranque de una

---

<sup>377</sup> Federico GARCÍA LORCA, *Canciones en Obras completas I. Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 368-369.

<sup>378</sup> Palmera.

<sup>379</sup> Jueces 4:4-5.

búsqueda que consiste en el sembrar, lentamente, “un jardín de granados”. Árboles a los lados del camino, senda por la que el hombre intenta acercarse a un centro perdido, tan volátil y huidizo como la luz o el aire.

### b) *El exilio de la Shejiná*

El exilio verdadero, el más antiguo, se construye como memoria de una edad de oro inalcanzable. Más allá de las catástrofes o destierros sufridos por los seres humanos desde los inicios de la historia, que han ido dejando su impronta en el carácter y el pensamiento de las distintas civilizaciones, hay que recordar que la Biblia comienza con un relato mítico en que el destierro se presenta como la desgracia primordial del hombre. La narración de la expulsión del Paraíso atraviesa de tal modo la conciencia de los judíos (así como la de tantos otros pueblos, que poseen leyendas más o menos parecidas) que se perfila como una de las características fundamentales de la condición humana. La muerte, los sufrimientos, las dificultades para desarrollar la propia vida, los desastres naturales, o el simple andar errante, sin aparente rumbo fijo, son consecuencias del primer castigo, que modificó irremediablemente la relación del hombre con su entorno y con la vida. La expulsión del Paraíso, según el *Zohar*, coincide con una división, una fisura misteriosa dentro del propio Dios. En palabras de Charles Mopsik:

La noción de exilio (*galout*), en el contexto del *Zohar*, significa esencialmente que la realidad no es lo que es o lo que debe ser. Las condiciones históricas en que este exilio se desarrolla sólo son expresión de un drama que tiene lugar en el propio seno de la divinidad, dado que ésta se halla en relación con los hombres y comparte con ellos una aventura común. La fisura que alcanza al mundo divino y perturba su unidad comenzó a abrirse con la falta del primer hombre; en el *Zohar* se la describe de forma recurrente con ayuda de una imagen: la de una pareja unida que se separa. Los dos miembros de dicha pareja, la parte masculina y la parte femenina, son dos aspectos o emanaciones llamados *sefirá Tiferet* (Belleza) y *sefirá Maljut* (Reino). De su buena relación, de su unión, dependen la presencia y la manifestación de Dios ante su pueblo, así como la situación histórica de Israel.<sup>380</sup>

---

<sup>380</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le *Zohar*” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 248.

Para explicar este complejo entramado de ideas y metáforas los cabalistas crean la figura de la *Shejiná*, que representa la inmanencia o morada de Dios el mundo y la comunidad mística de Israel. “El Santo Rey es la belleza, mientras que la Reina, la Schechina, es la actividad perpetua de las emanaciones divinas que penetran toda existencia.”<sup>381</sup> Se la identifica con la décima *sefirá*, *Maljut* (El Reino) – la más cercana a los hombres –, y a menudo es descrita alegóricamente como una mujer o doncella expulsada por su rey. En un principio, Dios y la *Shejiná* estaban perfectamente unidos y nada perturbaba el contacto constante de la Divinidad con la Creación y el ser humano. “En su estado paradisiaco original, el hombre tenía una relación directa con Dios”<sup>382</sup>. Sólo después de la aparición del pecado, y la consiguiente expulsión de Adán y Eva del Paraíso, la relación entre el Creador y su creación comenzó a ser un problema:

A partir de este momento hubo una fisura misteriosa, no en la sustancia de la Divinidad sino en su vida y en su acción. Esta doctrina ha estado totalmente rodeada de reservas, pero su significado esencial es bastante claro. Su búsqueda llevó al concepto de lo que los cabalistas llaman “el exilio de la *Shejiná*”. Sólo después de la restauración de la armonía original en el acto de la redención, cuando todo vuelva a ocupar el lugar que ocupaba originalmente en el orden divino de las cosas, “Dios será uno y Su nombre uno”, como dice la Biblia, verdaderamente y para siempre.<sup>383</sup>

La propia unidad de Dios se ha visto afectada por la desobediencia y el destierro del hombre. En los textos cabalísticos la *Shejiná* se presenta a menudo como el elemento femenino de Dios; es su hija, su Reina y su esposa, así como la madre de todos los individuos que componen la comunidad de Israel. Juan Eduardo Cirlot, en un artículo titulado “Daena y Schekinah. Lo eterno femenino”, llama la atención sobre la necesidad, experimentada por las diversas religiones, de hacer un lugar a lo “eterno femenino”; idea, ésta, de carácter universal: “Aún considerando que el sentimiento de amor y veneración del hombre ante Dios no es exactamente filial, parece como si el ser humano hubiera necesitado transponer al mundo superior lo que la mujer,

---

<sup>381</sup> *El Zohar. Revelaciones del “Libro del Esplendor”*, seleccionadas por Ariel Bension, traducción de Carlos Garrido, Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 2000, p. 34.

<sup>382</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 191.

<sup>383</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 191.

cuando menos como imagen, representa para él.”<sup>384</sup> Las religiones politeístas no tuvieron problemas en elevar a las mujeres al Panteón; en el seno de los monoteísmos, donde la cuestión resulta más problemática, surgieron diversas formas de incorporar el elemento femenino sin atentar contra la unicidad de Dios (el caso más claro sería el del Cristianismo, con el culto a la Virgen María). El Judaísmo – seguramente el credo más radicalmente monoteísta – encontró, en su versión cabalística, una respuesta a esta cuestión con la figura de la *Shejiná*. Así lo refiere Charles Mopsik: “Lo divino comprendido como una entidad femenina, como una Madre, se convierte en un fenómeno de dimensión social en el seno del Judaísmo gracias a la Cábala, y sobre todo al *Zohar*.”<sup>385</sup>

Una vez abandonado el Paraíso, la parte femenina de Dios se desgaja para acompañar a los hombres en su destierro. Su condición es, por tanto, el exilio y el dolor, pues no podrá completar la unión divina mientras no se haya producido la redención del mundo. Al mismo tiempo, es la única capaz de mostrar el sendero de vuelta al Edén, advierte el *Zohar*:

Sabed que el camino que conduce al árbol de la vida es la Matrona [*Shejiná*]. Cuando la Matrona se mueve, todos los ejércitos celestiales se mueven con ella. Todos los mensajes que el Rey Supremo envía abajo deben pasar antes por sus manos. Y todos los mensajes de este mundo al rey Supremo van a ella, y ella los transmite. Ella es el mediador perfecto entre el cielo y la tierra.<sup>386</sup>

Su caída se representa simbólicamente como una privación de luz y de visión, pues su morada es la “forma de la luz”, y está condenada a errar por tierras lejanas. “La *Shejiná* que llora en el exilio se convierte para la Cábala en la belleza de aquella que ya no tiene ojos”<sup>387</sup>. En el *Zohar* puede leerse: “El Rey es el sol, mientras que la reina es la luna, siendo su luz la verdadera reflexión de la del sol.”<sup>388</sup>

---

<sup>384</sup> Juan Eduardo CIRLOT, “Daena y Schekinah. Lo eterno femenino” en *La Vanguardia*, 4 de agosto de 1971, p. 11.

<sup>385</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le Zohar. Lamentations*, p. 19.

<sup>386</sup> *El Zohar. Revelaciones del “Libro del Esplendor”*, seleccionadas por Ariel Bension, p. 33.

<sup>387</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 191.

<sup>388</sup> *El Zohar. Revelaciones del “Libro del Esplendor”*, seleccionadas por Ariel Bension, p. 34.

La noche oscura de la *Shejiná* representa la mayor desdicha y los sufrimientos de un pueblo desterrado. La interpretación zohárica del versículo bíblico: “Cayó, no añadirá levantarse virgen de Ysrael; fue dexada sobre su tierra, no alevantán a ella”<sup>389</sup> proclama el deseo mutuo, la verdad de la búsqueda y la última unión:

Imagina a un rey que se enfadó con su reina y la expulsó de su palacio por cierto tiempo. Transcurrido ese tiempo, ella volvió al rey. Esto ocurrió varias veces, y al fin fue expulsada por un tiempo muy largo. El rey dijo: “Esta vez no será como las otras en que ella volvió a mí. Esta vez iré con todo mi séquito para buscarla”. Cuando la encontró, ella estaba en el polvo. Y al verla así humillada y anhelante una vez más, el rey la tomó de la mano, la levantó y se la llevó consigo a su palacio, jurándole que nunca más se separaría de ella.

Así la Comunidad de Israel acostumbraba a volver exilio tras exilio al Rey. Pero en este exilio, el Santo, Bendito Sea, quiere Él mismo tomarla de la mano y consolarla y restituirla a Su palacio.<sup>390</sup>

Sólo Dios puede dar el paso para la redención definitiva, cuando la comunidad esté ya libre de sus pecados. La *Shejiná* le ofrece su amor, que al final acabará recogiendo, pues también lo necesita. Los recursos utilizados para referirse a la relación de Dios con la *Shejiná* pertenecen muy a menudo al ámbito de la poesía amorosa: se trata de una misteriosa presencia femenina, errante, que aparece y desaparece, convirtiéndose en un importante elemento de deseo. Mopsik escribe:

Parece que, para el autor del *Zohar*, el carácter y el comportamiento masculino de Dios han desaparecido con el exilio y la pérdida de independencia nacional de Israel, y sólo subsiste su aspecto femenino, sinónimo de impotencia, debilidad, sufrimiento y soledad. Sin embargo, este aspecto femenino representa también un objeto de deseo, un ideal de amor y de pasión casi inaccesible.<sup>391</sup>

Así, la forma en que los textos cabalísticos se refieren a la *Shejiná* tiene puntos en común con la tradición de la poesía amorosa, desde el “Cantar de los Cantares” al amor cortés. Los abundantes símbolos y

---

<sup>389</sup> Amos 5:2.

<sup>390</sup> *Antología del Zohar*, versión y recopilación de Marcos-Ricardo Barnatán, Madrid, EDAF, 1996, pp. 116-117.

<sup>391</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le Zohar. Lamentations*, p. 53.

metáforas que se utilizan para caracterizarla – de entre los que puede advertirse aquí una parte – provienen en gran medida de la literatura y la realidad profanas, lo que permite tender puentes entre los escritos cabalísticos y los tópicos culturales de la época en que fueron compuestos. Juan Eduardo Cirlot puntualiza, en este sentido:

No se debe olvidar, para acentuar la realidad y la importancia de la idea de la Schekinah, que si la Qabbalah se formó realmente en la Provenza del siglo XIII, lo hizo en el tiempo y el lugar que presenció la eclosión de la poesía trovadoresca (con su ferviente exaltación de la mujer como algo inalcanzable, fuente perenne de deseo y de satisfacción espiritual).<sup>392</sup>

El mundo medieval de caballeros que cortejan a doncellas escondidas o encerradas en herméticas torres se refleja en el *Zohar*. En algunos de sus pasajes, el caballero se utiliza como metáfora del cabalista, y la doncella simboliza los secretos de lo divino o la propia Torá. El erotismo se convierte en una fuerza de extrema importancia, llegando a cobrar un significado religioso, y la ausencia de Dios es comparada a la separación de la mujer amada, a su naturaleza inalcanzable (de ahí que los tópicos de la poesía trovadoresca penetren con fuerza el pensamiento de los cabalistas). Cirlot continúa con una aseveración reveladora: “La Schekinah se halla siempre presente en el hombre piadoso, particularmente cuando éste vive en el desconsuelo y en la humillación o cuando sufre por amor.”<sup>393</sup>

Juan Gelman, en su obra *Com/posiciones*, “traduce” no pocos poemas del cancionero hispano-hebreo medieval con tema amoroso, tomándolos como alegoría del exilio – de su propio exilio, hecho que transforma su quehacer poético y alcanza una dimensión universal en su obra – y de la ausencia. Sirva como ejemplo el final del poema de *Com/posiciones* titulado “La lejanía”:

¿me devolvés a mi animal?/¿así  
me das grandeza/o cuerpo  
que invadís con tu ausencia?/  
¿con tu mirada que  
a tu ojo no volverá/ya fiebre  
sin otro dueño que el camino?/

---

<sup>392</sup> Juan Eduardo CIRLOT, “Daena y Schekinah. Lo eterno femenino”.

<sup>393</sup> Juan Eduardo CIRLOT, “Daena y Schekinah. Lo eterno femenino”.

estás aquí/es decir/todo está aquí/  
el vacío y la unión/y vos/y la  
desordenada soledad/<sup>394</sup>

Se advierte una presencia que llega y se esconde, que está en todas partes y a la vez en ninguna, pues es al mismo tiempo ausencia. La soledad del camino, del que avanza errante, conduce tanto a la unión como al vacío, a la plenitud y al abandono.

El exilio ontológico o primordial es difícilmente explicable. Por ello, tanto los cabalistas judíos como Gelman recurren a una personificación del destierro a través de la imagen del amor. La separación de la mujer permite expresar el desarraigo y el sufrimiento provocados por el exilio. La búsqueda y la espera juegan entonces un papel preponderante. Así lo reconoce el poeta en un verso de “El vuelo”, en *Com/posiciones*: “mi vida es víspera de vos”<sup>395</sup>.

Esa sensación de desarraigo esencial anida en el sentimiento de vulnerabilidad que acompaña todo ser humano y puede permanecer largo tiempo agazapada en la conciencia para reaparecer con fuerza en determinadas circunstancias históricas, tal como se ha señalado. Así, la parte del *Zohar* en la que surge de forma más patente y extensa el tema del exilio de la *Shejiná* es el comentario a las Lamentaciones – libro escrito, según se ha señalado, tras la destrucción del Primer Templo de Jerusalén. Este hecho llegó a convertirse en el símbolo máximo del exilio del pueblo judío, y alcanzó así una clara dimensión ontológica y poética. La historia humana también influye en el mundo divino:

La unidad divina es concebida como la unión del Rey y de la Reina, pero esta unión no es una constante intemporal, sino que está ligada a la historia. La causa del exilio de Israel es que estas dos figuras intradivinas se dan la espalda, así como la visión escatológica de la Redención se basa en el acontecimiento supra-histórico de un cara a cara y de la reunión de ambas dimensiones, masculina y femenina. El lugar a la vez terrestre y celeste en que dicha unión tenía lugar era el Templo de Jerusalén, en el que el abrazo de los querubines significaba a la vez la unión de Israel y de

---

<sup>394</sup> Juan GELMAN, *Com/posiciones en de palabra*, p. 478.

<sup>395</sup> Juan GELMAN, *Com/posiciones en de palabra*, p. 472.

su Dios y la unión en la divinidad de sus aspectos masculino y femenino.<sup>396</sup>

El Templo, de este modo, se perfila como una realidad histórica y utópica al mismo tiempo. Su recuerdo en la conciencia de los judíos pertenece en parte al ámbito de la imaginación y en parte al de la memoria histórica. El exilio tras la destrucción de Jerusalén otorgó una nueva dimensión al mito del destierro primordial, y el sufrimiento de la *Shejiná* se convirtió en un correlato de las penurias que pasaba su pueblo. En el *Zohar* puede leerse: “Cuando Israel vivió en la Tierra Santa y llevó a cabo todos sus deberes ante la visita de Dios, todo estaba normal. (...) Desde el momento en que la Schechina se fue al exilio, el convenio entre Israel y Dios fue roto (...). Por consiguiente, tanto la Schechina como Israel están en el exilio.”<sup>397</sup>

En el comentario a las Lamentaciones – “centrado en el concepto de la ausencia de Dios, y en el sentimiento de abandono que ésta genera”<sup>398</sup> – la *Shejiná* se identifica con la Madre. Aparece, desde el inicio del texto, como la principal aliada de los hombres, la defensora de su causa frente al severo juicio divino (representado por la *sefirá Tiferet*). La destrucción del Templo conduce a una falta de comunicación con la *Shejiná*. Ya no es sólo que ella esté “exiliada” de la unidad divina y acompañe a los seres humanos en su suerte; ahora también se ha abierto un abismo entre su presencia y los hombres. Los habitantes de Tierra Santa se lamentan en el texto zohárico: recuerdan el pasado y describen el presente deshecho.

Ella nos amamantaba todos los días en los tiempos pasados cuando derramábamos lágrimas, y nos consolaba y hablaba a nuestros corazones como una madre a un hijo, tal como está escrito: “Como un hombre al que consuela su madre” (Isaías 66:13)<sup>399</sup>. Ahora miramos a todos lados, y el lugar donde residía nuestra Madre ha sido transformado, ¡está destruido! Golpeamos nuestras cabezas contra los muros de Su Casa y Su Morada, ¿quién nos consolará y

---

<sup>396</sup> Charles MOPSIK, “Unité de l'être. Unité du monde” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, pp. 74-75.

<sup>397</sup> *El Zohar. Revelaciones del “Libro del Esplendor”*, seleccionadas por Ariel Bension, pp. 34-35.

<sup>398</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le Zohar. Lamentations*, p. 16.

<sup>399</sup> El versículo completo dice: “Como varón que su madre lo consuela, así yo vos consolaré, y en Yerusalaïm seredes consolados”.



quién hablará a nuestros corazones? ¿Quién nos defenderá ante el Rey?<sup>400</sup>

La morada es sin ninguna duda el Templo, ahora en ruinas. Los fieles buscan, con ojos sorprendidos, una presencia que les falta. Como niños a quienes se les hubiera privado de su madre, viven en la orfandad, el desconcierto, también la incredulidad ante lo ocurrido. El consuelo es potestad de la Madre, que también posee la facultad de “hablar a los corazones”, es decir, de establecer una comunicación directa y afectiva. De este modo, la relación con Dios – que tantas veces aparece, en su versión más monoteísta, como una entidad misteriosa y profundamente alejada de los hombres – pasa por el intermediario de la *Shejiná*: su lado maternal, su parte humana. En el *Zohar* se la identifica a menudo con la figura de Raquel, transformada en madre universal: “La feminidad de Raquel posee una significación simbólica: encarna a la humanidad, mientras que la extrema masculinidad de Dios es el signo de la divinidad.”<sup>401</sup> Jeremías presenta a Raquel como a una madre que llora por sus hijos: “Assí dixo Adonay: boz en altura fue oída, oýna, lloró de amarguras; Rahel lloró sobre sus hijos, no quiere por conortarse<sup>402</sup> sobre sus hijos.”<sup>403</sup> El versículo ha sido interpretado como una exhortación por el fin de los sufrimientos de sus descendientes y de los exilios que siguieron a la destrucción del Primer Templo de Jerusalén. Raquel, identificada con la *Shejiná*, intercede ante Dios en favor de los hombres, le llega a pedir explicaciones por su castigo: “Sólo Raquel permaneció, alzó la voz llorando con melancolía, con amargos sollozos. El Santo, bendito sea, le dijo: ‘Raquel, ¿por qué lloras?’ Ella dijo ante él: ‘¿No tengo razones para llorar? Mis hijos, ¿dónde están? ¿En qué han pecado contra ti?’”<sup>404</sup>

La lectura del texto del *Zohar* sobre las Lamentaciones muestra cómo, en todo momento, los habitantes de Tierra Santa continúan comportándose como niños que buscaran a su madre. Van a su cama, salen a su encuentro en la soledad de un mundo destruido, hablan con los objetos o lugares que una vez la acompañaron:

---

<sup>400</sup> *Le Zohar. Lamentations*, traducción y edición de Charles Mopsik, p. 62.

<sup>401</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le Zohar. Lamentations*, p. 37.

<sup>402</sup> Consolarse.

<sup>403</sup> Jeremías 31:15.

<sup>404</sup> *Le Zohar. Lamentations*, traducción y edición de Charles Mopsik, pp. 70-71.

¡Todos los días nos acercamos al lecho de nuestra Madre y no la hallamos! Preguntamos por ella, pero nadie nos hace caso. Preguntamos a su lecho – que está deshecho; preguntamos a su trono – que está hundido; preguntamos a Sus palacios – juran que no saben nada al respecto; preguntamos al polvo – no hay rastro de sus pasos; preguntamos al techo, y éste nos responde: está aquí sentada, llorando; Ella habla de nosotros y camina entre gemidos, se lamenta con voz amarga por nosotros de techo en techo, tal como se ha dicho: “¿Qué te ocurre, que te has subido con todo a los tejados?” (Isaías 22:1)<sup>405</sup>. Preguntamos a los caminos y los senderos, que nos cuentan que han oído una voz amarga, sollozante, que lloraba por sus hijos, pero ignoran dónde ha ido.<sup>406</sup>

El fragmento posee un indudable poder poético. Y, para comprender la radicalidad del relato zohárico, es necesario notar que el exilio de la *Shejiná* se representa con la más honda imagen del sufrimiento que pueda existir: la de una madre que ha perdido a sus hijos y llora por ellos. El pasaje también recuerda, en su formulación, a algunas manifestaciones de la poesía amorosa, en las que uno de los personajes busca desesperado a su amado o amada ausente, y para ello pregunta por su paradero a otras personas, elementos de la naturaleza u objetos inertes. De hecho, en el capítulo XII del *Zohar* sobre las Lamentaciones el santuario se identifica con el lecho conyugal. Charles Mopsik señala que este pasaje “es el más destacable del corpus zohárico porque es el único que ofrece una representación explícita y detallada del Templo como alcoba de los Esposos divinos y del Santo de los Santos [el centro del santuario] como lecho conyugal”<sup>407</sup>. En la noche oscura, la *Shejiná* llega al santuario, al lugar del lecho del amor, y lo halla vacío y destruido; desesperada, estalla en sollozos. La simbología del esposo y la esposa remite al Cantar de los Cantares – el gran poema erótico de la Biblia –, que constituye una clara referencia para este pasaje del *Zohar*. El relato continúa:

Ella levanta la voz y exclama: ¡Mi lecho, mi lecho, el lugar de mi morada! Sobre esta morada está escrito: “Sobre mi lecho, la noche” (Cantar de los Cantares 3:1), “mi lecho” es la cama de la Reina. Ella profiere gritos, llorando, y dice: Mi lecho, lugar de mi santuario,

---

<sup>405</sup> El versículo entero dice: “Prophecía de valle de visión: ¿qué a ti aquí, que subiste a toda tú a los tejados?”.

<sup>406</sup> *Le Zohar. Lamentations*, traducción y edición de Charles Mopsik, pp. 62-63.

<sup>407</sup> Charles MOPSIK, “Explication du texte” en *Le Zohar. Lamentations*, p. 175.

lugar de piedras preciosas (...). Sobre ti el Señor del mundo, mi Esposo, venía a mi encuentro, y se acostaba entre mis brazos. Todo lo que le pedía, todos mis deseos, los cumplía de inmediato cuando venía a mí, abandonando su Morada, y jugaba entre mis senos.<sup>408</sup>

El texto es evocador, explícito, especialmente osado si se piensa que se está haciendo referencia explícita a Dios, a la *Shejiná* y al Templo de Jerusalén. La alegoría, con una importante carga erótica y poética, llega a presentar a Dios recostado entre los brazos de la *Shejiná*, jugando entre sus senos. La referencia proviene directamente del Cantar de los Cantares (1:13): “Atadero de la mirrha, mi querido a mí; entre mis tetas manirá<sup>409</sup>”. Pero es el inicio del capítulo tres del poema bíblico el que actúa como fuente inmediata del texto zohárico. Habla la Esposa:

Sobre mi yazida, en las noches, busqué al que amó mi alma; busquélo y no lo fallé<sup>410</sup>. Levantarme e agora, y arrodearé por la ciudad; por las calles y por las plaças buscaré el que amó mi alma; busquélo y no lo fallé. Falláronme los guardadores, los arrodeantes en la ciudad; ¿el que amó mi alma vistes?<sup>411</sup>

Se recuerda la desesperación de la búsqueda, las preguntas inquietantes, la intensidad de la ausencia, el caminar en la soledad del desamparo: la noche, las calles vacías de la ciudad. En el *Zohar*, la *Shejiná* clama por la luminosidad perdida (recordemos el pasaje en que se la describía como la luna, mientras que el Rey era representado por el sol), a través de otro de los principales tópicos de la poesía amorosa: “¡Mi Esposo, mi Esposo, luz de mis ojos – ante ti me apago!”<sup>412</sup>. La Esposa intenta encontrarlo evocando, con ternura, los recuerdos de su amor feliz; tratando de ablandar su conciencia con dulces palabras:

¿No te acuerdas de los días de nuestros amores, cuando me tumbaba sobre tu pecho y me amoldaba a tus formas y tú a las mías, como el sello que deja su huella estampada sobre un contrato de matrimonio? De igual modo dejaba yo mi forma en ti para que te deleitaras con ella mientras estaba entre mis ángeles.<sup>413</sup>

---

<sup>408</sup> *Le Zohar. Lamentations*, traducción y edición de Charles Mopsik, p. 76.

<sup>409</sup> Reposará.

<sup>410</sup> El verbo ‘hallar’ conserva en todo el fragmento la ‘f’ inicial latina.

<sup>411</sup> Cantar de los Cantares 3:1-3.

<sup>412</sup> *Le Zohar. Lamentations*, traducción y edición de Charles Mopsik, p. 77.

<sup>413</sup> *Le Zohar. Lamentations*, traducción y edición de Charles Mopsik, p. 77.

La forma de Dios se presenta como algo maleable, que deja su impronta pero también es modificada al entrar en contacto con la *Shejiná*. Se trata de un pasaje extremadamente misterioso: la huella del cuerpo es la marca de la unión y del placer, permanece en el amante como un tesoro, vive en la memoria física y aplaca la ausencia. Los antropomorfismos divinos, de los que nos ocuparemos más adelante, constituyen un elemento fundamental en la Cábala (y también un importante punto de polémica): son un modo de acercar a los sentidos la naturaleza del Eterno. En el caso que nos ocupa no sería adecuado hablar de antropomorfismo propiamente dicho, pero quizá sí de una misteriosa corporeidad de Dios: dúctil, influenciable, entregada a algún tipo de placer físico.

La *Shejiná* se perfila una vez más como la figura a través de la que, a tientas, es posible acercarse a lo divino. Charles Mopsik dice de sus diferentes máscaras: “Madre sufriente y consoladora, esposa idealizada, lo femenino en el *Zohar* es menos una figura mítica que una experiencia vivida transcrita en el lenguaje religioso a través de procedimientos literarios de una gran precisión retórica.”<sup>414</sup> La vivencia se convierte en la fuente del discurso literario y religioso: la vivencia como fuerza motriz, creadora de metáforas. El exilio representa, en este sentido, una experiencia de hondo calado vital e intelectual: eje de sufrimientos, reflexiones, búsquedas de consuelo, elaboración de relatos con una dimensión universal – historias que, en definitiva, le otorgan un sentido.

La correspondencia entre el mundo humano y el divino constituye el recurso más poderoso para dar con el sentido extraviado: con esa razón de ser en el exilio. Todo el caos y el dolor de la Tierra tiene su correlato en lo alto. Los sufrimientos de las madres que han perdido la compañía de sus vástagos, los niños huérfanos, los amantes abandonados, o los pueblos que han de abandonar sus patrias no están lejos del mundo divino. El hombre no clama en el desierto. Alguien le escucha y llora con él, reconoce sus desdichas, experimenta ese mismo sentimiento de separación, de exilio: sabe también que el mundo que habitamos ha nacido con la marca de un fracaso. El capítulo XII del *Zohar* termina con las palabras:

Te busco, no estás. Busco a mis hijos, ya no están. Busco la santidad de este lugar, está impuro. El mundo entero estaba en paz

---

<sup>414</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le Zohar. Lamentations*, p. 53.

gracias a este lugar, los perros no ladraban a esta hora, todos estaban en paz. Ella se deshace en lágrimas y grita con todas las multitudes de lo alto así como con los perros que gimen abajo.<sup>415</sup>

Los perros – naturaleza pura, tristeza inexplicable – ladran en la desesperación; en el cielo una deseada presencia, con su enorme cortejo de ángeles, se hace eco de sus desdichas. Todos los seres viven, finalmente, en la nostalgia de una felicidad perdida; su condición verdadera es la añoranza.

### c) *Poesía y exilio*

Yehuda ha-Levi, en su tratado filosófico *El Kuzarí. Apología de la religión despreciada*<sup>416</sup>, escribió unas palabras que, siglos más tarde, José Ángel Valente utilizaría como epígrafe de su artículo “Poesía y exilio”: “[El exilio es] como la germinación misteriosa del grano bajo la tierra” (*Kuzarí* IV,23). El texto del poeta y polemista hebreo continúa:

El grano cae en la tierra y se transforma; aparentemente se confunde con la tierra, con el agua, con el estiércol; el observador imagina que ya no queda ninguna huella visible de él; [pero] en realidad es él quien transforma la tierra y el agua y les da su propia naturaleza, transforma gradualmente los elementos, los vuelve sutiles y los muda en algo similar a él. [El grano] se despoja de sus cortezas, de sus hojas, etc., hasta que el corazón está puro y limpio para recibir lo divino.<sup>417</sup>

La comparación entre el exilio y el grano es igualmente misteriosa. Como la del exilio y la poesía, que tantos autores han esbozado o convocado en sus obras. ¿De qué modo la separación, el desarraigo, el sentirse eternamente extranjero en la tierra es fuente de creatividad? ¿En qué puede asemejarse esta triste condición al florecimiento de una semilla enterrada bajo tierra? Las palabras de Yehuda ha-Levy pueden

---

<sup>415</sup> *Le Zobar. Lamentations*, traducción y edición de Charles Mopsik, p. 78.

<sup>416</sup> El tratado tiene estructura dialogada. Un Rey, el Kuzarí, desea saber cuál es la mejor religión para convertirse a ella con su pueblo. Con el propósito de descubrirlo, reúne a un imam, un rabino y un cura, a quienes va planteando diversas preguntas acerca de sus credos. El objetivo de la obra es defender la superioridad del Judaísmo sobre las demás religiones.

<sup>417</sup> Yehuda HA-LEVY, *Le Kuzari. Apologie de la religion méprisée*, traducido del árabe por Carles Touati, Louvain-Paris, Peeters 1994, p. 173 (IV, 23). Traducción del francés de Elisa Martín Ortega.

ser leídas como una poética del exilio, tal como hace Valente<sup>418</sup>. En un principio, el exilio parece negación pura: ausencia del país, de la vida pasada, privación del lugar deseado y las personas queridas. La condena al ostracismo constituía, para los antiguos griegos, la peor pena que se pudiera imponer a un hombre. Pues el destierro – tal como muestra el sentido figurado de la palabra “ostracismo” en castellano actual – era soledad, olvido, desaparición, marginalidad plena; un castigo mayor que la muerte. El libro *Salarios del impío*, de Juan Gelman, se abre con una cita de Eurípides que reza: “La muerte rápida es un castigo muy lento para los impíos. Morirás exiliado, errante, lejos del suelo natal. Tal es el salario que un impío merece.”<sup>419</sup> El exiliado no deja, al menos en principio, huellas visibles. Parece perderse en un mar de indiferencia, incertidumbre, extremo agotamiento. Sin embargo, el mundo a sus pies no permanece idéntico: ni tampoco el mundo que dejó atrás. Se despoja de sí mismo y florece: entra, por primera vez, en contacto con la tierra y con una realidad exterior que acaba transformándose por completo. Al final su corazón está presto a recibir: es pura entrega; ahí reside su desgracia pero también su misteriosa fuerza.

José Ángel Valente escribió “Poesía y exilio” con motivo de un acto conmemorativo del exilio español de 1939 y de la excelente acogida que recibió en México, país al que no duda en referirse como “la tierra de la hospitalidad”. En su texto presenta el exilio como una de las más trágicas realidades que han presidido la historia de España desde 1492, enlazando el drama de la guerra civil con la expulsión de los judíos de España: “El exilio del treinta y nueve nos hizo reflexionar sobre el exilio mismo como forma de la historia y de la creación, lo que nos remitió necesariamente al primer gran exilio peninsular, el exilio o amputación judeo-española de 1492.”<sup>420</sup> El término amputación es interesante en este contexto; Valente lo toma de Francisco Márquez Villanueva, que escribe: “Todo balance del Judaísmo español que no sitúe en primer plano el fenómeno cultural ni muestre especial sensibilidad hacia el mismo correrá siempre un riesgo, porque en ningún otro lugar asumieron los hijos de Israel un lugar tan brillante ni

---

<sup>418</sup> Aunque en realidad Yehuda ha-Ley escribe este pasaje para ejemplificar la voluntad secreta de Dios en relación al pueblo judío y sus desgracias.

<sup>419</sup> Juan GELMAN, *Salarios del impío y otros poemas*, p. 11.

<sup>420</sup> José Ángel VALENTE, “Poesía y exilio” en *La experiencia abisal*, p. 113.

tan insustituible.”<sup>421</sup> La amputación provoca un daño en quien la sufre: no sólo se ejerce una violencia sobre el miembro arrancado, sino también sobre el cuerpo del que formara parte. Tal es la clave del exilio en términos culturales. José Ángel Valente presenta la expulsión de 1492 y el exilio de 1939 como dobles pérdidas: para los que se marcharon, pero también para el país que dejaron atrás.

Juan Gelman evoca una idea similar en *Bajo la lluvia ajena* (Roma, 1980), un libro escrito en el momento más crítico del destierro y cuyo subtítulo reza: “Notas al pie de una derrota”. El hombre deja su huella en la tierra y a ésta es imposible desterrarla. ¿O no han sido acaso los países construidos y moldeados por las gentes que han vivido en ellos? Los vencedores intentan llenarlo todo con su impronta, ¿pero consiguen borrar completamente la huella de los vencidos? Gelman aventura una idea original a este respecto: la tierra se resiente de la ausencia de las personas que vivieron y amaron en ella, las echa de menos y guarda sus raíces. En otros libros, como *Citas y comentarios*, el país aparece como sujeto activo en cuanto que es imprecado y se intenta dialogar con él a través de múltiples preguntas, pero en ningún momento es tan partícipe del sufrimiento del poeta como en *Bajo la lluvia ajena*, libro en el que adquiere la condición de tierra exiliada de sus habitantes, y por tanto de sí misma y de su memoria. Se retoma el mito de la tierra como madre, de la que se arranca a los hijos con violencia, aflorando así el dolor en ambas partes:

No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza.  
La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida.  
Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como clavel en el aire, propiamente del aire.  
Soy una planta monstruosa. Mis raíces están a miles de kilómetros de mí y no nos ata un tallo, nos separan dos mares y un océano. El sol me mira cuando ellas respiran en la noche, duelen de noche bajo el sol.<sup>422</sup>

El grano de Yehuda ha-Levi, que arraiga y florece en la tierra de acogida, contrasta con la planta amputada que describe Gelman: copa

---

<sup>421</sup> Reseña del libro de L. SUÁREZ, *La expulsión de los judíos de España*, en *Saber Leer*, Madrid, núm. 58, octubre de 1992, citado en José Ángel VALENTE, “Poesía y exilio” en *La experiencia abisal*, p. 112.

<sup>422</sup> Juan GELMAN, *Bajo la lluvia ajena* (XVI) en *de palabra*, p. 325.

que ha perdido sus raíces, tallo estremecido y convulso, con dolores, que no se resiste a perder el contacto con su origen. La separación provocada por el destierro aparece como el peor de los castigos. ¿Pero no es la vida un cúmulo de separaciones? Gelman se pregunta en otro momento: “¿Hasta dónde este exilio exterior coincide con otro más profundo, interior, anterior?”<sup>423</sup>. La ligazón entre creación y exilio se sitúa en un cruce de caminos: allí donde la historia y la experiencia entran en contacto con las profundidades del ser o del universo, las descubren y las activan.

Valente utiliza la perspectiva cósmica que confiere la Cábala al exilio, sobre todo a partir del *tsimtsum* y la escuela de Safed, para relacionar a este último con la poesía. El poeta es radical en su formulación: “El acto creador supone un movimiento exílico, una retracción, una distancia y, en la praxis humana, una retirada de los honores y, ciertamente, del territorio impuro del poder”<sup>424</sup>. El despojamiento del grano, pues, el abandono, o un misterioso servirse del mundo haciéndolo propio parecen erigirse también como metáforas de la poesía: la apertura máxima que se arriesga a ir más allá de sí para florecer con la naturaleza, dejándola penetrar hasta los tuétanos.

El poeta recuerda las palabras del Maharal de Praga, rabí Yehuda ben Bezalel Liwa, quien defendía, en la segunda mitad del siglo XVI, que “el exilio no es más que la condición humana llevada al extremo”<sup>425</sup>. El exiliado es en primera instancia aquel que ha perdido su identidad y no ha podido renovarla por ninguna otra. En cualquier lugar donde esté se sentirá un extraño, y vivirá en la más profunda soledad. Su condición es el abandono absoluto, el estar despojado de una tierra, de un tiempo pasado que ha dado lugar a un presente irreconocible, de unos recuerdos, e incluso de su propio existir. Lo único que le queda es la memoria, una memoria que le hace reflexionar acerca de la historia y de su propia tragedia, pues su obligación fundamental es la de dejar huella de su paso, dar fe de su tradición y de la lejanía.

María Zambrano, en su obra *Los bienaventurados*, analiza con profundidad la naturaleza del exiliado, y construye una profunda teoría acerca de él. Arroja luz sobre el concepto del exilio para otorgarle una dimensión artística y trascendente. El exiliado se distingue del

---

<sup>423</sup> Juan GELMAN, *Bajo la lluvia ajena* (VII) en *de palabra*, p. 316.

<sup>424</sup> José Ángel VALENTE, “Poesía y exilio” en *La experiencia abisal*, p. 114.

<sup>425</sup> Citado en José Ángel VALENTE, “Poesía y exilio” en *La experiencia abisal*, p. 117.



refugiado, pues éste, mejor o peor, se siente recibido y acogido en otra tierra. Tampoco se confunde con el desterrado, que sufre su castigo con violencia, sintiéndolo injusto y ultrajante. El exiliado posee una extraña armonía, pertenece al lugar de nadie, y explora su condición intentando llevarla hasta sus últimas consecuencias: sosteniéndose sobre el hilo que lleva de la vida a la muerte. Se trata, sin duda, de una situación límite, que permite aguzar el instinto y la inteligencia. Pero el exilio es ante todo un camino, una larga travesía por el desierto que conduce a ese territorio del abandono, del salirse de sí. No todos los que emprenden el recorrido llegan a finalizarlo. Sólo algunos de ellos, los bienaventurados, son capaces de situarse en ese lugar vacío y a la vez cargado de potencialidad y significación. Se trata de una revelación: la identidad se ha perdido definitivamente y el sufrimiento redime. Son, pues, necesarias la fe y la espera. Job sería en este sentido paradigma del exiliado: en medio del dolor, de la desnudez más absoluta, siempre a la espera de lo desconocido, deseando regresar a la nada, poco a poco desaparece en él la violencia para ser invadido por la serenidad y el desamparo. Angelina Muñiz-Huberman explica de este modo el paso que se produce en el pensamiento de María Zambrano:

El exiliado ya no es el exiliado en esta tierra. Es el exiliado que llega a trascender. Es decir, el que forma parte de los bienaventurados. Que ha sido visitado por un rayo iluminador y que ha aprendido a vivir en el abandono. Para escalar la cima de la sabiduría y conocer cuál es el sentido de su vida. Desplazado y despojado continúa desprendiéndose de cada una de las capas de la incongruencia y de la insensatez. Aspira a un recóndito momento de plenitud.<sup>426</sup>

La figura del exiliado se acerca a una concepción mística; tiene que ver con la poesía y con el misterio: refleja un deseo de adentrarse en lo desconocido, yendo más allá de sí, despojándose del propio yo. En medio del mayor desamparo aparecen los espacios más vacíos y abiertos, metáforas del infinito: el cielo estrellado, el desierto, la inmensidad del mar. El hombre se intenta adentrar en ellos, en un camino que no tiene fin y que será siempre víspera de la unión de los orígenes, pues el exiliado ha sido expulsado, en primer lugar, del infinito. Lo único que le queda es la palabra: palabra que es testimonio y al mismo tiempo voz escondida, lumbre en la noche o alma en

---

<sup>426</sup> Angelina MUÑIZ-HUBERMAN, *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, Barcelona, GEXEL/UNAM, 1999, p. 128.

soledad. La escritura surge de ese vacío, de esa nada fecundada en la que el silencio se hace nombre; letra y voz que nacen totalmente desnudas, despojadas de cualquier atavío, siempre a punto para ser dichas.

En la trayectoria poética de Gelman se refleja la evolución propia de quien sufre el exilio y recorre sus caminos hasta las últimas consecuencias. Tras un momento de destierro profundo, cargado de pasión y de violencia (que domina, por ejemplo, obras como *Bajo la lluvia ajena*), se va abriendo paso una escritura tranquila y honda, llena de interrogantes y de voces. En ella se atisba el abismo, la pérdida del tiempo y del espacio (que se expresa a veces con paradójicas combinaciones de adverbios y tiempos verbales), la voluntad de penetración en un mundo hecho de límites: los límites del lenguaje, del amor y de la existencia. El propio autor reconoce en una entrevista la profundidad de la mudanza:

El exilio modificó todo en mí. Me resulta difícil saber cómo, pero he cambiado. En cuanto al misticismo (...), fue una relectura en el exilio de los místicos españoles y de los cabalistas, es decir, los místicos judíos, y también de Hildegard de Bingen, Meister Eckhart, las beguinas Hadewicj. Los leí de otra manera porque estaba en el destierro, sintiendo en ellos, como en mí, la presencia ausente de lo amado: Dios para ellos y para mí los compañeros caídos, mi hijo, los desaparecidos, mi país.<sup>427</sup>

Su poesía se sitúa en ese filo entre la vida y la muerte al que conducen las situaciones extremas. La pregunta por la identidad no desaparece, y el asombro ante sí mismo o ante la ausencia del otro se presentan a menudo como únicas respuestas. Todo se vuelve desconocido: un cuerpo al que hay que interrogar, unas llamas que no abrasan porque no existen, una belleza perdida, inencontrable, que hace daño e instaura el misterio. El camino entre el ser y el no ser permanece abierto, como una presencia extraña que se moviera entre la luz y la sombra:

## EXILIO

---

<sup>427</sup> José Ángel LEYVA, "Entrevista a Juan Gelman: en la presencia ausente de lo amado" en *Versos comunicantes I: Poetas entrevistan a poetas latinoamericanos*, México D.F., UNAM, 2002, pp. 209-210.

aquí/palabra que fue perro  
por la caballa que decía/  
ya no hay nada que hacer/  
está la luz/que tanta sombra hizo/

¿por eso dolés tanto/  
belleza?/¿me pegás  
como si fuera tu hermanito?/  
¿boca de tu arrabal?

¿qué sos?/¿quién sos?/¿decime un poco?  
ya no serás de aquí cuando nos fuimos/  
ni me dejás sacar la mano  
del fuego de no ser/<sup>428</sup>

En el antepenúltimo verso el “aquí” se presenta, de forma paradójica, como un espacio imposible. Un lugar del que se anuncia una pertenencia presente, aunque a punto de finalizar: “ya no serás de aquí”, pero que al mismo tiempo fue abandonado en el pasado: “cuando nos fuimos”. De este modo, se trata de un sitio que no tiene ni presente, ni pasado, ni futuro: se encuentra en el limbo del tiempo, en el límite entre lo existente y lo no existente. Este sería el espacio del exilio del que habla María Zambrano, que trasciende la vida en esta tierra y se convierte en el lugar de la nada, de nadie. Es, por antonomasia, el lugar donde uno se vuelve otro, desconocido. En *Los bienaventurados* se propone la siguiente definición del exiliado: “El exiliado es el que más se asemeja al desconocido, el que llega, a fuerza de apurar su condición, a ser ese desconocido que hay en todo hombre y al que el poeta y el artista no logran sino muy raramente llegar a descubrir”<sup>429</sup>. Gelman parece reconocerlo en sí mismo mientras pregunta: “¿qué sos?/¿quién sos?”, en el mayor de los desconciertos. Y poco a poco se da cuenta de que de tanto estar en el límite ha llegado a penetrar en el otro: en la mano ajena, la palabra ajena, el fuego ajeno (como hacía el grano en la tierra)... desde su propio ser. Se produce entonces el milagro que le permite ser yo y a la vez ser otro, encarnar la figura del desconocido: de aquel que llega solo en la noche, sin ser visto, no tiene lugar al que volver y aparece como una revelación en la mañana. Ulises, el héroe que encarna la vuelta a sí mismo a través del regreso a Ítaca después de un intenso y

---

<sup>428</sup> Juan GELMAN, *Eso en de palabra*, p. 519.

<sup>429</sup> María ZAMBRANO, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, p. 35.

largo viaje inciático, acaricia en varias ocasiones la sombra del desconocido. Su astucia le lleva a decir a Polifemo que su nombre es Nadie, para carecer así de identidad en su boca y evitar la persecución que se desataría contra él cuando éste contara a los demás cíclopes quién le robó tras dejarle ciego. Ulises se convierte así en un ser cuya existencia es un enigma. Al final de la *Odisea*, cuando regresa a Ítaca, llega a su casa asumiendo otra vez la figura del forastero, del extraño. Sólo su anciano perro, Argos, le reconoce, dando así el paso para que sea readmitido en su tierra y en el mundo de los hombres. En el caso del exiliado no se produce este último reconocimiento. La condición de “otro” o incluso de “nadie” se prolonga hasta sus últimas consecuencias.

Emmanuel Levinas elaboró una cuidada reflexión acerca de la alteridad y de lo que él denomina “la huella del otro”. La verdad se revela en el rostro del otro, y para llegar a ella es necesario emprender una salida hacia lo ajeno, una escapatoria sin retorno: a la historia de Ulises, que regresa a su punto de partida, se contrapone la de Abraham, que se marcha de Ur hacia la tierra prometida e incluso prohíbe a su siervo que indique a su hijo el camino de vuelta<sup>430</sup>. Sale de su casa en busca de un lugar desconocido. Luis Cernuda, el poeta que, según José Ángel Valente, mejor llegó a encarnar el exilio español de 1939, mantuvo una actitud semejante. “Asumió [el exilio] como una misión o un destino”<sup>431</sup>. Así lo refleja el poema titulado “Peregrino”:

¿Volver? Vuelva el que tenga,  
Tras largos años, tras un largo viaje,  
Cansancio del camino y la codicia  
De su tierra, su casa, sus amigos,  
Del amor que al regreso fiel le espere.

Mas, ¿tú? ¿Volver? Regresar no piensas,  
Sino seguir libre adelante,  
Disponble por siempre, mozo o viejo,  
Sin hijo que te busque, como a Ulises,  
Sin Ítaca que aguarde y sin Penélope.

Sigue, sigue adelante y no regreses,

---

<sup>430</sup> Ver Silvana RABINAVICH, “Lévinas: un pensador de la excedencia”, prólogo a E. Lévinas, *La huella del otro*, pp. 9-44.

<sup>431</sup> José Ángel VALENTE, “Poesía y exilio” en *La experiencia abisal*, p. 120.

Fiel hasta el fin del camino y tu vida,  
No eches de menos un destino más fácil.  
Tus pies sobre la tierra antes no hollada,  
Tus ojos frente a lo antes nunca visto.<sup>432</sup>

No hay tregua para el exiliado: no existe ya patria donde volver. El futuro es para siempre incertidumbre, descubrimiento, pasión por lo desconocido. Destino difícil donde los haya. El poeta ha de mantenerse fiel a los deberes, las exigencias del exilio. Valente escribe a propósito: “Ése fue Luis Cernuda, poeta extremo de la soledad y de la ausencia, de la radical marginación, de la no contemporaneidad, de la suspensión de la existencia. Su distancia y su exilio se hicieron sustancia nuestra.”<sup>433</sup>

El último libro de Juan Gelman, *Mundar*, muestra cómo, efectivamente, la condición de exiliado, en un sentido ontológico, no se supera; llega a convertirse en una sola mirada, un hallarse ante la vida. El neologismo “mundar” da título a una obra en la que el poeta sigue explorando, con especial precisión, las posibilidades de una lengua que se retuerce con ternura y con dolor, que intenta por todos los medios recoger los cuerpos perdidos, los paisajes lejanos, nombrar un mundo que se debate entre la ilusión y la presencia plena. El verbo “mundar”, que ya había sido utilizado por Gelman en anteriores ocasiones, sugiere un andar errático, arrastrado por un exilio que no acaba, que más allá de las circunstancias históricas que lo motivaron – y que hubieran permitido ponerle fin – llega a convertirse en la identidad misma del poeta, revelándose como un refugio a la intemperie.

*Mundar* es un libro lleno de incredulidad y también de esperanza, de instantes sorprendentes en los que las palabras parecen levantar el vuelo. El dolor de una vida marcada por las pérdidas surge ahora desprovisto de todo patetismo, de cualquier desgarró no armonioso. Gelman parece circundar, cada vez más de cerca, ese punto cero del exilio absoluto, en el que es capaz de revivir el amor, el asombro, la belleza. Pues “mundar” no parece significar sólo un andar errante, sino también, o sobre todo, un encontrarse con el mundo. Un transcurrir que es a la vez tiempo y espacio: santuario en el que ambas

---

<sup>432</sup> Luis CERNUDA, *La realidad y el deseo. 1924-1962*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1964, p. 361.

<sup>433</sup> José Ángel VALENTE, “Poesía y exilio” en *La experiencia abisal*, p. 121.

categorías parecen no haberse separado todavía (como quizá sucede en la cabeza de los niños muy pequeños). El poeta que “munda” es interrogado por la realidad que halla a su paso. Sólo en tales circunstancias puede producirse un verdadero acercamiento al otro: un ser que es ante todo ausencia, pero que deja su huella (un signo involuntario pero siempre presente) en quien lo alcanza a mirar.

Levinas afirma que “la huella del otro es ante todo la huella de Dios, que nunca está ahí. Él ya se ha ido. (...) Está siempre ausente. (...) En este sentido, cada hombre es la huella del otro. El otro es Dios”<sup>434</sup>. El desconocido y el exiliado remiten también a esa idea de ausencia, de un ser que no puede ser aprehendido, y del que al final sólo queda una huella, “como si alguien hubiese estado ahí”<sup>435</sup>. Juan Gelman expresa esta situación paradójica en su poema “El otro”:

El otro, grabado en los leones de la unión. La palabra que gira: en hebreo, *oneg* (placer) va a *nega* (sufrimiento) y escribe sus contrarios en el fuego. En los lechos enfermos conocí tu salud. Tu realidad abraza a todas las preguntas, que tiemblan como niños cargados de paciencia. La noche alza la gota de los locos como secreto o cruz. Tu cucharita cava bestias para hacer un camino. Ojalá me nombraras con nombres diferentes. Yo no conozco nada sino vos, conmigo en vos, que no conozco<sup>436</sup>.

Los contrarios se unen. El otro, el desconocido, es a la vez el doble y el opuesto al yo: es él mismo y también su reverso. El que otorga la vida y quien acaba con ella de un plumazo. El poeta oye su voz, reconoce su huella en la noche, pero no puede nombrarlo. El desconocido lo nombra a él: le ofrece un camino de amor y espanto, múltiple y unívoco. ¿El poeta posee al otro, o es el desconocido quien maneja al poeta? ¿Quién conoce a quién? La ambigüedad y el desconcierto más absolutos conducen al deseo de tener varios nombres, de ser muchos distintos en un solo yo. Pero el secreto todo lo invade: cada uno es ausencia del otro, y sólo en esa ausencia se reconocen el rostro y la palabra.

---

<sup>434</sup> Emmanuel LÉVINAS, “El rostro y la primera violencia” en *La huella del otro*, p. 110.

<sup>435</sup> Emmanuel LÉVINAS, “El rostro y la primera violencia” en *La huella del otro*, p. 110.

<sup>436</sup> Juan GELMAN, *Salarios del impío* en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 16.

## 2.2. *La palabra del exilio*

En medio del abandono y la soledad provocados por el exilio, la lengua materna se convierte en un alma, y el acto de nombrar adquiere su más alta significación: cercana a la que le dio Dios en el momento de la creación del mundo, cuando no existía nada más que la palabra. La escritura cristaliza así en un todo, en un acto de subversión y entrega, de dolor y de silencio.

Además, la lengua remite al origen perdido, a ese profundo deseo de retorno que acecha a todo hombre, pero que se acentúa aún más en el caso del exiliado: se ansía la vuelta a la unidad perdida, al Paraíso terrenal, al vientre materno. La lengua se transforma así en el hilo que hace posible una continuidad tras la terrible pérdida: permite a los hombres contar sus desgracias, narrar su propia historia; es una herramienta de lucha, amor y supervivencia. En el momento en que los hombres fueron arrojados al mundo se les entregó el lenguaje para que nombrándose a sí mismos y nombrando a todo lo ajeno pudieran apropiarse de un espacio y un tiempo que no les pertenecían. Sin embargo, este desfase provocó el sufrimiento, y sólo través de la palabra los pueblos aprendieron a enfrentarse a él, gracias a los mitos fundadores y las primeras leyendas. El acto de escribir lleva la marca de una carencia fundamental: la de la comunión absoluta, el sentimiento de adecuación y unidad, de estar en el lugar y el momento apropiados. La situación del escritor es, pues, la de un continuo desajuste. Y su territorio es el no-lugar, de ahí que se observe una relación tan estrecha, especialmente en la época contemporánea (a causa de los desplazamientos forzados a gran escala), entre la literatura y el exilio.

Poco a poco se va definiendo, con la ayuda de los propios autores, los críticos y los intérpretes, una “poética del exilio”. En el caso de la tradición hispánica, la pervivencia del judeoespañol y la literatura a la que dio lugar son ejemplos paradigmáticos de dicha escritura. También destacan los literatos expulsados tras las guerras civiles españolas, y quienes huyeron de regímenes políticos represivos a uno y otro lado del Atlántico. Su obra conforma un capítulo aparte, de sumo interés, en la historia de la literatura en lengua castellana, que ha contribuido a conservar la voz y la memoria de quienes sufrieron su misma suerte.

No obstante, el comparatista palestino Edward W. Said advierte de que la atención prestada a los poetas o escritores exiliados – la magnitud de las conclusiones que se han sacado de la interpretación de sus obras –, en lugar de acercar al lector el verdadero drama del desarraigo forzoso, podría haber contribuido a minimizar la percepción del exilio como tragedia masiva y silenciosa. El crítico se pregunta:

¿Acaso no es cierto que las miradas del exilio en literatura y, por otra parte, en la religión, ocultan lo verdaderamente horrendo, que el exilio es irremediablemente secular e insoportablemente histórico, que es producto de la acción de los seres humanos sobre otros seres humanos y que, al igual que la muerte pero sin la clemencia final de la muerte, ha arrancado a millones de personas del sustento de la tradición, la familia y la geografía? Ver a un poeta en el exilio – en contraposición a leer la poesía del exiliado – es ver las antinomias del exilio personificadas y soportadas con una intensidad única.<sup>437</sup>

Tal contraposición entre el “ver” y el “leer” remite a una dicotomía entre la lectura y la experiencia, a la apertura de un hiato entre el profundo sentir y transmitir de un autor y las posibilidades de su propia obra para hacer de mensajera. Es indudable que la experiencia del exilio es muda en gran medida y va más allá de la literatura que haya podido originar, pero la escritura ocupa, en el caso de este fenómeno concreto, un papel insustituible:

Estos y tantos otros poetas y escritores exiliados confirieron dignidad a una condición orientada por ley a negar la dignidad: a negar la identidad a las personas. A partir de ellos, y para centrarse en el exilio como castigo político contemporáneo, es evidente que uno debe cartografiar territorios de experiencia más allá de los territorios cartografiados por la propia literatura del exilio.<sup>438</sup>

La literatura no es el mundo, o viceversa. Pero cada uno de los dos factores actúa sobre el otro y lo transforma. ¿Qué sería de los exiliados sin escritores del exilio? ¿Qué sería, en el fondo, de todos los hombres que sufren por el desarraigo, la desorientación, la lejanía? Sin embargo,

---

<sup>437</sup> Edward W. SAID, *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona, Debate, 2006, p. 180.

<sup>438</sup> Edward W. SAID, *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, p. 182.



Juan Gelman no duda en arremeter contra los llamados “profesionales del exilio”:

Serías más aguantable, exilio, sin tantos profesores del exilio, sociólogos, poetas del exilio, llorones del exilio, alumnos del exilio, profesionales del exilio, buenas almas con una balancita en la mano pesando el más el menos, el residuo, la división de las distancias, el 2x2 de esta miseria. Un hombre dividido por dos no da dos hombres. Quién carajo se atreve a multiplicar mi alma por uno.<sup>439</sup>

El rechazo a los discursos estereotipados, el engaño al que se refería Said, así como la dificultad de conocer desde dentro, con toda su intensidad, la experiencia del exilio, constituyen un motivo recurrente en *Bajo la lluvia ajena*: “Lo que podemos aprender en el exilio no está dado a nosotros, está dado a sí mismo, y ensimismado, vuelto hacia sí, enroscado alrededor de sí, hundido en sí, que no es nosotros.”<sup>440</sup> ¿Qué podemos aprender de ello?, continúa preguntándose el poeta. El secreto de la poética del exilio se revela al final del mismo poema:

Nosotros arrastramos los pies en ríos de sangre seca, almas que se pegaron a la tierra por amor, no queremos otros mundos que el de la libertad y esa palabra no la palabrearemos porque sabemos hace mucha muerte que se habla enamorado y no del amor, se habla claro, no de la claridad. Se habla libre, no de la libertad.<sup>441</sup>

Del mismo modo, se habla exiliado, no del exilio. La asombrosa experiencia de “ver” al poeta exiliado, a la que se refería Said, constituye la máxima representación de este principio. El exilio es un estado, no sólo una circunstancia, y por tanto empapa, de uno u otro modo, todos los actos y palabras de quien lo sufre. La escritura del exilio alcanza una dimensión existencial cuando se la pone en contacto con los estratos más profundos de la conciencia humana, y la palabra, fuente de dignidad, recupera entonces su valor como único arraigo, única identidad; también única confirmación de que el retorno a los orígenes es un viaje sin rumbo, una reveladora travesía por las ruinas del desierto.

---

<sup>439</sup> Juan GELMAN, *Bajo la lluvia ajena* (X) en *de palabra*, p. 319.

<sup>440</sup> Juan GELMAN, *Bajo la lluvia ajena* (II) en *de palabra*, p. 311.

<sup>441</sup> Juan GELMAN, *Bajo la lluvia ajena* (II) en *de palabra*, p. 311.

a) *La lengua: ¿patria del exiliado?*

El exilio implica falta de identidad, abandono y pérdida. También búsqueda de una patria soñada, territorio de la nostalgia y los recuerdos. Sin embargo, en medio de la soledad absoluta, ¿existe algún refugio, un lugar donde cobijarse o esconderse? La lengua materna se convierte para muchos exiliados en el hilo que los mantiene unidos a una patria perdida, y en la promesa de reencontrarla más tarde. Angelina Muñiz-Huberman, hablando de la conservación de la lengua española durante siglos por parte de los judíos sefardíes, afirma: “Es una constancia de identidad; es la forma de ser reconocido y de establecer un hogar en cualquier parte del mundo: el hogar del idioma que, en tierra extraña, proporciona el calor de compartir una profunda manera de ser, de existir, de vivir”<sup>442</sup>. La lengua posee una profundidad, un poso, que se ha ido acumulando en ella a lo largo del tiempo, lo cual la convierte en un reducto de intimidad y cercanía. Es capaz de crear un espacio en el que permanezca vivo aquello que parece en un principio perdido para siempre.

Tras la expulsión del vientre y el corte del cordón umbilical, llegamos al vacío del aire y al frío, sólo aplacados por la cercanía de la mano y los latidos de un corazón familiar. La lengua materna es entonces la que, con grandes imperfecciones, intenta llenar ese vacío. Es una ayuda ante el dolor del exilio; sólo nuestra condición de seres desterrados la hace necesaria, con toda su carga de tradición y de pasado, a la que nos agarramos sin remedio:

Pasamos del vientre materno a la lengua materna, de una matriz material a otra espiritual, que no nos abandonará hasta nuestra muerte. ¿No se sienten acaso al hablar y sobre todo al escribir las irrigaciones de esa matriz que nos hace la boca, sus oscuridades, aguas y navegaciones, su latir secreto y circular, la inminencia de otro mundo detrás de esa pared transparente de nadas, mundo que atisbamos sin tocar, cuya lejana cercanía nos toca como presente ausencia que nos habla, que nos hace hablados por ese “aquello” – mundo, lengua, misterio o agujero - por cuyo ojo pasa el infinito?<sup>443</sup>.

---

<sup>442</sup> Angelina Muñiz-Huberman, *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, p. 81.

<sup>443</sup> Juan GELMAN, “Lo judío y la literatura en castellano” en *Confines*, 3, Buenos Aires, septiembre de 1996, p. 108.

Ese “aquello” sería quizá lo que la lengua calla, la fuerza del primer silencio. El lenguaje late, y nos comunica con un mundo escondido: abre nuestros ojos, humedece nuestras bocas, llena nuestras manos. Nos ayuda a recordar que detrás de esta realidad, o quizá a su lado, existe otra; que adentrándonos en él quizá podamos llegar a vislumbrarla.

La lengua materna, pues, al igual que el nombre propio, nos confiere una identidad. Dice algo sobre nuestro origen, parece responder a la eterna pregunta de ¿quiénes somos? Sin embargo, no es capaz de tranquilizarnos por completo, y es por ello que el interrogante sigue vigente. El lenguaje nos confiere un lugar pero a la vez es desarraigo; quiere devolvemos al origen, al Paraíso perdido o al vientre materno, pero no puede hacerlo. Se queda en una infinita promesa, como el mito de la tierra prometida o la creencia en una vida más allá de la muerte.

El escritor exiliado muestra, muy a menudo, un especial interés por el estudio y la exploración de la lengua materna. Como una sombra bajo la que cobijarse, recoge la memoria de la tierra perdida, que encierra y transforma en cada una de sus palabras. En este sentido se puede afirmar que el idioma materno, voz y testimonio de una antigua pertenencia, constituye una nueva patria para el exiliado.

No obstante, la lengua – o la patria – no se contemplan aquí como algo que se posee, sino más bien como una constante compañía. Un soplo que nutre al alma despojada de todo y se traslada con ella a cualquier parte. Una música extraña, silenciosa, que dota de color y sentido a todo lo ajeno, que actúa como un bálsamo en las oscuras noches del exilio. El siguiente poema de Juan Gelman es muy significativo:

#### EL EXPULSADO

me echaron de palacio/  
no me importó/  
me desterraron de mi tierra/  
caminé por la tierra/  
me deportaron de mi lengua/  
ella me acompañó

me apartaste de vos/y  
se me apagan los huesos/  
me abrasan llamas vivas/  
estoy expulsado de mí/

*yebuda al-haziri*

(1170-1237/toledo-provenza-palestina)<sup>444</sup>

La expulsión del palacio y de la tierra se presentan como pérdidas menores. El poeta los abandona y continúa su camino sin grandes mudanzas. La deportación de la lengua, sin embargo, no puede ser llevada a cabo. El idioma se conserva en todo momento como una cercana compañía, fruto de una unión inquebrantable. No obstante, es importante notar cómo en los últimos versos queda claro que la lengua tampoco es capaz de remediar los sufrimientos del exilio: la expulsión de “vos” (entendido como presencia amorosa, espiritual o histórica) arroja al poeta a un profundo destierro interior. El fuego le consume y la lengua no puede ser más que un mínimo consuelo para él; o, más bien, el arma que utiliza para poder nombrar su dolor, dándole forma y logrando así enfrentarse a él. Sin la palabra, el exilio sería un castigo aún más cruel, pues quedaría anulada la posibilidad de crear un mundo escondido que condujera a la recuperación de la memoria y a la esperanza de una futura redención.

En el caso de Gelman, tratándose del español, era necesario conservar ciertas particularidades de la lengua hablada en Argentina para que ésta no se diluyera en un conjunto impersonal y estandarizado, sobre todo en las fases del exilio que se desarrollaron en países hispanohablantes (cierto tiempo en España y después en México). Julio Ortega ha escrito sobre este fenómeno: “Para numerosos exiliados latinoamericanos, el español fue la lengua del destierro, la lengua franca donde el sujeto desempacaba su lenguaje regional para hacerse cargo de su nueva identidad deshabitada por el exilio”<sup>445</sup>. Así, se trataba de evitar que la propia lengua se escuchara como algo extraño, para lo que se debían mantener algunos rasgos característicos como el voseo (que nunca desaparece de la poesía de Gelman), o cierto vocabulario, aunque sin caer en un excesivo regionalismo, demasiado artificioso. El esfuerzo se concentró en mantener una lengua natural,

---

<sup>444</sup> Juan GELMAN, *Com/posiciones en de palabra*, p. 471.

<sup>445</sup> Julio ORTEGA, “El sujeto del exilio” en *Los Universitarios*, 35, México D.F., agosto de 2003, p. 35.

marcada por el exilio, sí, pero lo menos extranjera posible a los ojos del propio escritor.

La identificación plena con la propia lengua, el llegar a habitarla completamente, es una pretensión inútil. El poeta se embarca en una búsqueda que no puede conducir más que a la tentación de crear un nuevo lenguaje, más cercano, y más apto para nombrar el mundo. Jacques Derrida hace un profundo análisis de estas cuestiones en un ensayo titulado *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Parte de su propia experiencia personal como judío francófono en la Argelia colonizada por Francia – en un entorno en que el francés, su “única lengua”, no dejaba de ser el idioma de la Metrópoli, mientras que el árabe y el bereber, las lenguas autóctonas, eran marginadas y apenas se enseñaban en la escuela, y el hebreo no ocupaba ya ningún lugar en el seno de la comunidad judía – para llevar a cabo una reflexión general, honda e inquietante, sobre la identidad, la pertenencia lingüística y las nociones de propiedad y alteridad aplicadas al lenguaje. El texto comienza con una declaración confidencial:

“Soy monolingüe.” Mi monolingüismo mora en mí y lo llamo mi morada; lo siento como tal, permanezco en él y lo habito. Me habita. El monolingüismo en el que respiro, incluso, es para mí el elemento. No un elemento natural, no la transparencia del éter, sino un medio absoluto. Insuperable, *indiscutible*: no puedo recusarlo más que al atestiguar su omnipresencia en mí. Me habrá precedido desde siempre. Soy yo. Ese monolingüismo, para mí, soy yo. Eso no quiere decir, sobre todo no quiere decir – no vayas a creerlo –, que soy una figura alegórica de este animal o esta verdad, el monolingüismo. Pero fuera de él yo no sería yo mismo. Me constituye, me dicta hasta la ipsidad de todo, me prescribe, también, una soledad monacal, como si estuviera comprometido por unos votos anteriores incluso a que aprendiese a hablar. Ese solipsismo inagotable soy yo antes que yo. Permanentemente.<sup>446</sup>

Tal confesión no deja lugar a dudas sobre la importancia de la propia lengua y la relación estrecha, profunda, insustituible, que establece con ella el hablante. El idioma es una ventana desde la que mirar el mundo: una morada. Constituye la base de cualquier vínculo de identidad, incluso si éste es percibido como anterior al nacimiento o posterior a

---

<sup>446</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 9.

la muerte. Y, sin embargo, Derrida continúa su texto con una sorprendente afirmación: “Nunca esta lengua, la única que estoy condenado así a hablar, en tanto me sea posible hablar, en la vida, en la muerte, esta única lengua, ves, nunca será la mía. Nunca lo fue, en verdad.”<sup>447</sup> El determinismo anterior se da la mano con un súbito distanciamiento, una desposesión insalvable, definitiva. La experiencia de la lengua no es nunca de control o propiedad. El hablante se ve obligado a aceptar que el idioma que le define, le moldea, sin el que no podría expresarse, comprenderse, ni concebirse a sí mismo, es una realidad escurridiza que pertenece, en última instancia, al territorio del otro. Derrida lleva a cabo una “deconstrucción” del mito de la lengua materna cual matriz absoluta, paraíso que se habita y se conoce como la palma de la propia mano, que incluso uno puede llegar a poseer; o en el que es siempre posible recrear rincones del pasado, de la infancia o el país perdido.

Una patria lingüística nos hospeda: pero, ¿hasta qué punto la habitamos? ¿Crecemos dentro de ella y la llenamos con el aliento y la experiencia de los años? ¿Podemos reconocerla como un lugar en el que refugiarnos, cálido y protector, que nos alimenta y al que alimentamos? Derrida advierte: “La lengua llamada materna no es nunca puramente natural, ni propia ni habitable. *Habitar*: he aquí un valor bastante *descaminante* [*déroutante*] y equívoco: nunca se habita lo que se suele llamar habitar. No hay hábitat posible sin la diferencia de este exilio y esta nostalgia.”<sup>448</sup> Exilio y nostalgia que remiten a la unidad imposible: a la salida del vientre materno, entendida como ruptura del origen: definitiva y necesaria.

El exiliado ha perdido su tierra, e intenta buscar refugio en un edificio – el de las palabras – que, visto de cerca, se resquebraja sin remedio. Su labor está, por tanto, condenada al fracaso. Juan Gelman, hablando de la poesía, se refería del siguiente modo a esta impotencia:

Yo creo en la inaferrabilidad de la poesía y en su fracaso constante... Escribir no es un acto de voluntad. Más bien diría que es la necesidad de expresar, que nace de una obsesión. La posibilidad de hacerlo nos lleva al tema de la palabra. El resultado, para quien procura expresar, suele ser el fracaso. Posiblemente ésa

---

<sup>447</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, p. 9.

<sup>448</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, p. 57.

sea, entre otras, una de las funciones de la poesía: dejar constancia de ese fracaso”<sup>449</sup>.

Dar fe, dejar constancia de que no existe en el mundo un lugar habitable, hecho para que los hombres se alojen en él. El lenguaje, que contiene la promesa de restablecer ese espacio originario donde los nombres eran sinónimos de vida, es la más cruel de las ofrendas: devuelve eternamente a su fracaso. No obstante, sólo a través de él pueden los hombres concebirse como tales y reconocer lo que les rodea. La lengua encarna lo más cercano, y así la ve el exiliado: como una presencia constante que acompaña; pero a la vez es el lugar de una carencia. Produce desasosiego porque muestra las múltiples faltas: el rostro de lo inalcanzable.

El apego a la lengua materna, ¿qué muestra entonces? ¿Sólo el reflejo de una antigua derrota? La lengua viene de fuera, del territorio del otro, de aquello que es anterior a nuestro nacimiento y no conoceremos jamás. Posee los fantasmas de todos sus antiguos hablantes, que no llegaron a habitarla pero intentaron también concebir la vida a través de sus voces. Jacques Derrida se pregunta, no sin cierta angustia: “¿Cómo es posible que, recibida o aprendida, esta lengua sea sentida, explorada, trabajada, y deba reinventarse sin itinerario ni mapa, como la lengua del otro?”<sup>450</sup>. No sólo somos exiliados y extranjeros en la tierra, en el mundo, sino también en nuestra propia lengua. El filósofo francés continúa: “Nunca se habla más que una lengua, y ésta, al volver siempre al *otro*, es, disimétricamente, del otro, el otro la guarda. Venida del otro, permanece en el otro, vuelve al otro.”<sup>451</sup>

La lengua, siempre única en la perspectiva del monolingüismo de Derrida, vincula al hombre con lo que le es ajeno: las otras personas, el mundo. El individuo se instala en ella, llega a sentirla con una honda intimidad, pero la lengua no deja de remitir y de pertenecer a lo ajeno, a ese territorio escurridizo, de lo común, al que llamamos realidad externa. Es entregada por la madre, que no la abandona; se ofrece a los demás; habita en el intersticio que se abre entre la unidad soñada y las rupturas de la existencia, entre el universo individual y el de los

---

<sup>449</sup> Jorge FONDEBRIDER, “Juan Gelman, obsesión, ritmo y silencio” en *Diario de poesía*, 24, Buenos Aires, 1992.

<sup>450</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, p. 56.

<sup>451</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, p. 36.

otros. Esa fractura alberga en sí un desierto: espacio inhóspito, no habitable, que remite una y otra vez a la distancia insalvable entre lo dicho y quien lo dice, entre lo efectivamente pronunciado, en esa lengua personal e íntima, y lo que uno podría o querría decir. Derrida sigue preguntando:

¿Cómo es posible que la única lengua que habla y está condenado a hablar este monolingüe, para siempre, cómo es posible que no sea la suya? ¿Cómo creer que aún sigue muda para él, que la habita y es habitado por ella en lo más íntimo, cómo creer que se mantiene *distante, heterogénea, inhabitable y desierta*? ¿Desierta como un desierto en el que hay que impulsar, hacer brotar, construir, proyectar hasta la idea de una ruta y la huella de un retorno, *otra lengua aún?*<sup>452</sup>

Esa otra lengua necesita, inevitablemente, de una larga travesía del desierto: de un reconocer lo inhabitado, la enorme grieta que se abre entre la realidad y el deseo. Recorrer la lengua es, quizá, el proyecto de toda una vida: trazar el camino que conduzca a sus profundidades, que libere una única forma – íntima, individual – de entregarla, modelada después de la experiencia.

Así, el exiliado ocupa de nuevo una posición privilegiada para llegar a los límites de la existencia, para hacer aflorar a la conciencia, y aceptar con el paso de los años, aquellos abismos a los que tantos otros hombres no se asoman. Su exploración del lenguaje, con amor y dedicación, le conduce abiertamente al desarraigo, convertido ya en signo inalterable de su ser. A partir de la lengua conocida – venida del otro – se intenta crear una nueva. Ésa es la labor de la escritura: encontrar otras palabras, recién nacidas, en las profundidades del idioma, para hacerlas aflorar. Y en ese intento dice Gelman que siempre se fracasa: la palabra primera queda a punto de ser dicha, es una eterna promesa. La poesía sirve para dar testimonio de esa búsqueda: para descubrir, y también abrigar, el desarraigo profundo de los hombres.

Derrida se refiere a este proceso como “el deseo de reconstruir, de restaurar, pero en realidad de inventar una *primera lengua* que sería más bien una *preprimera lengua*, destinada a traducir esta memoria.”<sup>453</sup> Memoria de lo no sucedido, imaginado, de un rastro transformado en

---

<sup>452</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, p. 56.

<sup>453</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, p. 59.



futuro, en deseo de una verdad inexistente. La lengua se convierte en el fin último de la actividad poética, pues, como afirma Juan Gelman: “el único tema de la poesía es la poesía misma, y por eso es que ella puede hablar de cualquier tema, todo le atañe. (...) El famoso verso de Bécquer se puede aplicar a la realidad: *realidad, poesía eres tú*, entendiendo como realidad todo lo que quiso o pudo ser, y no es”<sup>454</sup>. Derrida sigue reflexionando acerca de esta lengua que trata de recobrar una memoria imposible:

Inventada para la genealogía de lo que no sucedió y de la cual habrá estado ausente el acontecimiento, tras dejar sólo huellas negativas de sí mismo en lo que *hace la historia*, tal preprimera lengua [lengua de preestreno] *no existe*. Ni siquiera es un prefacio, un “foreword”, una lengua de origen perdido. No puede ser más que una lengua de llegada o más bien de porvenir, una frase prometida, una lengua del otro, además, pero muy otra que la lengua del otro como lengua del amo o del colono, aunque a veces las dos puedan proclamar entre ellas, alimentándolas en secreto o guardándolas en reserva, tantas semejanzas perturbadoras.<sup>455</sup>

La lengua del colono es también la lengua robada del exilio. Aquella de la que se ha sido expulsado: la que preconizan los poderosos que se han apoderado de la patria. El exiliado, en su larga travesía, lucha por recuperarla, porque la lengua del otro ya no sea la del amo sino esa otra soñada, prometida. Aquella que se imagina como punto de partida de cualquier traducción, de cualquier memoria rescatable: “El milagro de la traducción no se produce todos los días; a veces hay desierto sin travesía del desierto.”<sup>456</sup> La travesía, por tanto, es la clave de cualquier vínculo profundo con la lengua, del mismo modo que el exilio, lejos de borrar la patria, la recrea y la transforma. Provoca un irresistible deseo por asirla y comprenderla, buscándola en la lejanía. La convierte en un puente, en un punto de partida hacia la memoria de lo que se tuvo y el deseo de lo desconocido. En palabras de María Zambrano:

El exilio es el lugar privilegiado para que la patria se descubra, para que ella misma se descubra cuando el exilio ha dejado de buscarla. Ya sin sed su mirada no la vislumbra en el hueco dejado por el

---

<sup>454</sup> Lucas KINTTO, “Poesía es una realidad que puede golpear o acariciar: entrevista a Juan Gelman” en *Servicio informativo latinoamericano*, 37, Quito, marzo de 2001.

<sup>455</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, pp. 59-60.

<sup>456</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, p. 67.

último rayo de sol, ni en el árbol caído que se obstina en verdecer, ni en el guijarro que todos apartan sin mirarlo, aunque brilla un poco, ni en parte alguna. Cuando ya se sabe sin ella, sin padecer alguno, cuando ya no se recibe nada, nada de la patria, entonces se le aparece. ¿Sale acaso del fondo de su ser, de ese mismo fondo inaccesible que irónicamente despide alguna centella para no ser olvidado? Podría. Mas es reconocible en una sola palabra de su idioma, de su propio idioma, la que le da esa presencia impositiva, imperante, inesquivable. Tiene la patria verdadera por virtud crear el exilio. Es su signo inequívoco.<sup>457</sup>

La nueva patria, con su propio idioma – que no es otro que la refundación de la lengua materna, de la única lengua posible para el exiliado – es fruto de la travesía del desierto, y es, por primera vez – liberada ya de falsas pertenencias, de exaltaciones vacuas – un lugar verdadero. Por ello Derrida exclama: “¡Compatriotas de todos los países, poetas-traductores, rebelaos contra el patriotismo!”<sup>458</sup> Pues el patriotismo no es otra cosa que ese desierto sin travesía del desierto: un velo ilusorio que impide mirarse y mirar al otro; un ciego orgullo que crea la quimera de la posesión del idioma, que sirve a los intereses de un único poder. La diversidad de lenguas hace que todas queden unidas por la misma ambición, el mismo fracaso:

Desde luego, pueden hablarse varias lenguas. Hay sujetos competentes en más de una. Algunos llegan incluso a escribir varias lenguas a la vez (prótesis, trasplantes, traducción, transposición). ¿Pero no lo hacen siempre con vistas al idioma absoluto? ¿Y en la promesa de una lengua aún inaudita? ¿De un solo poema ayer inaudible?<sup>459</sup>

El deseo de ese idioma absoluto – máximo anhelo de la poesía – permanece agazapado entre los pliegues de la lengua materna, la “única lengua posible”, intentado remitir, quizá, a esa primera etapa de la vida en que se escuchaba un idioma que no se entendía. Pura musicalidad, misterio encerrado en las bocas del amor, la voz recorría entonces cadencias secretas y admirables, hablaba de mundos sorprendentes y lejanos. ¿Cómo recuperar, ante la lengua, la fascinación de un niño recién nacido que escucha por primera vez una

---

<sup>457</sup> María ZAMBRANO, *Los bienaventurados*, pp. 42-43.

<sup>458</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, p. 56.

<sup>459</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, p. 63.

palabra? Juan Gelman, cuyos padres eran emigrantes rusos y ucranianos, y hablaban entre sí con palabras que él nunca aprendió, narra una experiencia fundadora para su sensibilidad poética que podría entenderse como metáfora de la memoria de una lengua imaginada:

Soy el único argentino de mi familia, los demás son ucranianos, rusos, de origen judío. Mi hermano llegó a Argentina con diecisiete años y era muy amante de la poesía. Cuando yo tenía cuatro o cinco años, me recitaba poemas de Pushkin en ruso, que yo no entendía para nada, pero que me encantaban por la música, por el ritmo. Creo que, sin saberlo él ni yo, esto fue una marca para mí. Después empecé a leer poesía.<sup>460</sup>

La poesía surge, en la conciencia del poeta, de esos versos incomprensibles pronunciados por su hermano: de la sonoridad de una lengua íntima – la lengua de sus padres y antepasados, utilizada aún por ellos en familia – que sin embargo se ha convertido para el niño Gelman en una sonoridad bella pero opaca, atractiva e indescifrable. Su monolingüismo nace, con gran claridad, de una herida: de un mundo de palabras imposibles que recuerdan que la realidad puede ser otra. La lengua española, así, marca una ruptura, un punto de no retorno. Y el poeta sigue anhelando ese decir inaccesible, cercano al silencio, que intuye que le ha sido arrebatado. Tal nostalgia se percibe en todos los momentos de su obra, pero quizá sea especialmente significativa en sus últimos libros. Sirva como ejemplo el siguiente poema de *Mundar*.

DICE

¿Quién/qué?/Eso que oigo  
y no entiendo  
lo digo yo. Se presenta  
el ser que no es  
y los pájaros llaman al crepúsculo.  
Ojalá me dieran un lugar  
en su nido para ser útil/no  
esta deriva de la  
lengua que me heriste en la cuna.  
No te conozco todavía.

---

<sup>460</sup> Verónica CHIARAVALLI, “Heridas y medallas de un poeta”, entrevista a Juan Gelman en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1997.

Te cavo  
para saber quién soy.<sup>461</sup>

Aparecen aquí con crudeza los motivos de los que se viene hablando. El idioma materno es definido como “la lengua que me heriste en la cuna”, ese decir imperfecto contra el que es imposible rebelarse, en el que uno, con esfuerzo, necesita cavar para descubrir quién es. La relación con la lengua se basa en el desconocimiento, en un amor hacia lo siempre imprevisible, hacia lo otro extremo. El escritor ama una lengua de la que está privado, y se lanza, según Derrida, a una traducción sin raíces, condenada al fracaso:

Debido a que ese monolingüe es en cierto modo afásico (quizás escribe porque es afásico), se ve arrojado en la traducción absoluta, una traducción sin polos de referencia, sin lengua originaria, sin lengua de partida. No hay para él más que lenguas de llegada, si tú quieres, pero lenguas que – singular aventura – no logran lograrse, habida cuenta de que ya no saben de dónde parten, a partir de qué hablan y cuál es el sentido de su trayecto.<sup>462</sup>

Los hombres se han preguntado a lo largo del tiempo, en múltiples ocasiones, cuál sería su lengua originaria, la primera que se habló en el mundo, símbolo de perfección, entendimiento y concordia. El relato bíblico de la Torre de Babel trata de dar una respuesta a esta pregunta, explicando que la desaparición del idioma primordial fue fruto de un castigo divino. Antes de la catástrofe, los hombres hablaban una sola lengua, tal como se puede leer en Génesis 11: “Y fue toda la tierra labio uno y palabras unas”<sup>463</sup>. Dios, enfurecido por el atrevimiento humano de intentar construir una torre que llegara hasta el cielo, lanzó sobre los hombres la maldición de que olvidaran la lengua en que todos se entendían y comenzaran a hablar muchos idiomas distintos. Así se fragmentaría y debilitaría la humanidad. El resultado fue una gran discordia. ¿Pero olvidaron los hombres completamente esa lengua sabia y primitiva? ¿No quedó rastro alguno de ella en nuestro lenguaje? Según Walter Benjamin, la posibilidad de traducir los textos y que éstos conserven al menos una parte de su sentido y emoción originales en otra lengua demostraría que la huella de ese idioma primordial, anterior a Babel, continúa viva en nuestras palabras. La

---

<sup>461</sup> Juan GELMAN, *Mundar*, p. 125.

<sup>462</sup> Jacques DERRIDA, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, p. 59.

<sup>463</sup> Génesis 11:1.

literatura se dedicaría, en este sentido, a buscarla en los intersticios de cada idioma, con el oculto deseo de restaurar la antigua unidad. Umberto Eco lo explica en los siguientes términos:

Al no ser posible reproducir jamás en la lengua de destino los significados de la lengua de origen, es necesario confiar en el sentimiento de una convergencia entre todas las lenguas en cuanto que “en cada una de ellas tomadas como un todo se entiende una misma y sola cosa, que sin embargo no es accesible a ninguna de ellas en particular, sino sólo a la totalidad de sus intenciones recíprocamente complementarias: la lengua pura” (Walter Benjamin, *La tarea del traductor*). Pero esta *reine Sprache* no es una lengua. Si no olvidamos las fuentes cabalísticas y místicas del pensamiento de Benjamin, podemos advertir la sombra, bastante amenazadora, de las lenguas santas, algo más parecido al genio secreto de las lenguas de Pentecostés y de la Lengua de los Pájaros, que a las fórmulas de una lengua a priori. “El deseo de la traducción no es pensable sin esta *correspondencia* con un pensamiento de Dios” (Jacques Derrida, “Des tours de Babel” en *Psyché. Invention de l'autre*).<sup>464</sup>

El viaje que emprende el escritor es una travesía hacia los orígenes más remotos del lenguaje. Y el exilio, con todo su desarraigo, devuelve a quien lo sufre a la nostalgia más absoluta de ese sueño común. El exiliado trata de encontrar en sus palabras la huella de una catástrofe, pero también la promesa de un sentido que vaya más allá de las circunstancias del país que lo expulsó. Intenta crear, con las mismas herramientas de la patria perdida (al menos en apariencia), una nueva morada.

La lengua materna alcanza un valor distinto: una vez aceptado que no se la posee, que pertenece al otro, se convierte en la puerta de entrada al mundo de la traducción. Se define, de forma intrínseca, como la lengua a la que se traduce el exilio, el sufrimiento, las palabras de los otros (las lenguas extranjeras con las que se entra en contacto), y el paisaje de lo innombrable. El exilio no sólo crea la patria, como decía María Zambrano, también posee la virtud de provocar el nacimiento, con las mismas palabras, de una nueva lengua.

---

<sup>464</sup> Umberto ECO, *La búsqueda de la lengua perfecta*, traducción de Maria Pons, Barcelona, Mondadori, 1994, pp. 288-289.

Quizá los hombres no hablaron nunca el mismo idioma, y la necesidad de la traducción existió siempre. Eso parece dejar entrever un versículo del capítulo 10 del Génesis (es decir, anterior a la historia de Babel), en el que se hace referencia a la diversidad lingüística en relación a la dispersión de los hijos de Noé tras el diluvio: “Déstos fueron espartidas yslas de las gentes en sus tierras, cada uno a su lenguaje, a sus linajes, en sus gentes.”<sup>465</sup> ¿Hablaban en ese momento los distintos pueblos lenguas diferentes? ¿A qué se refiere entonces la catástrofe de Babel? ¿Son ambos pasajes contradictorios?<sup>466</sup> Un cuento jasídico ofrece una solución tentadora:

Antes de la construcción de la torre todos los pueblos tenían en común la lengua santa, pero cada uno de ellos poseía además su propio idioma. Por eso está escrito: “Y toda la tierra era de un lenguaje”, es decir, la lengua santa, y “de un habla”, lo que significa que, a la par del idioma sagrado que poseían en común, cada pueblo tenía su lenguaje particular. Lo usaban para comunicarse el uno con el otro, mientras que la lengua santa era empleada entre los diferentes pueblos. Cuando Dios los castigó, les arrebató la lengua santa.<sup>467</sup>

La lengua santa es, por antonomasia, la lengua de la traducción. Aquella utilizada por los diversos pueblos para comunicarse, guardándose cada uno para sí la intimidad de una lengua propia. El idioma perdido, sagrado, coincidiría con aquel que sueñan las palabras huérfanas. En cada acto lingüístico, ya despojado de todo esencialismo o vinculación primigenia – es decir, en exilio –, el escritor reencuentra lo universal en lo particular, descubre en su lengua materna una puerta abierta al mundo: una invitación a iniciar la travesía del desierto. Y, así, fijarse en lo más insignificante u olvidado; buscar en la lengua viva, cotidiana, los vestigios de un antiguo decir.

---

<sup>465</sup> Génesis 10:5.

<sup>466</sup> Ver Umberto ECO, *La búsqueda de la lengua perfecta*, p. 20.

<sup>467</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 190.

## b) *La lengua como origen*

Una lengua es, ante todo, un sistema de pensamiento, una forma de relacionarse con el mundo singular y concreta. Por ello, en su intervención en el cuarto Congreso de escritores judíos latinoamericanos, Juan Gelman plantea una cuestión esencial: “¿Hasta qué punto hacen literatura judía los escritores judíos que escriben en castellano, en un idioma otro que el idish o el hebreo?”<sup>468</sup> Toda literatura es hija de la lengua en que está escrita, de la tradición que palpita en cada una de sus palabras, lo cual lleva a Gelman a crear el concepto de “inconsciente de la lengua”. Es decir, aquello que arrastra consigo tras siglos de uso, su literatura, los horrores y atrocidades que con ella se han cometido, las confidencias, los amores declarados, las persecuciones y honores a las que ha dado lugar a lo largo del tiempo. Gelman afirma, convencido, que “en ese inconsciente de la lengua se aloja todo lo judío que cabe en la lengua castellana”<sup>469</sup>.

El criterio lingüístico de delimitación de este estudio queda así justificado. No sólo se trata de rastrear las huellas de la mística judía en un grupo de poetas contemporáneos (o, más bien, no se hace esto gratuitamente), sino de rescatar el hilo de dicha tradición a través de la lengua castellana, que estuvo un día imbuida de ella y la sigue albergando en sus estratos más profundos. Los poetas descubren una forma de relación a través de su propio decir: no inventan nada, sólo muestran, salvan del olvido.

El primer límite para la expresión poética lo impone la propia lengua. Por ello los escritores, mucho más que a territorios o países, pertenecen al idioma en que se expresan. Los poetas ven en la lengua propia, en este caso el castellano, un instrumento que invita a un camino heterogéneo, lleno de variantes, conquistas, préstamos, imposiciones, recovecos,... una herramienta maleable y atroz. Sin complejos ni complacencia, se internan en ella: la utilizan como vehículo para cantar a una cultura otra, históricamente dominada. El caso del judeoespañol sería el máximo exponente de este fenómeno de alteridad en el seno de la propia lengua. Y así lo percibe, instintivamente, el lector contemporáneo.

---

<sup>468</sup> Juan GELMAN, “Lo judío y la literatura en castellano” en *Confines*, p. 110.

<sup>469</sup> Juan GELMAN, “Lo judío y la literatura en castellano” en *Confines*, p. 110.

Hace más de tres siglos, el poeta barroco Miguel de Barrios (1635-1706) – marrano, nacido y educado en España y emigrado después a Ámsterdam, huyendo del azote de la Inquisición – compuso un poema que sirve como ilustración de esta compleja realidad lingüística. Barrios, en su soneto más célebre, no duda en hacer referencias al hebreo y sus etimologías, pero el hallazgo final, aquel que le permite cerrar y también dar título al poema, proviene de la aplicación al español de los principios de penetración en el lenguaje. Hermenéutica cabalística y lengua materna; tal es la asociación de la que surge este estudio:

HABLA EL CADÁVER DE ADÁN

El primer hombre fui que por Dios hecho,  
le semejé de todo cifra hermosa  
y con ingratitud al cielo odiosa  
el quererme hacer grande me ha deshecho.

Dominé el mundo a mi altivez estrecho  
y por comer la fruta venenosa  
de la muerte en la cárcel espantosa  
me viene grande el más pequeño trecho.

Denominéme de *Adamá* (que tierra  
denota), Adán (que es hombre), por tal modo  
que he vuelto a mi materia inanimada.

Lo que esta losa hasta mi nombre encierra,  
cuando Adán fue pensaba que era todo,  
y leído al contrario ya soy nada.<sup>470</sup>

La palabra Adán, que en hebreo proviene de *adamá*, tierra, puesto que el primer hombre fue moldeado a partir del barro – la tierra –, encierra una sorpresa para el hispanohablante. Sólo él posee las herramientas que le permitirán descubrir, en el mismo nombre, la marca de su destino trágico. Adán, visto al contrario (como hacían los cabalistas con muchas palabras hebreas) significa Nada, léase muerte.

---

<sup>470</sup> Kenneth R. SCHOLBERG, *La poesía religiosa de Miguel de Barrios*, Madrid, Ohio State University, 1960, p. 227.



Una vez desaparecida la lengua originaria, anterior a Babel, la proliferación de idiomas – sin traducción exacta – habría venido a dispersar la verdad. La obligación de cada uno, a través de sus palabras, sería descubrir el tramo que le corresponde.

Según una evocadora teoría propuesta por el árabe Ibn Hazm en el siglo XI, y recogida por Umberto Eco, la lengua de Adán no habría sido sino una reunión de todos los idiomas humanos, en cuyo conjunto y diversidad residiría la única completud:

La lengua originaria *comprendía todas las lenguas*. La división posterior no fue provocada por la invención de nuevas lenguas, sino por la fragmentación de la única que existía *ab initio*, y en la que ya estaban contenidas todas las demás. (...) En cualquier lengua, los hombres pueden hallar de nuevo el espíritu, el soplo, el perfume, las huellas del polilingüismo originario. (...) La lengua madre no era una lengua única, sino el conjunto de todas las lenguas.<sup>471</sup>

La poesía encarna la búsqueda de estas raíces imposibles. Es una mirada a las múltiples posibilidades del idioma, sin exclusiones, liberándose de las normas que proscriben ciertos usos o vocablos. Y en lo más hondo del pensamiento poético reside la confianza en que tal aproximación será capaz de devolvernos, por obra de un hermoso paralelismo, a los inicios de la vida y de la condición humana. La labor poética es definida entonces como un intento de vuelta a la infancia del idioma (el habla de los niños y los albores de la lengua). Tal es el camino que, según Edmundo Gómez Mayo, emprende Juan Gelman:

Creo que en su poesía hay un constante volver al niño fundamental, a la infancia fundadora de su sensibilidad y de su lengua. La palabra adulta, como exiliada de su patria nativa, como habitada por una infinita nostalgia del habla natal, vuelve a ella, retorna para reencontrar la mañana fresca del poema. Es también uno de los sentidos, señalado por el propio Juan Gelman, de su retorno a las zonas más exiliadas de la lengua castellana, las que hablaban San Juan y Santa Teresa. El retorno, el regreso en la lengua fraguado por su propio lenguaje poético, intenta abrevarse en la lengua clara

---

<sup>471</sup> Umberto ECO, *La búsqueda de la lengua perfecta*, p. 294.

de su propia infancia y la niñez prístina de la lengua naciente, renaciente del castellano mismo.<sup>472</sup>

Para el poeta desterrado, la lengua materna – que ya no escuchaba en las calles (al menos no con el acento y las particularidades de su país), aparentemente reclusa – se convirtió en un elemento clave para afrontar el exilio. Y su principal descubrimiento fue que ella también había sido separada de muchas cosas, que en sus profundidades escondía secretos sólo accesibles a aquellos que supieran adentrarse en sus territorios más recónditos, ignorados, a punto de ser tragados por el olvido. Gelman comenzó así una intensa exploración del castellano antiguo, de las múltiples posibilidades que ofrecía y nunca prosperaron, y del judeoespañol, máximo exponente de la fidelidad de un pueblo a su idioma y del sentido del exilio. De este modo, la lengua se convirtió en un misterioso cofre del que también se podía contar una historia: un tesoro que poseía en sus pliegues, ocultos, los deseos y sufrimientos de cada uno de los hombres que pronunció sus palabras, por mucho que se hubiese intentado borrarlos, por muy perdidos y exiliados que estuvieran.

El poeta rechaza así un lenguaje fijado, e intenta volver a una etapa de niñez del idioma, cercana al balbuceo, en la que cada palabra parecía recién inventada y ofrecía cualquier posibilidad de derivación o cambio. En la Edad Media, cuando nació el castellano y poco a poco se fue extendiendo por la Península Ibérica, nada en él estaba decidido ni limitado. Era una lengua abierta, en la que existían siempre varias formas para cada expresión o palabra. Cualquier hablante, en ese proceso de gestación, creaba la lengua. Las posibilidades de derivación y composición eran inmensas, y, sobre todo, todavía no había unas que se hubieran impuesto claramente a las otras, como sucedería más tarde. Es evidente que la lengua continúa siendo un organismo vivo, en continua evolución, pero en la poesía de Gelman se percibe con fuerza la añoranza de aquella época fundacional, cuando el castellano no estaba aún sujeto a una norma clara y los escritores lo podían manejar a su antojo.

En su obra no hay una aceptación pasiva de las normas gramaticales: éstas se reinventan sin descanso. Los verbos pueden convertirse en sustantivos o adjetivos (o viceversa) para dar lugar a nuevas metáforas

---

<sup>472</sup> Edmundo GÓMEZ MANGO, “El llamado” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 15.

y asociaciones que se acerquen más a la realidad deseada. Julio Cortázar explica este fenómeno a través del ejemplo de la palabra “dictadura” en los poemas de Gelman:

Cuando Juan convierte el sustantivo *dictadura* en un verbo, la primera reacción en la lectura rápida es de sorpresa y casi de escándalo, se mira el verso como si estuviera afeado por una errata, y de pronto se da el salto y se descubre la riqueza de esa metáfora tan profundamente ligada con nuestra realidad en la que todo está dictaturado, en la que la noción de durar se vuelve insoportablemente manifiesta, en la que seguirán dictaturándonos mientras no aprendamos y apliquemos el infinito contralenguaje de la palabra y de la revolución<sup>473</sup>.

Acto subversivo, de resistencia e imaginación, la trasgresión de las normas lingüísticas permite abandonar un pensamiento estereotipado, delimitado por las convenciones y por tanto inamovible. Lo masculino se transforma en femenino, la significación de las palabras escapa a las funciones gramaticales con las que son utilizadas normalmente, y de esta forma el poeta llama la atención del lector, provoca en él sorpresa y escándalo. Le conduce por un territorio hasta entonces desconocido: “ahí donde sin vacilar se vuelven activas y operantes tantas palabras que manejamos pasivamente”<sup>474</sup>. El propio Gelman realizó una apasionada defensa de esta práctica en su discurso de aceptación del Premio Cervantes de literatura (2007):

Don Quijote aprueba la creación de palabras nuevas, porque “esto es enriquecer la lengua, sobre quien tienen poder el vulgo y el uso”. Hace unos años ciertos poetas lanzaron una advertencia en tono casi legislativo: no hay que lastimar al lenguaje, como si éste fuera río coagulado, como si los pueblos no vinieran “lastimándolo” desde que empezaron a nombrar. Cuando Lope dice “siempre mañana y nunca mañanamos” agranda el lenguaje y muestra que el castellano vive, porque sólo no cambian las lenguas que están

---

<sup>473</sup> Julio CORTÁZAR, “Contra las telarañas de la costumbre” en J. Gelman, *de palabra*, p. 7.

<sup>474</sup> Julio CORTÁZAR, “Contra las telarañas de la costumbre” en J. Gelman, *de palabra*, p. 7.

muertas. La lengua expande el lenguaje para hablar mejor consigo misma.<sup>475</sup>

Una manifestación de esta práctica es la introducción – por primera vez en el poemario *Hechos* (Buenos Aires – Roma, 1974-1978) – de una barra divisoria en el interior o al final de los versos, que aparecerá con frecuencia en las obras posteriores de Gelman. Sustituye a la puntuación, y se entrelaza con los blancos y los cortes de los versos para dar lugar a un ritmo y un sentido que ofrezcan nuevas posibilidades. Las barras de división se encuentran en los márgenes del lenguaje: constituyen un elemento de desestabilización, pero también de innovación y claridad en los poemas. De este modo, se multiplican los encabalgamientos, que dan a la escritura una apariencia fragmentaria, abrupta, llena de silencios. Y al mismo tiempo sirven para hilar el discurso: para delimitarlo y así dotarlo de significación. María Ángeles Pérez López relaciona la radicalidad de las prácticas lingüísticas con el desgarramiento provocado por el exilio, y la necesidad de crear una lengua otra:

En la noche del sentido la palabra pierde también su vinculación con los discursos dominantes y deja paso a formas de ajenidad o de extrañeza que hagan visible la desposesión: los numerosos neologismos e incorrecciones gramaticales de la poesía de Gelman, así como el uso arbitrario de la barra gráfica o el encadenamiento exhaustivo de signos de interjección dan paso a una lengua otra, ajena o extraña, exiliada de sí, que abandona los cauces reconocibles de la expresión verbal y dinamita los usos transitivos de la lengua.<sup>476</sup>

*Carta abierta* (1980) es el libro en el que esta práctica se lleva más lejos. Para poder expresar el dolor que provoca la desaparición del hijo es necesario transformar el idioma. La disyuntiva se plantea, una vez más, entre el decir y el no decir: ¿es posible, a través de la palabra, apropiarse del dolor, darle un sentido? Tal es la pregunta con que se abre *Carta abierta*:

hablarte o deshablarte/dolor mío/

---

<sup>475</sup> Juan GELMAN, “Pero ahí está la poesía, de pie frente a la muerte” en *El País*, 24 de abril de 2008.

<sup>476</sup> María Ángeles PÉREZ LÓPEZ, “La noche del sentido: Valente-Gelman” en E. Valcárcel López (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, p. 571.

manera de tenerte/destenerte/  
pasión que munda su castigo como  
hijo que vuela por quietudes/(...) <sup>477</sup>

Intentar decir el dolor es también desdeerlo: recorrer en sentido inverso el camino que lleva a la formación de las palabras, acomodarlas a una realidad que no tiene nombre, pues todos los nombres parecen demasiado gastados para recoger la fuerza de esa emoción. Alma, hijo, pena, mundo, soledad, ser: ¿qué les queda a estas voces, en la lengua común, de su significado más hondo? *Hijo* debería remover las entrañas, *pena* transformar la voz en lágrimas, *alma* despertar al cuerpo, como un rayo de luz. Pero para ello necesitan provocar una reacción, un cambio; tener la fuerza del nombre creador cuando son dichas. Gelman, consciente de la dificultad, intenta sacarlas de su contexto habitual, trabajarlas como un artesano moldea la madera o la arcilla, hasta conseguir un resultado que se acerque más a la piel y el corazón:

(...) rostro o noche  
donde brillás astrísimo de vos/  
hijo que hijé contra la lloradera/

pedazo que la tierra embraveció/  
amigo de mi vez/miedara mucho  
el no avisado de tu fuerza/amor  
derramadísimo (...) <sup>478</sup>

El sustantivo astro – cuerpo celeste – se convierte en un adjetivo superlativo para dar fe de la luminosidad y la lejanía. Hijo, palabra clave de *Carta abierta*, da lugar al verbo “hijar”, que se repite sin descanso. Sustituye a criar, amar, proteger, llorar. Y lo mismo ocurre con el nombre miedo y el expresivo verbo “miedar”. Todos ellos reflejan una voluntad desesperada por decir, casi gritando, lo que se siente y lo ocurrido: decirlo con dolor y fuerza, en un lenguaje que sea apropiado para enunciar las experiencias que ponen al ser humano contra las cuerdas de la vida y el horror. Las palabras han de estar en el límite, traspasarlo quizá; y a la vez seguir siendo comprensibles. Tienen que poseer la fuerza del llanto o el grito sin perder el sentido de la lengua.

---

<sup>477</sup> Juan Gelman, *Carta abierta en de palabra*, p. 129.

<sup>478</sup> Juan GELMAN, *Carta abierta en de palabra*, pp. 129-130.

En tal intento, Gelman llega a transformar su propio ser. Desea acercarse a su hijo de algún modo, comunicarse con él, verlo del lado de la muerte. Quisiera, como Orfeo, tener una oportunidad para rescatarlo del infierno, pero no le es concedida. Lo busca desesperadamente, y se pregunta por el alcance de su dolor:

¿acaso no te duelo/te juaneo/

te gelmaneo/te cabalgo como  
loco de vos/potro tuyo que pasa  
desabuenándose la desgraciada?/  
¿esa que llora al pie de mis muereras?

¿acaso no te soy para padrearte?/  
¿me vas a disculpar que te hije mucho?/<sup>479</sup>

El nombre del poeta, Juan Gelman, es también objeto de búsqueda entre las palabras. Transmite una extraña cercanía: la identidad se deshace en un intento final por alcanzar el cuerpo del hijo. El poeta desea una última transformación que le lleve al territorio más escondido, prohibido, para allí poder empezar de nuevo: encontrar una manera distinta de ser padre e hijo, con otros nombres, en otro tiempo, atravesados por un profundo y silencioso amor. “Gelman indaga de forma central en la creación de una lengua propia, en el ‘gelmaneo’ de quien ha podido y, a su vez, debido crear un idiolecto propio partiendo sin duda de aquello que Valente nombró como insuficiencia del lenguaje y cortedad del decir.”<sup>480</sup>

Gelman explora los límites del lenguaje e intenta crear nuevos recursos que, en una lógica vanguardista, le permitan acercarse lo más posible a la expresión de aquello que es por naturaleza inefable. Este esfuerzo, sin embargo, está también marcado por la tradición y la historia; tiene que ver con las dificultades que el poeta encuentra al encerrar en el lenguaje la experiencia de abandono, emoción y sufrimiento que le provoca el exilio, entendido en su sentido más amplio. Busca liberar a las palabras de la jaula construida por sus hablantes a lo largo de siglos, al igual que se liberaría a un hombre de las ataduras de la vida, del miedo a romperlas y a empezar de nuevo: con dedicación, coraje y

---

<sup>479</sup> Juan GELMAN, *Carta abierta en de palabra*, p. 139.

<sup>480</sup> María Ángeles PÉREZ LÓPEZ, “La noche del sentido: Valente-Gelman” en E. Valcárcel López (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, p. 571.

fuerza. Gelman, en su discurso de aceptación del Premio Cervantes de literatura, relaciona esta búsqueda con una vuelta a la infancia y una lucha contra los dominios del silencio:

[Las] invenciones laten en las entrañas de la lengua y traen balbuceos y brisas de la infancia como memoria de la palabra que de afuera vino, tocó al infante en su cuna y le abrió una herida que nunca ha de cerrar. Esas palabras nuevas, ¿no son acaso una victoria contra los límites del lenguaje? ¿Acaso el aire no nos sigue hablando? ¿Y el mar, la lluvia, no tienen muchas voces? ¿Cuántas palabras aún desconocidas guardan en sus silencios? Hay millones de espacios sin nombrar y la poesía trabaja y nombra lo que no tiene nombre todavía.<sup>481</sup>

El lenguaje de los niños que apenas están aprendiendo a hablar, todavía ajeno a las convenciones del idioma, y por tanto difícilmente comprensible para los adultos, se acerca milagrosamente a esa palabra incipiente que alberga a la poesía. Una vez que se le conoce, resulta de una admirable claridad: es desnudo y ágil. Cada palabra que el niño articula por primera vez despierta una gran expectación: como si a través de ella, de cómo la pronuncia, de en qué momento la utiliza, estuviera apropiándose del mundo, imprimiéndole su propio sello. Tras aprender una palabra nueva, orgulloso de su gran descubrimiento, el niño la repite sin descanso. Con el tiempo el juego va perdiendo su atractivo, y esa emoción primera queda aparcada en la memoria. Sólo el poeta intenta recuperarla, en un intento de remontarse hasta ese balbuceo que aún no es voz formada, sino ardiente deseo de hablar, amor desesperado por la palabra que se escapa una y otra vez. Unos célebres versos de San Juan de la Cruz llevan esta idea a su culmen poético:

Y todos quantos vagan  
de ti me van mil gracias refiriendo,  
y todos más me llagan,  
y déxame muriendo  
un no sé qué que quedan balbuciendo<sup>482</sup>.

---

<sup>481</sup> Juan GELMAN, “Pero ahí está la poesía, de pie frente a la muerte” en *El País*, 24 de abril de 2008.

<sup>482</sup> San Juan de la CRUZ, “Cántico” en *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1993, p. 250.

La esposa va recogiendo los mensajes que los elementos de la naturaleza le envían acerca de su amado, al que busca desesperadamente desde la primera estrofa del *Cántico*. Sin embargo, éstos ya no le sirven; incluso llegan a herirla, pues reconoce en su belleza el rastro del amado, que permanece ausente. En los dos últimos versos la situación llega al límite y se produce un giro inesperado. El sujeto de “déxame” ya no son los mensajeros ni el amado, sino ese “no sé qué” que aparece inmediatamente después. El morir, grado máximo de la pasión amorosa, lo provoca el balbuceo. Se abandona la comunicación lógica que se había establecido con los mensajeros, marcada por el “decir” y el “referir”, para entrar en un territorio en el que lo que adquiere mayor relevancia es algo que tan sólo se ha entrevisto, y no puede ser percibido con claridad. El balbuceo desata la pasión, e indica que el camino de la búsqueda hacia fuera ha terminado: a partir de ese momento, la esposa llevará a cabo un proceso de interiorización de su amor, en el que lo esencial será el recuerdo y la imagen del amado que ha podido guardar dentro de sí<sup>483</sup>.

Sólo en el momento en que la palabra regresa a su estadio primero y se vuelve incomprensible es capaz de provocar un brote de luz en el interior del poeta y mostrar un camino. Al igual que el niño, desea pronunciar un “no sé qué”, y la fuerza de ese deseo rompe las barreras del lenguaje y de la lógica. En estas condiciones, la palabra se halla en el límite absoluto entre el decir y el no decir: de ella puede nacer todo; está, una vez más, preñada de significación. Gelman lo expresa del siguiente modo:

andás entre la furia y la tristeza que tiene la furia/  
entre la palabra y lo que ella no puede decir/  
la palabra callada para que nazcas vos/  
desnuda como vos/<sup>484</sup>

Desnuda como en un alumbramiento, como el cuerpo del amor. Así aparece la palabra primera: reflejo de los límites en un arroyo diáfano, alma de la tristeza y del deseo, llama ardiente en busca de su sol.

---

<sup>483</sup> Ver Domingo YNDURÁIN, “Introducción” a San Juan de la Cruz, *Poesía*, pp.11-227.

<sup>484</sup> Juan GELMAN, “La poesía otra vez”, *Los poemas de Julio Grecco en de palabra*, p. 431.



### *c) El lugar del judeoespañol en la poesía hispánica*

El judeoespañol, idioma empleado por los judíos sefardíes durante más de 500 años en el exilio, es un magnífico ejemplo de otredad dentro de las propias fronteras del castellano. Su larga pervivencia constituye un fenómeno lingüístico asombroso. Las comunidades sefardíes encontraron en la conservación de la lengua una forma única de afrontar su destino. Tal vínculo, esencial en unas vidas marcadas por la diáspora, dio lugar a múltiples manifestaciones culturales y literarias, entre las que destaca el cancionero y romancero popular sefardí. En él se recogen poemas y canciones de origen medieval, muy similares a los que se siguieron cantando en la Península, aunque con la impronta de leyendas y costumbres judías y de las experiencias de la diáspora. Uno de los ejercicios más interesantes en el ámbito de la filología hispánica consiste en la comparación de los romances y canciones sefardíes con sus equivalentes peninsulares, tratando de encontrar sus similitudes y diferencias, sobre todo en lo referente a la lengua – que refleja la evolución de los usos, mentalidades y tradiciones, y en el caso de los romances sefardíes se llena de arcaísmos y préstamos del hebreo y de los idiomas de los países de acogida – y a la interpretación de ciertas composiciones partiendo de las circunstancias e intereses de la comunidad en que fueron compuestas.

La poesía de transmisión oral – que se presenta, desde sus orígenes medievales hasta nuestros días, como uno de los fenómenos más arraigados e interesantes de la historia de la literatura española – es un reflejo del alma popular, de los gustos y preferencias de la colectividad, de su capacidad creadora y mnemónica. Se trata, por tanto, de una manifestación cultural singular e íntima, que reafirma el carácter propio de las comunidades sefardíes y, al mismo tiempo, las liga a su pasado español y a una tradición literaria más amplia. Una antigua copla expresa la unión entre la lengua y su pueblo, así como el lugar primordial que ésta ocupa mientras dure el exilio:

A ti lengua santa,  
a ti te adoro,  
más que a toda plata,  
más que a todo oro.  
Tú sos la más linda  
de todo lenguaje,

a ti dan las ciencias  
todo el advantage.  
Con ti nos rogamos  
al Dio de la altura,  
Padrón del universo  
y de la natura.  
Si mi pueblo santo  
él fue cautivado  
con ti mi querida  
él fue consolado<sup>485</sup>.

La lengua es un tesoro máspreciado que todas las posesiones materiales: en medio del cautiverio, cuando ya se ha sido despojado de todo, ella continúa dando cobijo y consolando a sus hablantes. Su relación con ellos parte del amor: un amor que se sabe recíproco y duradero, que va pasando, inquebrantable, de generación en generación.

Las formas de la poesía judeoespañola están marcadas por una sorprendente claridad: la sintaxis es simple y transparente, los versos cortos, las estrofas llenas de simetrías y paralelismos, con una suave rima asonante. Su origen – en la Edad Media española, cuando cohabitaban en la Península Ibérica cristianos, judíos y musulmanes – hace que muestren un indudable parecido con las demás formas de la lírica popular de aquella época: principalmente las jarchas (escritas en mozárabe), las cantigas de amigo gallego-portuguesas y los villancicos castellanos. Se trata de breves poemas de amor, generalmente puestos en boca de mujer, y caracterizados por la importancia de sus elipsis y su desnudez extrema. El lenguaje incipiente que utilizaban ha resultado ser uno de los más depurados que ha dado la literatura en español a lo largo de su historia.

Se trata, además, de una poesía profundamente melancólica: refleja la nostalgia por la pérdida del amado, el deseo de unión con la naturaleza, o la excitación y la espera ante la futura llegada del amor. Nunca se refieren en ella momentos de plenitud o de éxtasis: todo es intuición y espera, pena o ilusión por lo que va a venir o por lo ya ocurrido. Los momentos culminantes, de una realización absoluta,

---

<sup>485</sup> Antiguo poema sefardí anónimo, citado en Angelina MUÑIZ-HUBERMAN (compiladora), *La lengua florida*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1989, p. 5.

quedan reservados al silencio. Son poemas donde aparecen frecuentemente vacíos y huecos en blanco, donde lo que se calla es parte fundamental del decir.

La poesía de Clarisse Nicoïdski nace anclada en esta tradición, y al mismo tiempo es expresión de los procesos y desgracias del siglo XX: el Holocausto, la suerte de las comunidades sefardíes en Europa, sus múltiples exilios, la progresiva pérdida de las raíces culturales y el proceso de asimilación. Su obra se encuentra a medio camino entre la fidelidad a las formas poéticas judeoespañolas tradicionales (en lo que se refiere a la simplicidad de la lengua, los metros y las metáforas) y la conciencia de estar cantando en una lengua que se acerca al ocaso, que tras siglos de historia parece haber cumplido, dolorosamente, su ciclo. La escritura de Nicoïdski constituye, por tanto, una continuidad y un duelo, una nana y una despedida. En ningún momento la poeta rechaza este lugar de difícil equilibrio: vincula su exilio con el de su pueblo, y, sobre todo, con el de su propia lengua. Establece una relación también con la poesía española de su época, al influir notablemente en la obra de Juan Gelman y despertar la atención de José Ángel Valente. Es la voz del otro que aterriza, tras siglos de ignorancia, en el corazón de la tradición: allí donde siempre había estado.

El concepto de influencia representa el nexo más evidente entre el apego a la tradición y la creación de nuevas formas de escritura. Se suele relacionar con círculos de prestigio y de poder, y es posible estudiar sus variaciones a lo largo del tiempo a través de la emergencia y desaparición de diversos polos de autoridad. Sin embargo, en lugar de trazar una historia de la literatura basada en la influencia de lo dominante, se propone ilustrar un ejemplo en el que, a través de la experiencia de la separación y el exilio, emerge con fuerza lo escondido, lo recóndito, lo aparentemente alejado del circuito de la tradición.

El sonido de las palabras conecta a Clarisse Nicoïdski con otro cuerpo, da un nuevo sentido a lo existente, y ofrece la posibilidad de recorrer latidos insospechados, regiones agazapadas que emergen ante una nueva voz. Nicoïdski se decidió a escribir dos libros de poemas en judeoespañol (*Lus ojus, las manus, la boca*, 1978, y “*Caminus di palavras*”, 1996) tras la muerte de su madre, percibida como último baluarte de una tradición en decadencia. En palabras de la autora:

La muerte de mi madre fue una grande conmoción. Además comprendí que con ella se iba definitivamente algo de esta lengua de mi infancia, y que para nuestra generación la muerte de nuestros señores significaba la muerte de un lenguaje.

En esa lengua se hallaba el amor de mi madre, nuestra complicidad y nuestras risas.

Así me atreví a escribir estos poemas para que quede la empresa de su voz. Cada vez que terminé un libro en francés me dediqué a escribir en nuestro español algo como un canto.

No se nada de religión, o cerca nada, ma quisiera que estas palabras en la lengua perdida sean para ella, mi madre, como un kadish, repetido a menudo.<sup>486</sup>

Su primer libro, dividido en tres partes: *Lus ojus, las manus, la boca*, surge precisamente de la imposibilidad de olvidar. El primer poema, que inaugura la sección “lus ojus”, afirma la necesidad de luchar contra la desidia, la desaparición y la muerte:

i comu mi sulvidaré<sup>487</sup>  
di vuestrus ojus pavidus  
i comu mi sulvidaré  
di las nochis  
cuando lus míus si saravan<sup>488</sup>  
i lus vuestrus  
si quidavan aviartus  
cuando di spantu  
si avrian lus di lus muartus  
para darmus esta luz  
qui nunca si amató<sup>489</sup>  
di  
comu mi sulvidaré<sup>490</sup>

La luz que alumbra, incandescente, proviene de los muertos. Las palabras nacen de ultratumba, llevan la huella y el aliento de quienes

---

<sup>486</sup> Clarisse NICOÏDSKI, “Palabras introductorias” en D. Rot, *Una manu tumó l’otra*, p. 37.

<sup>487</sup> Olvidaré.

<sup>488</sup> Cerraban.

<sup>489</sup> Murió.

<sup>490</sup> Clarisse NICOÏDSKI, *Lus ojus, las manus, la boca*, with translations by Kevin Power, Loubressac Bretenoux, Braad Editions, 1978, p. 5.

las utilizaron en otro tiempo. Son ecos de una tradición que habla desde la angustia del superviviente: aquel que se sabe, quizá, último testigo, y querría dejar rastro de lo recibido, de la frágil herencia que se le otorgó un día. Celine Piser sostiene que “los muertos son los antepasados de la voz que habla, y su conexión con ellos sólo puede forjarse lingüísticamente, a través de un renacimiento del judeoespañol”<sup>491</sup>.

La primera sección del libro, “Lus ojus”, explota el motivo del viaje, más concretamente de la travesía marítima. Piser relaciona este imaginario con el pasado (remoto y reciente) de la propia poeta: los largos exilios emprendidos por sus antepasados, desde su España natal, a través de los mares<sup>492</sup>. En el segundo poema de *Lus ojus, las manus, la boca*, se narra la construcción, a partir de los ojos ajenos, de un barco; de una mirada capaz de surcar las aguas y llenarlas de una nueva claridad:

si mi davas<sup>493</sup> tus ojus pudia fazer  
con unu un barco  
di l’otru la vela  
si mi davas tus ojus  
pudia tumar lus caminus dil mar  
di la mar  
qui sta liurandu<sup>494</sup>  
alrididor di la tiarra  
di no tener ojus  
di no ver  
di solu liurar<sup>495</sup>

---

<sup>491</sup> Celine PISER, “The Journey Home: Language, Exile and Identity in Clarisse Nicoïdski’s *Lus ojus, las manus, la boca*”, p. 3 (inédito). Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>492</sup> “Se trata de una reminiscencia de dos viajes: el que tuvo lugar en los tiempos de la Inquisición, cuando los judíos de España huyeron por barco hacia tierras otomanas, y, mucho más tarde, el que realizara el padre de Nicoïdski, Maurice Abinun, que abandonó Sarajevo por primera vez para regresar a España, donde encontró una población totalmente extranjera y antisemita”, Celine PISER, “The Journey Home: Language, Exile and Identity in Clarisse Nicoïdski’s *Lus ojus, las manus, la boca*”, p. 3.

<sup>493</sup> Dieras.

<sup>494</sup> Llorando.

<sup>495</sup> Clarisse NICOÏDSKI, *Lus ojus, las manus, la boca*, p. 5.

Es necesario un acto de generosidad extrema (dar los ojos) por parte del otro, para poder construir ese misterioso velero que permita a la voz poética salir a navegar: entregarse a un mar ciego, que sólo llora y rodea a la tierra con sus lágrimas. La metáfora del cuerpo sirve aquí, como en el resto del libro, para expresar sentimientos que remiten al mismo tiempo a una simbólica unión amorosa y a la nostalgia por la tierra o la patria perdidas – que se encuentran, como bien muestra el poema, ultramar. Los ojos, las manos y la boca son formas de relacionarse con el mundo, de entrar en contacto con la naturaleza. Los caminos del mar, por los que huyeron los sefardíes exiliados, conforman una geografía del deseo y de la nostalgia en la poesía de Nicoïdski. Y remiten a tantas otras composiciones de la lírica popular medieval en las que misteriosos marineros se acercan a las costas, entonan bellos cantares (como en el caso del conde Olinos); o muchachas desdichadas confían a las olas sus penas y les preguntan por el paradero de su amado. Una célebre canción galaico-portuguesa comienza con la súplica: “Ondas do mar de Vigo / se vistes meu amigo?” El mar del poema del Nicoïdski, sin embargo, se ha quedado ciego: jamás podría contestar a la pregunta de la enamorada. Necesita unos ojos ajenos que lo alumbren.

Celine Piser interpreta *Lus ojus, las manus, la boca* en clave nacionalista e identitaria, lo cual le lleva a afirmar que “en la poesía de Nicoïdski, lo que se presenta como nostalgia del amado en realidad es un deseo lingüístico y nacionalista”<sup>496</sup>. Sin embargo, se trata de un anhelo abocado al fracaso, dado que su objeto, Sefarad, es un territorio mítico, perdido en los ríos de la historia, que no se corresponde en absoluto con la España contemporánea y difícilmente puede ser rescatado a partir de ella. El judeoespañol, por su parte, símbolo de la diáspora y de la pervivencia de ese territorio imaginario, es una lengua agonizante que Nicoïdski recoge y ama, pero en cuyas aguas a veces cree ahogarse. Los ojos representan una apertura hacia el tiempo y el espacio:

aviartus  
dos puartas  
dos vintanas  
una mar cun dos islas  
sin qui ningunu adientru

---

<sup>496</sup> Celine PISER, “The Journey Home: Language, Exile and Identity in Clarisse Nicoïdski’s *Lus ojus, las manus, la boca*”, p. 4.

si caiga  
sin qui si veyá  
un cuerpu  
in estus pozzus sin fondo  
ondi mi alma si afoga<sup>497</sup>

Como si fueran agujeros negros, los ojos representan ahora un precipicio concentrado en dos puntos minúsculos que se abren, atraen al alma y la anegan. Sorprendentemente, la imagen inversa también aparece dibujada: los ojos como dos islas en medio del infinito encarnado por el mar. Dos pequeñas superficies de tierra, puntos de referencia en medio de lo ignoto, o dos aperturas hacia lo desconocido – en este caso, el fondo del mar. En el poema siguiente los ojos se han convertido en inquietantes fuentes:

biver tus ojos  
vinu  
café  
cantar comu il burachu<sup>498</sup>  
biver tus ojos  
i sentir il friu di no puder avlar  
di nunca mas  
puder dizir<sup>499</sup>

El líquido que se extrae de los ojos – bebible, café o vino – es gélido, y remite a la imposibilidad de nombrar. Tal angustia nace, al menos en parte, de la lengua en que se escribe el poema, el judeoespañol, que corre el riesgo de “nunca más” ser escuchada.

En la tercera sección del libro, “La boca”, la atención se centra precisamente en esa violencia ligada a la expresión y al lenguaje. El fragmento se abre con la imagen ambivalente de la boca como entrada de una cueva: un refugio que unas veces se abre – acoge – y otras permanece dramáticamente cerrado y expulsa a la voz poética:

aviarta  
com'un pozzo  
ondi mi pudía ichar

---

<sup>497</sup> Ahoga / Clarisse NICOÏDSKI, *Lus ojos, las manus, la boca*, p. 7.

<sup>498</sup> Borracho.

<sup>499</sup> Clarisse NICOÏDSKI, *Lus ojos, las manus, la boca*, pp. 7-8.

sarrada  
com'una puarta  
cuandu matavan in la cay<sup>500</sup>

la boca mintirosa  
mi aspera  
saviendu qui mas prestu mas tardi  
mi arasgara<sup>501</sup>

Hacer de la boca el lugar de la desconfianza es significativo y revelador para quien vive en las palabras. Esa misma boca que se abría como un pozo junto al que la poeta se tumbaba con placidez se vuelve amarga y cruel durante las persecuciones (en referencia a las numerosas catástrofes sufridas por los judíos sefardíes, desde los ataques previos a la expulsión de España hasta el Holocausto): se cierra y no presta ayuda. La boca, además, es traicionera; miente, embauca y espera al acecho para “arasgar” – un verbo que denota violencia – a la voz que habla en el poema: quebrarla o enmudecerla. A juzgar por lo escrito, la llegada de la desgracia es sólo una cuestión de tiempo (“mas prestu mas tardi”), pues la lengua no es capaz de evitar ninguna catástrofe; tal y como se ha explicado, crea una ilusión de pertenencia absoluta, de refugio y de cobijo para el hombre adulto, pero tal deseo se torna, tarde o temprano, en un cara a cara con la fatalidad de la existencia. La relación de Clarisse Nicoïdski con la lengua de su infancia muestra con claridad algunos de estos aspectos: al tratarse de un idioma que se acerca al ocaso, en el que sus antepasados trataron de refugiarse durante siglos, su reflexión permite sacar a la luz las contradicciones y las heridas de los discursos de pertenencia, así como las desgracias del exilio. Y encuentra su propia identidad en un doloroso fracaso, en una nostalgia lanzada al aire. Pues la tierra a la que retornar del exilio ya no existe, es una metáfora. Y el judeoespañol, la lengua que le insufla un aliento de vida, olvidada y reencontrada tras una carrera literaria en francés, se convierte en un don incapaz de llenar el vacío de la ausencia; la imposibilidad de ser alimentada por sus palabras expresa la angustia ante la inminente desaparición. El lector se halla sólo ante un eco de lo que fueron en otro tiempo:

Ti incuntri nil caminu di las palavras

---

<sup>500</sup> Calle.

<sup>501</sup> Rasgará, romperá / Clarisse NICOÏDSKI, *Las ojus, las manus, la boca*, p. 21.



mi datis a biver tu agua  
 tan caliente qui da sed  
 mi datis a cumer tu pan  
 tan secu qui da fambri  
 mi datis tus caminus  
 undi si dispartó una mujer sulvidada<sup>502</sup> qui liamava<sup>503</sup>  
 suya tu tiarra  
 -mi asimijava<sup>504</sup>, di?-  
 i que yo nunca cunicí.<sup>505</sup>

En este poema se advierte mejor que en ningún otro cómo Nicoïdski utiliza la metáfora de un amor desgraciado para referirse a su relación con la lengua y la cultura sefardíes. La voz poética invoca a un “tú”, el objeto del amor, que, ya desde el primer verso, revela ser de naturaleza lingüística. El encuentro se produce en “el camino de las palabras”, el sendero que conduce y devuelve al judeoespañol, al decir de la infancia y los orígenes, a una voz que ofrece agua, pan, una memoria del tiempo y el espacio perdidos. Sin embargo, el agua está caliente, da sed; el pan seco despierta el hambre; en los caminos de la lengua aparece una mujer “olvidada”, ¿quizá antes conocida?, que identifica a la lejana cuna del idioma como su propia tierra. Nicoïdski se pregunta entonces si esa misteriosa mujer – quizá un *alter ego* a través del tiempo y el espacio – se habría parecido a ella; desde el desconocimiento marcado por siglos de exilio, la vuelta al lugar del origen – la España medieval – se presenta cada vez más como un deseo hecho de humo, de nostalgia, de imágenes que ya no se sabe si una vez existieron. El poema es, en el fondo, un diálogo con el exilio: con las palabras que fue dejando su andadura de siglos, con la desesperanza de carecer de toda pertenencia.

El judeoespañol se convierte entonces en una metáfora – o más bien, al ser la lengua en que está escrito el poema, en una encarnación – de las lenguas perdidas, de las palabras no pronunciadas, de los decires nocturnos; de esa habla originaria que no tiene espacio ni tiempo, que es anterior a todo recuerdo humano; o de aquella que, tras siglos de vida, se anega en las aguas del olvido:

---

<sup>502</sup> Olvidada.

<sup>503</sup> Llamaba.

<sup>504</sup> ¿Se parecía a mí?

<sup>505</sup> Clarisse NICOÏDSKI, *Las ojus, las manus, la boca*, p. 31.

scritta  
 racha<sup>506</sup> di la primer scrittura  
 palavra di una lingua pardida  
 aprovu<sup>507</sup> intinderti  
 cuando durmin lus ojus la cara la frenti  
 cuandu  
 no sos nada mas qui un barcu al fin di su viaje  
 nada mas qui una scrittura muda<sup>508</sup>

El principio – la primera escritura – y el final del viaje se dan aquí la mano. La historia de amor con la lengua, metamorfoseada en un cuerpo que duerme (“durmin lus ojus la cara la frenti”), alcanza dimensiones trágicas y a la vez tiernas. La esperanza no parece haber desaparecido por completo cuando la poeta reconoce, dirigiéndose a la lengua en segunda persona, tratar de entenderla mientras la mira dormir. Reaparece el motivo del barco, con el que se abriera la sección “Lus ojus”. Un barco en el ocaso de su travesía, a punto de echar el ancla y convertirse, de vuelta al universo lingüístico, en “una escritura muda”. Todo ello en medio de un mar sin ojos, que necesita de la presencia amada, de las palabras justas, para volver a guiar a los marineros.

Ya es tarde. Las aguas del océano baten con fuerza como metáfora del exilio, de una interminable historia de éxodos en cuyo transcurso la lengua trató de representar, tantas veces, la única pertenencia, el único equipaje. Celine Piser advierte que, en el pensamiento poético de Nicoïdski, “sin las herramientas lingüísticas necesarias, a pesar de los intentos por recordar e inscribir el pasado, el ‘grito’ de la comunidad exiliada muere antes de poder ser escuchado.”<sup>509</sup> Así, el camino emprendido por la poeta se centra en la lengua como poso de la identidad, la sensibilidad y la memoria, y al mismo tiempo, debido a las circunstancias históricas y culturales en que escribe, es imbuido de un cierto fatalismo y parece abocado al fracaso.

No obstante, la voz poética de Clarisse Nicoïdski – su historia de amor con la lengua de su infancia – entró a formar parte del paisaje de la

---

<sup>506</sup> Línea.

<sup>507</sup> Trato de.

<sup>508</sup> Clarisse NICOÏDSKI, *Lus ojus, las manus, la boca*, p. 25.

<sup>509</sup> Celine PISER, “The Journey Home: Language, Exile and Identity in Clarisse Nicoïdski’s *Lus ojus, las manus, la boca*”, p. 10.

poesía hispánica del siglo XX. Estableció con ella un diálogo original y fructífero, basado en los sentimientos de identificación y alteridad. Y lo hizo de la mano de Juan Gelman, quien, en 1994, publicó *Dibaxu*, una obra compuesta por veintinueve poemas numerados, escritos en judeoespañol y traducidos al castellano moderno. La dedicatoria del libro no deja lugar a dudas: “A Aurora Bernárdez. Quien además me introdujo en la poesía de Clarisse Nicoïdski, diáfana como un fuego.”<sup>510</sup> A continuación, en el “Escolio”, el poeta trata de explicar el porqué de su sorprendente elección:

Escribí los poemas de *dibaxu* en sefardí, de 1983 a 1985. Soy de origen judío, pero no sefardí, y supongo que eso algo tuvo que ver con el asunto. Pienso, sin embargo, que estos poemas sobre todo son la culminación o más bien el desemboque de *Citas* y *Comentarios*, dos libros que compuse en pleno exilio, en 1978 y 1979, y cuyos textos dialogan con el castellano del siglo XVI. Como si buscar el sustrato de ese castellano, sustrato a la vez del nuestro, hubiera sido mi obsesión. Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua. Yo tampoco me lo explico.<sup>511</sup>

Símbolo de fidelidad y amor extremos a la palabra, la conservación del judeoespañol emocionó a Gelman de una manera especial en la soledad del exilio. Tal como señala Line Amselem: “El alejamiento de la Argentina parece acarrear un cuestionamiento sobre su hispanidad tanto como sobre su identidad judía. Parece descubrir en el judeoespañol el testimonio vivo de la historia de un exilio a la vez judío y español, como el suyo.”<sup>512</sup> Y en el caso de un autor comprometido o militante como Gelman – aunque él rechace ambos apelativos –, tal decisión no puede considerarse desprovista de un sentido ético. Se intenta rescatar la memoria de una minoría: una memoria tierna y dolorida, de sufrimiento y resistencia. Sigue Amselem: “Su elección para expresar su poesía constituye de por sí una toma de posición: el recuerdo de un destino herido del que se siente solidario. Con la humanidad y la humildad que anhela en su

---

<sup>510</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 49.

<sup>511</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 51.

<sup>512</sup> Line AMSELEM-SZENDE, “La paradójica poesía religiosa y militante de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 73.

relación al otro, emprende esta experiencia lingüística.”<sup>513</sup> Humildad que pertenece también a la lengua, al ser el judeoespañol un idioma conservado en el ámbito doméstico, “reservado a la cocina, a los niños, al cariño y a las enemistades. (...) Lo transmiten sobre todo las mujeres y hoy día, cuando sobrevive, ya no es más que un idioma de abuelas.”<sup>514</sup> Según continúa Gelman en el “Escolio” de *Dibaxu*, la lectura de Clarisse Nikoïdski le permitió descubrir una lengua con una sintaxis cercana y simple, y unos diminutivos llenos de candor:

El acceso a poemas como los de Clarisse Nicoïdski, desvelaron esa necesidad que en mi dormía, sorda, dispuesta a despertar. ¿Qué necesidad? ¿Por qué dormía? ¿Por qué sorda? En cambio, sé que la sintaxis sefardí me devolvió un candor perdido y sus diminutivos, una ternura de otros tiempos que está viva y, por eso, llena de consuelo<sup>515</sup>.

Nótese bien: el consuelo proviene del temblor y de la vida. La antigüedad no es, por tanto, sinónimo de apagamiento y muerte, sino de infancia y regeneración. Escribiendo en judeoespañol (y traduciéndose a sí mismo al castellano moderno) Gelman intenta recuperar los sonidos de otro tiempo, todavía vivos en nuestras voces. Pretende llegar al corazón del lenguaje y de su ciclo de vida. Y se halla ante un asombroso idioma que es a la vez español y extranjero, lo que le permite alcanzar, después de su experiencia de traducción libre (o versión) en *Com/posiciones*, y de la creación de varios heterónimos en *Traducciones* (Sidney West, John Wendell y Yamanocuchi Ando), “el punto culminante de un proceso de comunicación y de creación a través del otro”<sup>516</sup>. La experiencia se podría definir como extrema desde dos puntos de vista: el lingüístico y el de la búsqueda de la propia identidad a partir de lo ajeno. El lenguaje, tal como se ha postulado, siempre viene del otro. Sus palabras son a la vez comprensibles y desconocidas, aliadas y extrañas. Clarisse Nicoïdski

---

<sup>513</sup> Line AMSELEM-SZENDE, “La paradójica poesía religiosa y militante de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 73.

<sup>514</sup> Line AMSELEM-SZENDE, “La paradójica poesía religiosa y militante de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 71.

<sup>515</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 51.

<sup>516</sup> Line AMSELEM-SZENDE, “La paradójica poesía religiosa y militante de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 68.

manifiesta tal sentimiento hacia el judeoespañol en el primer poema de “Caminus di palavras”:

a la mañana dil lugar  
si caminarun lus dispartus  
déxami tu boz  
dami la culor dil tempu  
para  
trucar<sup>517</sup> lus ojus  
para pasar cerca dil ríu  
vieni il sol  
si va un airi di luvia  
cargada  
comu un velu di ricordus  
abáxati  
toma la yerva in tus manus  
estu es lu pasadu<sup>518</sup>

La presencia amada es, una vez más, la lengua. La poeta la insta a que le entregue su voz, la única capaz de cambiar lo que ven los ojos, pues conoce y ofrece – en una hermosa sinestesia – “el color del tiempo”. La humedad y el río representan el pasado vivo, incandescente: esa lluvia que deja tras de sí un “velo de recuerdos” sobre la hierba.

Y tales recuerdos hacen que el judeoespañol se atisbe como ángel guardián de todos los detalles de la historia: como un refugio del tiempo, lleno de olores, llantos, miedos infantiles y canciones de cuna; su existencia se asemeja a la de la lluvia pasada sobre la hierba fresca: una huella sutil y fértil, que se seca al sol y acompaña a la vida.

La significación que da Gelman a la lengua de los judíos sefardíes es doblemente misteriosa si se tiene en cuenta que en *Dibaxu* aparece una traducción al castellano moderno – no argentino, en este caso, sino español neutro – de cada poema en judeoespañol. El propio poeta lo explica en las últimas líneas del “Escolio”: “Acompaño los textos en castellano actual no por desconfianza en la inteligencia del lector. A quien ruego que los lea en voz alta en un castellano y en el otro para escuchar, tal vez, entre los dos sonidos, algo del tiempo que tiembla y

---

<sup>517</sup> Cambiar.

<sup>518</sup> Clarisse NICOÏDSKI, “Caminus di palavras” en *Poesía*, p. 7.

que nos da pasado desde el Cid.”<sup>519</sup> ¿Cuál es la razón que mueve al poeta a realizar esta versión? La pregunta queda sin respuesta, y lanza también un interrogante sobre la forma en que es percibido el judeoespañol, como parte del propio idioma o como lengua extranjera. Gelman no desea romper la ambigüedad en este punto. Más bien, se sirve de ella:

La lengua de los judíos de Sarajevo ofrece a Gelman posibilidades expresivas a veces comparables con sus propios inventos: el participio “muridos” coincide de manera asombrosa con “moridos”, fraguado por Gelman. El idioma de Clarisse Nicoïdski es español y sin embargo extranjero, es lo suficientemente raro y desconocido como para que Gelman casi pida disculpas por haberlo traducido.<sup>520</sup>

Gelman atestigua al mismo tiempo una visión idílica y lejana del judeoespañol. “El idioma que descubre es para él el sustrato del castellano del siglo XVI, a su vez sustrato del castellano actual.”<sup>521</sup> Voz del pasado, de las raíces, su experiencia poética – la lectura de Nicoïdski, el deseo de escribir un libro en judeoespañol, y la doble versión de los poemas de *Dibaxu* – coincide con una exploración del sefardí no como lengua extranjera, sino como “espacio privilegiado de la dimensión diacrónica de la propia”<sup>522</sup>, lo cual abre paso a un original concepto de traducción. Lucila Pagliai escribe al respecto:

El poemario de Juan Gelman es una traducción intralingüística en la dimensión diacrónica – en tanto acto deliberado de reformulación de dos momentos de la misma lengua –, que apunta a anclar la memoria del poeta en la nación cultural de la lengua castellana, herramienta privilegiada de transmisión de su palabra

---

<sup>519</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu en Salarios del impío y otros poemas*, p. 51.

<sup>520</sup> Line AMSELEM-SZENDE, “La paradójica poesía religiosa y militante de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 70.

<sup>521</sup> Line AMSELEM-SZENDE, “La paradójica poesía religiosa y militante de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 72.

<sup>522</sup> Lucila PAGLIAI, “La traducción como rescate de la memoria identitaria en *dibaxu* de Juan Gelman” en A.M. Barrenechea, *Archivos de la memoria*, p. 96.

exiliar, fuente insustituible de pertenencia y reafirmación de la identidad.<sup>523</sup>

Sin embargo, el acto no deja de despertar preguntas: “¿Por qué Gelman, poeta irreductible en lengua castellana, elige el sefardí como única lengua *otra*? ¿qué rastros persigue con esta arqueología de la palabra? ¿Cuál es la traducción? ¿De qué original?”<sup>524</sup> La arqueología de la palabra – entendida como observación cercana del significante, a través del que es posible extraer sorprendentes conclusiones – parece un término bastante adecuado para referirse a la búsqueda lingüística que realiza Gelman. Resulta también muy sugerente estudiar la composición de *Dibaxu* en términos de traducción. O, más bien, de recomposición. El original no sería otro que la obra poética de Nicoïdski, con la que el poeta argentino establece una relación más íntima que con ningún otro texto en toda su trayectoria de escritura. Line Amselem llama la atención, justamente, sobre las palabras empleadas en los poemas:

Lo que toma Gelman a Clarisse Nicoïdski no se limita al uso de su idioma. En 1997, Dina Rot reunió textos de los dos poetas a los que puso música para cantarlos. Los poemas asociados en el cuaderno que acompaña el disco muestran sus semejanzas. El empleo de ese idioma parece llevar a Gelman a someterse a una nueva lógica. Se acopla con un universo únicamente definido por un corpus poético ya que el judeoespañol de Yugoslavia no es un idioma descrito, conocido y ampliamente difundido que se pueda aprender fácilmente; para abordarlo no se dispone de ningún método o gramática. Sólo pudo conocerlo Gelman por la obra de Clarisse Nicoïdski y sólo puede escribir palabras previamente escritas por ella y que evocan el mundo de ella.<sup>525</sup>

La gramática sustituida por la poesía; las palabras entregadas con el ritmo y la sonoridad del poema, pues en ningún otro lugar fueron leídas o escuchadas. Y una sola intérprete, reconocida, ahora sí, como transmisora de su tradición: Clarisse Nicoïdski. De este modo, a nadie

---

<sup>523</sup> Lucila PAGLIAI, “La traducción como rescate de la memoria identitaria en *dibaxu* de Juan Gelman” en A.M. Barrenechea, *Archivos de la memoria*, p. 83.

<sup>524</sup> Lucila PAGLIAI, “La traducción como rescate de la memoria identitaria en *dibaxu* de Juan Gelman” en A.M. Barrenechea, *Archivos de la memoria*, p. 84.

<sup>525</sup> Line AMSELEM-SZENDE, “La paradójica poesía religiosa y militante de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 69.

debería sorprender que Gelman haya escrito *Dibaxu* intentando retomar no sólo la lengua sefardí sino también las características de su poesía: la abundancia de diminutivos, de una inconfundible ternura; la claridad de las formas, el espíritu nostálgico, la importancia de la espera y el silencio.

La primera impresión que surge de la lectura del poemario es que el habla de ambos castellanos está deliberadamente acotada a un intercambio poético que tiende a expresar con la ternura ingenua y descarnada de los cancioneros, la profundidad de las mismas pasiones que, con obstinación, atraviesan la obra de Gelman: la poesía, el lenguaje, la amada, la imposibilidad, la continuidad.<sup>526</sup>

Todos los poemas se distinguen por su brevedad, su sencillez, y la aparición de una segunda persona, objeto del amor, a la que se dirige continuamente el poeta. La preocupación por el lenguaje está, aunque de una forma íntima y llena de candor, igualmente presente. En el “Escolio” con que se abre el libro Gelman escribe: “Quizás este libro apenas sea una reflexión sobre el lenguaje desde su lugar más calcinado, la poesía”<sup>527</sup>.

El título, *Dibaxu*, contiene una honda significación. El estar debajo remite en primer lugar a una situación de dominio: la de quien mira hacia arriba, quizá al cielo, esperando que algo cambie conforme a sus aspiraciones. En los poemas esta idea se plasma en la imagen de estar bajo el sol, rodeado de inmensidad: un sol que abrasa y desespera. Sin embargo, tal y como expresa un antiguo refrán sefardí, “quien camina al sol sabe el sabor de la sombra”<sup>528</sup>. Sentirse bajo algo remite también a la idea de refugio y cobijo: bajo una sombra, protegido del sol, bajo las hojas de los árboles. Debajo indica profundidad y escondite: andar por donde a uno no se le ve, intentando hallar lo que aún no ha aflorado a la superficie y por tanto permanece oculto. Lucila Pagliai también se detiene en el título:

---

<sup>526</sup> Lucila PAGLIAI, “La traducción como rescate de la memoria identitaria en *dibaxu* de Juan Gelman” en A.M. Barrenechea, *Archivos de la memoria*, p. 94.

<sup>527</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 51.

<sup>528</sup> Su significado en la lengua cotidiana sería que “quien estuvo en malos trances sabe la importancia de estar fuera de ellos”, citado en Angelina MUÑIZ-HUBERMAN (compiladora), *La lengua florida*, p. 133.



Debajo siempre hay una historia que fluye, hay vida, transmisión, renovación; hay avla sefardí y palabra castellana en la voz de un mismo poeta; hay una búsqueda personal intralingüística de una memoria identitaria colectiva que, como tal, subvierte las categorías tradicionales de original y traducción.<sup>529</sup>

En el libro, en efecto, se escenifica una búsqueda constante: hay una presencia amorosa omnipresente, a la que se dirige el poeta, pero que a la vez se muestra extraviada y escurridiza. Al modo de la poesía lírica medieval, la voz poética la persigue sin descanso: pregunta por ella a los elementos de la naturaleza, a su memoria, a las palabras, y todos le dan por única respuesta el silencio. Así, el único tiempo que surge es el de la espera, marcado por el temblor (símbolo de expectación o miedo, que aparece de forma recurrente en *Dibaxu*. El temblor deja constancia de la vida, hecha de incertidumbres y esperanzas). Cada elemento se va situando “debajo” del anterior, en un juego que conduce, a través de múltiples simetrías, al lugar más escondido y a la vez más diáfano:

*¿óndi sta la yave di tu curasón?/  
il páxaru qui pasara es malu/  
a mí no dixera nada/  
a mí dexara temblando/*

(...)

*dibaxu dil cantu sta la boz/  
dibaxu di la boz sta la folia  
qu'il árvuli dexara  
cayer di mi boca/<sup>530</sup>*

El objeto ansiado es la llave del corazón: aquello que permite abrir y conocer lo más íntimo del otro, de esa presencia amorosa que se escapa entre los versos. El pájaro, símbolo universal del mensajero y el cantor, no da señales; se calla en un gesto de opacidad o impotencia. Y

---

<sup>529</sup> Lucila PAGLIAI, “La traducción como rescate de la memoria identitaria en *dibaxu* de Juan Gelman” en A.M. Barrenechea, *Archivos de la memoria*, p. 94.

<sup>530</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* (II) en *Salarios del impío y otros poemas* p. 54. Traducción al castellano: “¿dónde está la llave de tu corazón? / / el pájaro que pasó es malo / / a mí no me dijo nada / / a mí me dejó temblando / / (...) debajo del canto está la voz / / debajo de la voz está la hoja / que el árbol dejó / caer de mi boca / /”

entonces el poeta, estremecido, emprende la búsqueda: como si jugara al escondite, revisa bajo las mesas y las camas, dentro de los armarios, detrás de las cortinas. Se dirige a todos esos lugares que no se alcanzan a ver a primera vista, y descubre que el canto es producido por la voz, y que la voz surge de una hojita que cayó una vez de su propia boca. Cada otoño los árboles, como ojos llenos de lágrimas, dejan caer sus hojas, que se convierten en un suave manto de melancolía sobre el suelo. Pero, como preguntaría Bécquer, ¿adónde van a parar esas hojas? Son la representación del letargo y del paso del tiempo, pero también de la regeneración. Marcan el inicio de una época de espera que culminará con el florecimiento de la siguiente primavera. Ahora bien, ¿qué es de las hojas que se pierden cada otoño? Ellas son el precio a pagar por la continuidad de la vida: son lo que se va quedando en el camino, las hermosas huellas de un amor pasado, o el bello fruto de las carencias y el dolor. Tal como se advierte en el poema, la hoja que cae de la boca está en el origen de la escritura: es la expresión máxima del vacío dejado por lo que se ha ido, por lo que nunca estuvo; simboliza la espera, la promesa de un renacimiento; y a la vez es en sí misma un cuerpo hermoso, que se desprende lleno de nostalgia por su corta vida, esperando a ser dorado por el sol.

Al igual que las hojas, la huella y las cenizas aparecen con frecuencia en *Dibaxu*, pues encierran un significado similar, aunque en el caso de las cenizas más marcado por la destrucción de las llamas, un fenómeno violento. Sin embargo, la identificación de las hojas de los árboles con la poesía es aún más profunda. El decir se plantea en cada instante como un nuevo y milagroso florecimiento. Y la luz, que da vida a los bosques, alimenta a los pájaros que viven en ellos. De ahí proviene el canto: de la sombra de los árboles, de la protección de sus hojas, y de la luz que los ilumina. El pájaro es su creador y mensajero, pero calla cuando está en contacto con el hombre (pues éste no le entiende), e imposible continúa su vuelo:

*dizis avlas cum árvulis  
tenin folias qui cantan  
y páxarus  
qui djuntan sol/*

*tu silenziu  
disparta  
lus gritus*

*dil mundu/*<sup>531</sup>

El silencio deja hablar a la naturaleza: permite que se escuche su canto y su dolor. La luz, por su parte, nos envía a la plenitud del Paraíso. Es una fuerza potente, símbolo de lo divino, que esclarece y al mismo tiempo ciega. El sol es la inmensidad, un resplandor inalcanzable y lejano, que da la vida pero a la vez es capaz de matar a quien, como Ícaro, intente acercarse demasiado a él.

Así, el hombre busca reflejos de ese imponente sol en pequeñas lumbres, íntimas y accesibles, como los niños que, por temor al mar ilimitado, se refugian en charquitos de agua salada que forman al escarbar hoyos en la arena de las costas. El hombre enciende velas, lámparas que iluminen, y busca en las sombras que los cuerpos proyectan su charquito de sol. La sombra, tradicionalmente asociada con lo amenazante y lo siniestro, es también fuente de protección y amparo. Lo más vasto conduce a lo minúsculo: la palabra primera, el corazón perdido, se encuentran en la clara inmensidad:

*qui lindus tus ojos/  
il mirar di tus ojos más/  
y más il airi di tu mirar londji/  
nil airi stuvi buscando:*

*la lampa di tu sangri/  
sangri di tu solombra/  
tu solombra  
sovri mi curasón/*<sup>532</sup>

El poema está construido con repeticiones y simetrías, y cada una de las dos estrofas produce un movimiento inverso. La primera es apertura: se inicia con la belleza de los ojos del ser amado, para después ir avanzando hacia el poder que estos irradian: de los ojos se pasa a la mirada, y de ella al aire, que contiene el signo de su presencia lejana. El poeta afirma: “en el aire estuve buscando”; se trata,

---

<sup>531</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* (X) en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 70: “dices palabras con árboles/ / tienen hojas que cantan / y pájaros / que juntan sol/ / tu silencio / despierta / los gritos / del mundo/ /”

<sup>532</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* (V) en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 60: “qué lindos tus ojos/ / y más la mirada de tus ojos/ / y más el aire de tus ojos cuando lejos miras/ / en el aire estuve buscando: / la lámpara de tu sangre/ / sangre de tu sombra/ / tu sombra / sobre mi corazón/”

claramente, de una imagen de lo que es prácticamente imposible, aún más extrema que la de “buscar una aguja en un pajar”. ¿Qué se puede buscar, con una mínima esperanza de ser encontrado, en la inmensidad del aire? La respuesta se da en la segunda estrofa, que produce un efecto de concentración o repliegue. Se busca una luz, que no proviene del sol sino de la sangre, y posee el resplandor de una lámpara. Además, no se trata de cualquier sangre, sino de una que en lugar de recorrer el cuerpo da vida a una sombra, es decir, a la proyección del cuerpo, a una señal de su presencia escondida. El corazón es alumbrado y protegido por esa sombra, que se coloca sobre él. Pero ella no deja de ser ausencia, marca de una ausencia que da calor e ilumina un camino.

En *Dibaxu* se advierte una constante tensión entre lo que aparece de improviso, aquello que se puede apreciar y asir, y lo que se escurre de las manos del poeta, esfumándose sin remedio. El libro está marcado por la presencia de un amor, de un tú deseado, y a la vez por su constante huida. Las palabras no llegan a alcanzarlo: cuando más cercan están de él apenas lo acarician, y ante este fracaso el poema se convierte en un vaivén constante entre el decir y el no decir. La palabra es nombre pronunciado, ausencia y espera. Aparece y desaparece con fugacidad y asombro, como los ríos que se sumergen bajo las montañas en una parte de su curso y después afloran milagrosamente a la superficie. Se trata de la misma tensión que se observa entre la ceguera y la visión: muchos profetas eran ciegos, al igual que el poeta Homero, pues esto facilitaba su labor de visionarios. No eran distraídos por las banalidades del mundo y podían concentrarse en lo que era realmente importante “ver”. En medio de la oscuridad absoluta, ellos veían lo que a los demás, en plenas facultades, les era negado. Su labor exigía más esfuerzo, pero era a la vez más profunda y fructífera que la de los otros.

No obstante, la ceguera también se ha asociado a la incapacidad de comprender lo que uno desea. Es el territorio del desconcierto, donde es necesario haber andado mucho para saber orientarse. En griego el verbo *theorien* significa contemplar, y de ahí el sustantivo teoría; *idein* quiere decir ver, y es el origen de la palabra idea. Sin embargo, no es la visión física la que se considera fuente del saber, sino otra distinta, proveniente del intelecto:

El verbo griego *oída* significa simultáneamente ver y saber; así el nombre *Edipo* significa en griego “aquel que es capaz de ver y saber”. Sin embargo, parecería que la relación entre estos dos verbos es inversamente proporcional, esto es, que a la mayor visibilidad física le corresponde un saber menor, una ceguera espiritual o ignorancia; y a la menor capacidad física de visión, es decir, a la ceguera, la mayor “clarividencia” y saber. Edipo es aquel personaje que *sabía demasiado*.<sup>533</sup>

Así, Edipo, que había sido el único hombre capaz de descifrar el enigma de la esfinge, se vio abocado a arrancarse los ojos tras descubrir el trágico destino que le llevó a casarse con su madre y matar a su padre. Ignoraba lo más elemental a pesar de sus excelentes facultades; ésa era la trampa que le había tendido el hado. Y sólo el ciego Tiresias, un adivino, supo descubrirle la amarga verdad.

Este mito, además de proclamar la terrible fuerza del sino, intenta decirnos, como muchos otros, que es necesario explorar la oscuridad para encontrar un resquicio de luz. Y la misma dicotomía se establece entre el silencio y la palabra. ¿Callar es negar el nombre? Todo depende del tipo de silencio al que nos refiramos. Si lo identificamos con la mudez, estamos en un territorio en extremo estéril, que no es capaz de contener ni producir nada; pero hay otro silencio, aquel en cuyas profundidades se encuentra la palabra. Es necesario saber callar, pues, para poder percibirlo y reconocerlo. La escucha representa una de las principales actividades del poeta, que es consciente de que en ese no hablar se inscribe la búsqueda de la palabra, así como el no ver indicaba el camino de la visión. En ambos casos se subraya lo que permanece en la sombra, es decir, los propios límites de la vista o el lenguaje:

*¿cómu ti yamas?/  
soy un siegu sintadu  
nil atriu di mi disen/  
méndigu tiempo/*

*río di pena/  
yoro d'aligría/  
¿quí avla ti dezirá?/*

---

<sup>533</sup> Silvana RABINOVICH, “Lévinas: un pensador de la excedencia”, prólogo a E. Lévinas, *La huella del otro*, p. 14.

*¿quién nombra a ti nombrará?/*<sup>534</sup>

El poema comienza y termina con la misma pregunta, que carece de respuesta. La palabra que puede nombrar a aquello que se ama y se persigue es inalcanzable, al igual que, como veremos, el Nombre de Dios permanece siempre oculto. El poeta es ciego, intenta buscar a su presa en la oscuridad profunda, con la esperanza de hallar un rayo de luz. La fuerza que le mueve es el deseo. Lo que alcanza a reflejar en la escritura es su tentativa de decir lo innombrable, los obstáculos que aparecen y las preguntas que se le plantean. El resto es tarea del silencio: un silencio que alberga al poema, y que, con dedicación y cuidado, se puede llegar a escuchar entre sus versos.

La palabra que se posee, que se acaricia, que se sigue deseando infinitamente, no tiene nombre. Su nombre es ausencia, tibio respirar de un desconocido a nuestro lado. A la exclamación de Juan Ramón Jiménez: “Inteligencia, dame, el nombre exacto de las cosas”, que transmite una gran confianza en la búsqueda que supone la poesía y en cuál ha de ser su único término, se opondrá José-Miguel Ullán en el inicio de uno de sus poemas: “inteligencia no me des jamás el nombre exacto de las cosas”<sup>535</sup>. Es decir, no intentes atrapar la vida en un nombre, no ensombrecas el amor ni los anhelos, deja que la palabra sea ante todo manifestación, deseo, cercanía, y no jaula certera. Juan Gelman en *Dibaxu* se inscribe en esta misma tónica. La palabra para él es fértil y huidiza, y dar nombre no es su única función. Quizá en el decir, en el simple decir, se encuentre su lugar más verdadero:

*eris  
mi única avla/  
no sé  
tu nombri/*<sup>536</sup>

En este brevísimo poema se encierra gran parte del sentido del libro. El profundo desconocimiento: “no sé / tu nombre”, que parece llenarlo de tristeza y fracaso, contrasta con los dos primeros versos,

---

<sup>534</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* (XXVIII) en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 106: “¿cómo te llamas? / soy un ciego sentado / en el atrio de mi deseo / mendigo tiempo / río de pena / lloro de alegría / ¿qué palabra te dirá? / ¿qué nombre te nombrará?”.

<sup>535</sup> José-Miguel ULLÁN, *Ardicia*, p. 221.

<sup>536</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* (XIII) en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 76: “eres / mi única palabra / no sé / tu nombre”.

propios de una declaración amorosa. El poeta posee la palabra, la quiere y la arropa aunque ignore su nombre, pues eso no le impide conocerla, darse cuenta de cómo es y estar feliz a su lado. El lenguaje se encuentra muy cerca del cuerpo, de la caricia, del tacto. ¿Pues no es el amante en el fondo un eterno desconocido? Alguien que continuamente nos asombra, que esconde en sus entrañas un íntimo secreto que jamás acabará de ser desvelado. Es un cuerpo que se posee y a la vez permanece otro, siempre misterioso y distinto. Un cuerpo que se recorre, se examina, pero nunca resulta previsible ni permanece fijado. Quizá por eso los enamorados se inventen tantos nombres para llamarse el uno al otro, y de este modo escapar del encierro, del peligro de “ser siempre los mismos” y no poder volver a sorprenderse. Así se comporta también la palabra: como una muchacha imaginativa, como un deseo o una llama que necesita alimentarse continuamente para seguir reluciendo.

Por tanto, el poema puede parecer a primera vista una simple constatación de impotencia y falta, pero es a la vez símbolo inequívoco de vida. Muchas veces el camino no pasa por buscar explicación a cada palabra o imagen, sino que requiere únicamente dedicación y espera. La voluntad del poeta no es la de saberlo todo; más bien desea explorar sus propios límites y los del lenguaje. Sus palabras son para el tiempo del otro, aquel que está por venir y el escritor no podrá poseer ni conocer jamás.

El alma y la tierra son reflejos de la historia y del pasado, al igual que la lengua, pues, al final, lo único que existe es el tiempo. Él marca la espera y define por tanto el territorio del deseo; da fuerzas a un amor que conmueve al mundo porque no acaba de colmarse nunca. Así, motivos como la caída de las hojas de los árboles, la permanencia de las huellas o el significado de las cenizas, tan presentes en *Dibaxu*, tienen que ver con los efectos del paso de los días, con la señal que deja una presencia que alguna vez estuvo ahí, pero ya se ha ido. El tú, su ausencia, es la única realidad. Y con estos materiales se construye una visión del exilio. Despojados y alejados de todo, tanto Gelman como los judíos sefardíes van recogiendo los restos, las marcas de lo que existió un día, como si cada palabra contuviera dentro de sí al instante inicial de los cuentos populares: “Érase una vez...”. Cada palabra con su historia o, más bien, con la capacidad para ser el origen de una historia:

*lu qui a mí dates  
es avla qui timbla  
nila manu dil tiempu  
aviarta para beber*<sup>537</sup>

La palabra es un don, como la luz o el viento. Necesita del amor para ser otorgada. Está desvalida y tiene frío: sólo puede protegerla la mano del tiempo. Se sumerge en ella, avanza como un pequeño animal asustado, en busca de refugio. Y encuentra la mayor apertura, la inmensidad de un pozo que contiene la llave del pasado y el futuro. La palabra genera a su alrededor un gran silencio. Busca debajo de lo perceptible, es transportada por el pájaro y recogida por la voz. Cada vez que aparece, nadie sabe cómo llega ni de dónde. Es señal del origen, de un eterno nacimiento. Y, sin embargo, el poeta la reconoce, como si se hubieran encontrado mucho antes. La observa con paciencia, sin atraparla; y después la deja ir. A veces intenta seguirla por el camino del tiempo – quizá *Dibaxu* sea expresión de dicha búsqueda –, pero sabe que a partir de un momento continuará su travesía en soledad. Una travesía cuyo fin es el principio, el retorno al lugar del alumbramiento, del agua y del calor.

La mano está hecha para el otro. Acaricia, consuela y da cobijo; se utiliza para dar, para abrigar la vida o acabar con ella. ¿Qué mejor forma de conocer el rostro ajeno que palparlo en la oscuridad? La palabra, como la vida, se refugia en una mano. Y esto le ayuda a afrontar los mayores peligros, aun cuando ya haya sido expulsada de ella.

Así, *Dibaxu* es parte de esa búsqueda imposible. Una única figura, el pájaro, recorre el libro. Posee el ansiado secreto de la escritura y de la vida, pero no permite que sea desvelado. El pájaro se acerca al poeta, y le abandona en una situación de incertidumbre y espera que se prolonga sin final. Le da alas para escribir, pero a la vez se las corta constantemente: no acaba de dejarle levantar el vuelo. Y sabe que su canto fascina desde las alturas. San Juan de la Cruz definía del siguiente modo las características del pájaro solitario, símbolo de la inspiración y de la libertad esencial de una obra: “La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene

---

<sup>537</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* (XII) en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 74: “lo que me diste / es palabra que tiembla / en la mano del tiempo / abierta para beber”.



determinado color; la quinta, que canta suavemente”<sup>538</sup>. No puede haber presencia más alentadora y misteriosa que la del pájaro. Llega a lugares que son para nosotros inaccesibles, y nos trae su mensaje, que es el canto. No obstante, ese canto no lo podemos percibir con claridad; lo que oímos es su eco, pues una apreciación más nítida nos enloquecería. Tendría el mismo efecto que el canto de las sirenas, que atrae y conduce hasta la perdición a cualquier hombre que lo escuche. El poeta es, como Ulises, aquel que se empeña en buscar el canto, y a la vez se amarra para no ser transportado por él. De ahí proviene su sufrimiento, pero también su capacidad de supervivencia. Mientras los demás hombres se tapan los oídos, él vive, como un trapeceista, en un difícil equilibrio entre la escucha y el silencio. Se encuentra, una vez más, en el límite. Intenta ir lo más lejos posible: rozar el umbral de la vida sin llegar a traspasarlo.

Cuando el pájaro calla, deja entrever el vacío del mundo. Abandona al hombre tras haberle mostrado la existencia de otra realidad, por lo que crea en él un profundo desamparo. De ese silencio nacen las palabras: del recuerdo de una promesa que se escuchó a lo lejos y no se cumplió jamás. La situación entonces permanece marcada por lo inexplicable: por el abrasador deseo de poseer algo que se ha ido, y la incapacidad de transmitir lo que se siente. El poeta apela a esa presencia que le acompaña, que le ha puesto en contacto con el pájaro, a que contemple su estado; las palabras ya no pueden describirlo:

*lu qui avlas  
dexa caer  
un páxaru  
qui li soy nidu/*

*il páxaru caya  
adientru di mí/  
reyi  
lu qui faze de mí/<sup>539</sup>*

---

<sup>538</sup> San Juan de la CRUZ, “Condiciones del pájaro solitario”, citado en José Ángel VALENTE, *Variaciones sobre el pájaro y la red. La piedra y el centro*, p. 20.

<sup>539</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* (XIV) en *Salarios del impío y otros poemas*, XIV, p. 78: “lo que hablas / deja caer / un pájaro / que le soy nido/ / el pájaro calla / en mí/ / mira / lo que hace de mí/”.

Un vocativo, “*veyr*”: mira, constituye la clave del poema. La voz que habla, angustiada por su soledad y el silencio del pájaro, llama al otro a contemplar su estado: aquello que el pájaro “ha hecho de él”. Sin embargo, no es capaz de explicar nada de lo ocurrido. Y al término de la lectura sentimos que algo falta, que el poema está incompleto. Lo que hay que mirar es tan secreto e íntimo que nos está vedado. Así, el lector es expulsado del texto, y tiene la sensación de que sólo adentrándose de verdad en él, corriendo los mismos riesgos que el poeta, podrá ver lo que se le ha anunciado. Mientras tanto, seguirá estrellándose contra el opaco muro del silencio.

Quizá el ejemplo más claro de este fenómeno lo tengamos en el romance medieval del conde Arnaldos. Se narra en él cómo el conde, paseando por la orilla del mar una mañana, ve una maravillosa galera en la que un marinero misterioso va diciendo un hermoso cantar. El desconocido consigue así amainar los vientos, que los peces suban a la superficie para escucharle y que todas las aves se reúnan a su alrededor. Entonces el conde, asombrado, se acerca a él y le dice:

– Por Dios te ruego, marinero, – dígame ora ese cantar.

Respondóle el marinero, – tal respuesta le fue a dar:

– Yo no digo mi canción – sino a quien conmigo va<sup>540</sup>.

Tras estas palabras, se abre un inmenso silencio: el blanco del papel. El final truncado de este romance lo ha convertido en uno de los más enigmáticos y con mayor fuerza poética del Romancero viejo. Lo que se exige, una vez más, es un verdadero compromiso. Para ver cómo actúa el pájaro, para escuchar el canto misterioso, es necesario adentrarse en la poesía y en la palabra: estar dispuesto a seguirlas y correr el riesgo de ser atrapado por ellas, sin ninguna garantía de éxito. Así, lo más íntimo, lo que más se acerca a la canción, excede el territorio del lenguaje. Nos transporta a otro que está debajo de él, al que sólo es posible acceder a través de una puertecita escondida. Su búsqueda está basada en la dedicación y el esmero.

La llave, a fin de cuentas, se halla seguramente ahí: en ese ir cuidando cada detalle, comprometiéndose con lo que se desea, evitando cualquier tipo de trampa o traición. El amor y el tiempo lo son todo: no hay mayor fuerza ni mayor realidad que la suya. Y el exiliado lo sabe mejor que nadie, pues lo único que posee es su deseo y el vacío

---

<sup>540</sup> *El romancero viejo*, edición de Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1997, p. 306.

dejado por la memoria. Gelman utiliza la imagen de los judíos sefardíes que aún conservan las llaves de sus casas en España, tras siglos de expulsión, para hacerse eco de esta idea:

*no tenis puarta/yave/  
no tenis sirradura/  
volas di noche/  
volas di día/*

*lu amadu cría lu qui si amará/  
comu vos/yave/  
timblandu  
nila puarta dil tiempo/<sup>541</sup>*

La lengua es quizá lo que más se asemeja a esa llave capaz de abrir la puerta del tiempo: de internarse en territorios olvidados y oscuros, pero a la vez cercanos; de crear el espejismo – cuya verdad nace del deseo – de que podrá devolvernos al principio de la vida y a su propio origen, cargado de inocencia, asombro y sueño.

---

<sup>541</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* (XX) en *Salarios del impío y otros poemas*, XX, p. 90: “no tienes puerta/llave/ / no tienes cerradura/ / vuelas de noche/ / vuelas de día/ / lo amado crea lo que se amará/ / como tú/llave/ / temblando / en la puerta del tiempo/”.



### 3. UNA MÍSTICA DEL LENGUAJE

En el capítulo cuarto del Deuteronomio se narra el desarrollo de la revelación sinaítica (el momento en que Dios estuvo más cerca del hombre – de su pueblo – desde los inicios de la historia), y se da cuenta de su sentido. El clímax de la experiencia aparece así descrito: “Y habló Adonay a vos de entre el fuego, boz de palabras vos oyentes y semejança no vos veyentes<sup>542</sup>, afueras boz<sup>543</sup>.”<sup>544</sup> Para el Judaísmo, esta voz sin rostro es la encarnación de la epifanía divina, y su naturaleza y su significado se presentan como el mayor misterio de la tradición. Gershom Scholem se refiere al versículo en los siguientes términos:

La indisoluble vinculación del concepto de verdad de la revelación con el del lenguaje – en cuanto que la palabra de Dios se hace perceptible tomando como medio el lenguaje humano, mientras que, por otro lado, tal palabra de Dios se da en la experiencia humana: ésta es precisamente una de las más importantes herencias, quizá la más importante, aportada por el judaísmo a la historia de la religión.<sup>545</sup>

Tanto la literatura como la mística judía han elaborado cuidadas reflexiones en torno a esta cuestión. El punto de partida de las teorías místicas del lenguaje es “la convicción de que el lenguaje, el medio en el que se desarrolla la vida espiritual de los hombres, posee una cara interna, un aspecto que no se agota por completo en las relaciones de comunicación entre los seres”<sup>546</sup>. Este universo escondido, que otorga a la lengua un espacio abierto más allá de su valor utilitario, es también el misterio en el que se adentran los poetas. Gershom Scholem se pregunta por su naturaleza, y propone una respuesta:

¿Qué es esa dimensión “secreta” de la lengua, sobre cuya existencia están de acuerdo desde siempre todos los místicos, desde la India y los místicos del islam hasta los cabalistas y Jacob Boehme? La

---

<sup>542</sup> Oísteis la voz de sus palabras y ninguna figura visteis.

<sup>543</sup> Excepto la voz.

<sup>544</sup> Deuteronomio 4:12.

<sup>545</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y Cábala*, p. 12.

<sup>546</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y Cábala*, p. 12.

respuesta no da lugar a dudas: lo que constituye esa dimensión es el carácter simbólico de la lengua.<sup>547</sup>

En toda expresión anida lo inexpresable, que “se muestra en símbolos y constituye su trasfondo”<sup>548</sup>: un amplio espectro no-comunicable, que, paradójicamente, se manifiesta a través de elementos lingüísticos. Franz Rosenzweig llega a afirmar, en este sentido, que “la palabra humana es símbolo”<sup>549</sup>. El misterio de lo divino vive, pues, en algún lugar del lenguaje: oculto bajo su apariencia más inmediata, más allá de su significado convencional (del sentido que suelen otorgarle los hombres). Sin embargo, no dejan de ser nuestras palabras, con sus profundidades y abismos, el único medio para llegar al mundo de lo inexpresable. “El interés originario de los místicos en este ámbito provenía de que partiendo de la lengua de los hombres hallaban en ella el lenguaje de la revelación o, más aún, el lenguaje como revelación.”<sup>550</sup> Una puerta abierta a nuevos conocimientos, una senda que asciende hacia las más recónditas posibilidades del lenguaje.

La vía hacia los secretos debe pasar por una inmersión en las profundidades de la gramática y la fonética, la grafía y la etimología. Así, el estudio atento de la lengua – aunque con unos criterios muy diferentes a los que se emplean en la lingüística racional y científica – ocupa un lugar fundamental en el trabajo exegético de los místicos judíos. La preocupación por su estructura nace ligada a la interpretación de las Escrituras. Un cuento jasídico titulado “Alabanza de la gramática” da cuenta de este interés:

El rabí de Guer refirió esta anécdota: “Cuando era niño no quería estudiar gramática pues hallaba que era sólo una materia igual que muchas otras. Pero más tarde me dediqué a ella porque comprendí que de la gramática dependen los secretos de la Torá.”<sup>551</sup>

La idea subyacente es que la forma del hebreo contiene las claves para la interpretación del universo: la lengua, única herramienta de la que se

---

<sup>547</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y Cábala*, p. 13.

<sup>548</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y Cábala*, p. 14.

<sup>549</sup> Citado en Rivka HORWITZ, “La conception du langage chez Hamann et Rosenzweig” en AAVV, *Langue et Kabbale, Revue d'histoire des religions*, tomo 213, fascículo 4, París, PUF, octubre – diciembre de 1996, p. 509. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>550</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y Cábala*, p. 15.

<sup>551</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los maestros continuadores II*, p. 170.

servió Dios para la creación, es un microcosmos, un espejo que refleja la totalidad del mundo: luz metamorfoseada, lago que se proyecta hasta el mismo cielo. Constituye, para quien sabe explorarla, un mapa inigualable, una maravilla cartográfica capaz de conducir a los lugares más recónditos, de desvelar los últimos secretos:

El pensamiento más altamente especulativo es pensamiento del lenguaje, pues no hay pensamiento humano que no sea pensamiento del lenguaje. Todos los hechos, divinos y humanos, son hechos del lenguaje. La creación del cielo y de la tierra, por ejemplo, es un hecho de lenguaje, de palabra. Hablar es llamar a ser y no se puede ser sin este llamado.<sup>552</sup>

Nada más ni menos que las palabras. Ésa es la premisa. El hilo que conecta a la Cábala y la poesía obtiene su fuerza de esta centralidad de la cuestión lingüística. Ambas disciplinas reconocen el laberinto en que se encuentran inmersas, y tratan de palparlo, de adentrarse en él. La conciencia de tal búsqueda constituye su singular punto de encuentro.

Conviene destacar, en este punto, que la visión del lenguaje en la mística judía no conforma una única teoría homogénea. Aunque los principios fundamentales son comunes a las diversas escuelas y tendencias, importantes matices generados en lugares y épocas a menudo distantes introducen una complejidad que se debe tener en cuenta. Moshe Idel distingue tres tradiciones que habrían dado lugar a tres visiones de la lengua sustancialmente distintas. En la mayoría de los casos las diferencias no conducen a confrontaciones en torno a puntos más o menos polémicos, sino que se deben a la variedad de los focos de atención y los puntos de vista elegidos.

El llamado modelo teológico-teúrgico – representado, sobre todo, por el *Zohar* y los cabalistas de la escuela de Isaac Luria – parte de la hipótesis de que el lenguaje reproduce la estructura interna de lo divino (el sistema sefirótico, en este caso), y puede intervenir en ella a través de la realización de actividades teúrgicas que restauren la armonía perdida. “Moisés de León entiende la emanación de las *Sefirot* como un proceso de emergencia progresiva de la palabra o del lenguaje a partir del silencio del pensamiento divino primordial.”<sup>553</sup> La

---

<sup>552</sup> Charles MOPSIK, *¿Qué es la Cábala? Preguntas y respuestas*, p. 96.

<sup>553</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le *Zohar*” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 232.

lengua sería, así, un universo que refleja otro universo trascendente e influye en él, en un juego de espejos que actúa en ambas direcciones. Se trata fundamentalmente de una visión místico-filosófica del lenguaje, entregada a la reflexión y la especulación, y no tanto de una práctica con el fin de producir experiencias místicas, como en los dos casos siguientes.

En el modelo extático, cuyo principal representante es el aragonés Abraham Abulafia, el cabalista trata de alcanzar una experiencia mística manipulando los elementos del lenguaje, gracias a unas determinadas técnicas. La atención se desplaza de las estructuras del mundo divino a la mente humana, que debe prepararse para un encuentro místico. Moshe Idel explica la diferencia en los siguientes términos:

Mientras la Cábala teosófica se centra en los aspectos del lenguaje establecidos y estructurados tal y como se manifiestan en los textos canónicos, en la Cábala extática la deconstrucción de las Escrituras, así como del lenguaje ordinario, se convierte en una importante herramienta mística para reestructurar la psique humana.<sup>554</sup>

La Cábala extática combina las técnicas permutatorias de letras y palabras, la recitación de determinados sonidos u oraciones, y todas aquellas operaciones lingüísticas susceptibles de generar un cambio psicológico en el místico que le permita acceder a nuevos estados de conciencia.

Finalmente, el modelo místico-mágico – o talismánico, como lo denomina Moshe Idel – considera el texto, y todas las posibilidades a las que su interpretación y recitación puede dar lugar, como la principal manera de atraer la gracia divina hacia el mago o místico, que recibe así fuerzas sobrenaturales. Al igual que en el modelo extático, se juega con las unidades lingüísticas sin significado propio (se utilizan métodos “hiposemánticos”); la diferencia reside en que ahora la atención no se centra en el alma del místico, sino en los poderes mágicos que ejerce sobre la realidad exterior. Las palabras o fórmulas mágicas, presentes, por ejemplo, en la historia del Golem, serían un ejemplo de esta concepción del lenguaje, muy presente en la mística jasídica.

---

<sup>554</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 13.



Moshe Idel resume del siguiente modo las semejanzas y diferencias entre los tres modelos:

El modelo extático se preocupa por los cambios que una determinada técnica mística, basada sobre todo en el lenguaje, puede inducir en el hombre; el modelo talismánico enfatiza los efectos que los actos lingüísticos rituales de una persona pueden tener en el mundo exterior; y el teosófico-teúrgico se centra en generar armonía dentro del mundo divino. (...) Es común a los tres modelos la idea de que el lenguaje, al menos tal como aparece representado en los textos canónicos, implica una poderosa clase de “actos de habla” [*speech acts*]: las recitaciones de letras son actos lingüísticos [*performative utterances*] por excelencia.<sup>555</sup>

A lo largo de este capítulo aparecerán reflejadas, y combinadas, las tres tendencias, sobre todo en la medida en que puedan ser útiles para la construcción de una teoría del lenguaje poético. Conviene notar que, en los casos arriba referidos, es el intelecto del místico el que realiza las diversas operaciones lingüísticas y el que se convierte en receptáculo de la experiencia reveladora. En el capítulo cuarto se analizará el valor del cuerpo humano como metáfora del lenguaje y como espacio privilegiado para este tipo de experiencias.

Una breve aclaración es necesaria en relación a la lengua hebrea y al lugar que ocupa dentro de las teorías lingüísticas de la Cábala, pues en la mayoría de los casos éstas no parten del estudio del lenguaje como facultad humana, ni hacen referencia a las lenguas en su conjunto, sino que sus reflexiones se basan en el hebreo, la lengua santa, aquella en la que fue enunciado el Nombre de Dios y de la que, según los textos fundadores<sup>556</sup>, éste se sirvió para crear el mundo. Charles Mopsik plantea una interesante pregunta al respecto: “Para el cabalista, la lengua hebrea es la ‘materia prima’ de la creación. ¿El discurso del cabalista sobre la lengua hebrea puede aplicarse a la lengua en general?”<sup>557</sup>. Y propone también una respuesta:

Es preciso buscar en la Cábala de los nombres de Abraham Abulafia elementos que permitan responder a esta pregunta. Para

---

<sup>555</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 15.

<sup>556</sup> El *Sefer Yetzirá*, Libro de la Formación, explica cómo Dios creó el mundo a partir de las veintidós letras del alfabeto hebreo.

<sup>557</sup> Charles MOPSIK, *¿Qué es la Cábala? Preguntas y respuestas*, p. 95.

este autor, la lengua hebraica encierra en su estructura lingüística, escondida, la totalidad de las lenguas en uso en el mundo. Para hablar con propiedad, existe una única lengua que se ha dividido y se ha diferenciado; no obstante, el hebreo ha retenido los elementos primordiales de esa lengua original. Por eso, a través de un uso apropiado de las raíces y de las letras o sílabas del hebreo es posible descubrir el sentido de las palabras de todas las lenguas de la tierra.<sup>558</sup>

El hebreo, pues, no es la lengua del Paraíso, pero habría conservado mejor que ninguna otra los principios fundamentales de esa habla originaria. Abulafia plantea la hipótesis de que a partir de la estructura del hebreo se podrían conocer el resto de idiomas. Y no vacila en aplicar los diferentes métodos de lectura esotérica – como las equivalencias numéricas de las letras, los acrósticos, la homofonía, o la distinta ordenación de las letras que componen una palabra – para encontrar conexiones ocultas con otras lenguas:

En el límite, podría decirse que todas las lenguas son un hebreo deformado, atenuado, desestructurado, y sólo el cabalista que sabe usar técnicas de deconstrucción-reconstrucción del lenguaje es capaz de poner al día el sentido o los sentidos primitivos de las palabras, incluidos los que surgieron de lenguas no semíticas.<sup>559</sup>

Aunque estas teorías carecen de todo rigor científico, conectan con la presuposición de que hay una red invisible que une a todas las lenguas. Éste es también el principio fundamental de la llamada lingüística generativa, liderada por Noam Chomsky, que postula la existencia de una gramática universal, formada por estructuras innatas comunes a cualquier lengua. Así, pueden identificarse una serie de reglas que ayudarían a los niños a adquirir su idioma materno.

La lengua representa, para el hombre, la mayor oportunidad y el último desafío. Oportunidad de trascender, de nombrar al otro y convertir al mundo en su propio espacio: hacer de él un lugar para vivir. Desafío ante un instrumento exigente, que pide rigor, demanda justicia, y abre las puertas de lo irrealizable. El lenguaje nos reta. Con la miel en los labios buscamos, astutos, nuevas veredas, intentando huir de la fatalidad: el divorcio entre realidad y representación.

---

<sup>558</sup> Charles MOPSIK, *¿Qué es la Cábala? Preguntas y respuestas*, p. 95.

<sup>559</sup> Charles MOPSIK, *¿Qué es la Cábala? Preguntas y respuestas*, p. 96.

Muy a pesar de esta fractura, el vínculo del hombre con la realidad ha de ser salvaguardado. Es parte del desafío: constituye una exigencia ética. Pues sólo tal conciencia nos dará la medida de nuestros actos. Quizá las mayores atrocidades, los peores horrores, no obedezcan sino a una absoluta falta de dignidad, al olvido del hilo que conecta con el mundo, a un profundo desprecio de los límites. Un cuento jasídico titulado “Lo peor” alerta del mayor de los peligros: “Rabí Shlomó preguntó: ‘¿Cuál es la peor cosa que la inclinación al mal puede lograr?’ Y él mismo respondió: ‘Hacer que el hombre olvide que es hijo de un rey.’”<sup>560</sup>

El mandato de no olvidar el noble origen, que es un mandato de dignidad, afecta también al uso del lenguaje. Las palabras entregadas recuerdan sin cesar a la creación del mundo: son signo de la voluntad de un Dios que, según la Biblia, quiso compartir con sus criaturas la facultad fundadora. Al hombre, en contrapartida, se le exige no perder la memoria: memoria de las palabras y su valor; conciencia a la hora de emplearlas.

### *3.1. El lugar de la palabra*

#### *a) Unpreciado don*

En el segundo capítulo del Génesis se narra la creación de la fauna. Dios quiere paliar la soledad del primer hombre y pide a Adán que dé nombre a los animales y las aves, reunidos en asamblea. Es la primera vez en que se alude explícitamente al lenguaje como capacidad humana en la Biblia. Sin embargo, según una lectura singular de otro célebre pasaje, la competencia lingüística podría presumirse desde antes, en el momento mismo de la creación del hombre: “Y dixo Dio: fagamos hombre en nuestra figura como nuestra semejança. (...) Y crió al hombre en su figura, en figura del Dio crió a él, macho y hembra crió a ellos.”<sup>561</sup> La interpretación que aquí se propone parte de la hipótesis de que aquello que acerca al ser humano a la Divinidad, lo que les hace semejantes, no es el compartir una misma apariencia (tanto más cuanto que el Judaísmo prohíbe toda representación visual de Dios), sino el uso del lenguaje. Se trata de una ligazón más profunda, proveniente de un regalo, un don cuya recompensa es la

---

<sup>560</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros II*, p. 134.

<sup>561</sup> Génesis 1:26-27.

cercanía y la comprensión mutuas. Adán y Eva no tuvieron que actuar como Prometeo para conseguir el fuego. No robaron el lenguaje porque éste no es, para ellos, un instrumento de apropiación de la realidad y de poder, sino la razón *sine qua non* de su existencia.

Numerosos cabalistas y estudiosos del Judaísmo se han interrogado a lo largo de los siglos sobre las claves del lenguaje humano, elaborando teorías acerca del momento en que al hombre le fue otorgada la facultad del habla; se preguntaban, entre otras cosas, en qué habría consistido exactamente el don divino, o si existió una lengua originaria y cuáles habrían sido sus características. Abraham Ibn Ezra escribe a este propósito que “Él, bendito sea, hizo brotar en el hombre la capacidad de pronunciar sonidos”<sup>562</sup>. El acento se pone, en un principio, en la creación del aparato fonatorio. Es importante destacar que el autor, en hebreo, escribe *ha-adam* (el ser humano en sentido genérico) y no *Adam*, el nombre del primer hombre. Por tanto, “la pronunciación y la inteligencia pueden ser consideradas cualidades inherentes a cualquier ser humano desde sus orígenes, y no solamente atributos de aquel primer hombre mítico”<sup>563</sup>. La capacidad de nombrar es común a todos los miembros de la especie, y surge tanto de la conciencia del mundo (Ibn Ezra opina que no es concebible que Dios pidiera a Adán que diera nombre a los animales si éste no conociera previamente su naturaleza) como de una especial habilidad fónica.

Abraham Abulafia, por su parte, sostiene que aunque el hombre esté biológicamente dotado para producir el lenguaje, el ser humano no habría sabido poner este mecanismo en funcionamiento de forma espontánea, por lo que siempre fue un firme detractor de las teorías que afirmaban que un niño, abandonado a su suerte al nacer, hablaría automáticamente el hebreo. Al igual que Ibn Ezra, hace hincapié en la esencial conjunción del aparato fonatorio y la inteligencia para que el hombre pueda alcanzar la perfección de su naturaleza, ligada al lenguaje:

---

<sup>562</sup> Citado en Moshe IDEL, “À la recherche de la langue originelle: le témoignage du nourrisson” en AAVV, *Langue et Cabale, Revue d'histoire des religions*, p. 419.

<sup>563</sup> Moshe IDEL, “À la recherche de la langue originelle: le témoignage du nourrisson” en AAVV, *Langue et Cabale*, p. 419.

La forma que contiene a toda escritura es ‘la forma de la palabra’<sup>564</sup>, que es natural, se adhiere a la boca y también se graba en el corazón en el momento de la formación. La prueba es que, si no fuera la forma del hombre, éste no sería capaz de hablar y la esencia de su existencia no sería la palabra. Y bien sabes que la quintaesencia del hombre es ser una criatura viviente y parlante; la forma de la vida se perfecciona a través de los sentidos, y la ‘forma de la palabra’ alcanza la perfección a través del intelecto.<sup>565</sup>

El lenguaje es parte constitutiva del ser humano, tanto en su dimensión física como psíquica: pertenece a su naturaleza más íntima y lo perfecciona, acercándolo al mundo divino del que proviene. En el *Zohar*, “el proceso por el que nuestro intelecto accede a la palabra sirve de analogía del proceso por el que el pensamiento divino se manifiesta en todo lo existente y ‘es’ todo lo existente, sin abandonar su escondite”<sup>566</sup>. La lengua es, pues, pura manifestación: implica la comunicación, el conocimiento y la comunión con el mundo. La capacidad humana para manejar y comprender ‘la forma de la palabra’ llega a equipararse a la propia vida, al considerarla un atributo fundacional de la persona. Moshe Idel, basándose en textos de los maestros jasídicos, ofrece una interpretación novedosa de la célebre sentencia de que el hombre fue hecho a imagen y semejanza de Dios:

El centro de la actividad humana se presenta, en una obra popular, como la vida emocional más que como una actividad teosófico-teúrgica complicada; por tanto, asistimos al paso de la teúrgia elitista, característica de la Cábala luriánica, a una forma de teúrgia popular, característica luego del misticismo jasídico. Para este último, la afinidad entre el hombre y Dios no se basa tanto en una semejanza estructural como en la proximidad entre los procesos de abajo y arriba. El antropopatismo, más que el antropomorfismo, es la clave que permite comprender la transformación de la teosofía en una teología mística.<sup>567</sup>

---

<sup>564</sup> Según refiere Moshe Idel, Abulafia estaría haciéndose eco de la expresión dantesca *forma locutionis*.

<sup>565</sup> Abraham ABULAFIA, *Sefer ha-Melammed*, citando en Moshe IDEL, “À la recherche de la langue originelle: le témoignage du nourrisson” en AAVV, *Langue et Cabale, Revue d'histoire des religions*, p. 426.

<sup>566</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le *Zohar*” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 235.

<sup>567</sup> Moshe IDEL, *Cábala. Nuevas perspectivas*, p. 269.

La imagen compartida es compasión, en el sentido etimológico de “sufrir o sentir con”. Así, la relación entre Dios y el hombre tiene algo de extraña confianza: es intimidad y lejanía; pasada, siempre, por el tamiz del lenguaje. La palabra actúa como catalizadora de un encuentro imposible. Es una inmensa promesa, un espacio en que todo cabe, una salida y un refugio.

María Zambrano, en su reflexión sobre el libro de Job, se refiere al momento en que Dios responde al sufriente enunciando los secretos de la Creación y recita su poema del mundo: “Baja Él solo con su palabra, a dar su palabra. Y es el poema de su obra, de su trabajo se diría hoy. Ha trabajado Él. Y en eso solamente el hombre se le asemeja. Y más que asemejarse, se le emparenta el hombre cuando le habla de hacer. Y en esto están solos, cara a cara.”<sup>568</sup> Se evoca así una relación filial, de íntimo parentesco, entre el Creador y su criatura. Su encuentro es solitario, pues excluye de la relación recíproca a los demás elementos de la naturaleza, y la palabra se describe como un acto: un “hacer” que está en el origen de la semejanza. El lenguaje, principal herramienta divina, toma la forma de un don, de un útil de trabajo y un reducto de intimidad con el hombre: “Cara a cara el hombre y su autor, copresentes los dos en y por la palabra. Los dos sostienen la palabra; son los únicos en este cuadro de la creación que la tienen.”<sup>569</sup> Y de esta afinidad nace el germen de su comunicación posible: ambos se descubren y se maravillan a través de las palabras.

La Cábala, y la tradición judía en general, ofrecen una visión positiva del lenguaje. Frente a la idea de que lo fundamental es inefable – tópico que recorre la historia de la poesía occidental – la palabra se presenta como el único lugar donde el mundo divino y el humano pueden establecer un contacto verdadero. Dios utilizó el lenguaje en la Creación, cuando decidió manifestarse y dar lugar a lo ajeno. Después se lo otorgó al hombre con el fin de preservar un espacio que mantuviera la comunicación entre su infinita trascendencia y el mundo mortal y sensible. Tal como se evocó en la introducción a este capítulo, la función del lenguaje es análoga a la de las *sefirot*: permite a la Eternidad insondable convertirse en el Dios creador del universo. Esto esclarece el por qué “los textos cabalísticos no hacen énfasis en

---

<sup>568</sup> María ZAMBRANO, “El libro de Job y el pájaro” en *El hombre y lo divino*, pp. 394-395.

<sup>569</sup> María ZAMBRANO, “El libro de Job y el pájaro” en *El hombre y lo divino*, p. 394.

una teología negativa y casi nunca hablan de experiencias que no puedan ser puestas en palabras”<sup>570</sup>.

José Ángel Valente, en su inspirado artículo “La hermenéutica y la cortedad del decir” (*Las palabras de la tribu*, 1971), lleva a cabo una reflexión de índole similar, aplicándola al ámbito de la poesía. Comienza por evidenciar la paradoja que conlleva la idea de la inefabilidad: “ese ‘corto decir’<sup>571</sup> es la única vía de la memoria. La experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha como tal en el lenguaje: memoria de un olvido, voz de un silencio”<sup>572</sup>. Es más, lo inefable busca el decir, arde en deseos de ser expresado a través de la palabra. Valente continúa preguntándose:

¿No sería necesario admitir entonces que el lenguaje conlleva la indicación (tensión máxima entre contenido indecible y significante en la palabra poética) de su cortedad y con ella la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho?

(...)

La fracción sumergida o no visible del significante reclama un lenguaje segundo, una hermenéutica. La hermenéutica se instala con la naturalidad de lo necesario en tradiciones distintas de la que antes he considerado sujeta al espinazo del cristianismo occidental, es decir, en tradiciones donde el lenguaje es depositario de contenidos ocultos que sólo en el lenguaje mismo se manifiestan.<sup>573</sup>

Y entre dichas tradiciones destaca, en primer lugar, la cabalística (como apunta el propio Valente). Para el cabalista la Torá es el mundo (no metáfora del mundo), y el lenguaje en sí mismo posee los misterios de la Creación. Umberto Eco establece el contraste con otras escuelas de pensamiento:

A diferencia de cuanto sucede en la tradición filosófica occidental (desde Aristóteles a los estoicos y al pensamiento medieval) y en la filosofía árabe y judaica, en la cábala el lenguaje no representa el

---

<sup>570</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 104.

<sup>571</sup> En referencia a Dante, y a sus versos: “Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! E questo, a quel che ch’io vidi, / è tanto, che non basta a dicer poco” (Canto XXXIII del *Paraíso*, 121-123).

<sup>572</sup> José Ángel VALENTE, “La hermenéutica y la cortedad del decir” en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 64.

<sup>573</sup> José Ángel VALENTE, “La hermenéutica y la cortedad del decir” en *Las palabras de la tribu*, p. 67.

mundo en el sentido en que el significante representa el significado o el referente. Si Dios ha creado el mundo mediante la emisión de voces lingüísticas o de letras alfabéticas, estos elementos semióticos no son representaciones de algo que existía ya, sino que son formas sobre las que se moldean los elementos con los que está constituido el mundo.<sup>574</sup>

Betty Rotjman sostiene la misma idea afirmando que la interpretación tradicional, en el seno de la tradición judía, parte de “la convicción de una motivación a todos los niveles de la lengua bíblica, llamada, en tanto que Verbo, a fundar y a decir el mundo”<sup>575</sup>. Y en otro lugar: “Dictada por Dios (a Moisés), la Torá es conforme al mundo creado por Él; es homóloga de lo real; una especie de vasto ideograma”<sup>576</sup>.

El primer texto místico judío, el *Sefer Yetzirá* (Libro de la Formación), proveniente de una larga tradición oral y recogido, en el siglo XII, por Isaac el Ciego<sup>577</sup>, narra cómo Dios creó el mundo a través de las letras del alfabeto hebreo (jugando constantemente con su doble valor de letras y de cifras). Éstas son, antes que nada, arcilla fértil, barro a punto de alumbrar. En sus entrañas esconden los máximos secretos, capaces de acabar con la aparente esterilidad y torpeza de nuestro decir:

Veintidós letras de Fundamento,  
las esculpió, las labró  
combinó, pesó y permutó  
y formó con ellas  
toda la obra de Formación  
y todo lo futuro a formarse.<sup>578</sup>

Las letras constituyen la materia prima de la Creación, pero también la simiente de todo porvenir. Naturaleza y arte verbal no sólo no se contraponen, sino que son una misma cosa. La célebre exhortación de

---

<sup>574</sup> Umberto ECO, *La búsqueda de la lengua perfecta*, p. 38.

<sup>575</sup> Betty ROTJMAN, *Feu noir sur feu blanc. Essai sur l'herméneutique juive*, p. 17.

<sup>576</sup> Betty ROTJMAN, *Feu noir sur feu blanc. Essai sur l'herméneutique juive*, p. 17.

<sup>577</sup> Isaac el Ciego (1160-1235) es el primer representante de los círculos cabalísticos de Provenza y, para muchos, el primer cabalista de nombre conocido. Escribió un importante comentario al *Sefer Yetzirá*, cuyo origen mítico se remonta a los primeros siglos de nuestra era en la zona de Palestina.

<sup>578</sup> *El libro de la formación: Sefer Yetzyrah. A la luz de los Cabalistas de Gerona*, introducción, traducción y notas de Myriam Eisenfeld, pp. 74-75.



Vicente Huidobro en su “Arte poética” (*El espejo de agua*, 1916), sitúa al Creacionismo en esta misma línea de pensamiento:

Por qué cantáis la rosa, ¡oh, Poetas!  
Hacedla florecer en el poema.

Sólo para vosotros  
viven todas las cosas bajo el Sol.

El poeta es un pequeño Dios.<sup>579</sup>

Pequeño, porque sabe que su poder es limitado, pero a pesar de ello dios, pues reconoce la vastedad del lenguaje y decide crear a partir de él. La realidad “vive” gracias a esa confianza renovada en las palabras, su motor primero. Y la lengua es capaz de florecer, de devolver a la vida, porque de ella misma proviene. Lejos de ser un ente abstracto, nace y se transmite al calor de los cuerpos, los susurros, la humedad de los labios:

Veintidós letras de Fundamento,  
las esculpió con la voz,  
las labró con el Soplo,  
las fijó con la boca,  
en cinco lugares.  
Las letras *HJ* en la garganta,  
las letras *G Y K Q* en el paladar  
*D T L N T* en la lengua  
*Z S b S R T z* en los dientes  
*B W M F* en los labios.<sup>580</sup>

Este primitivo tratado de fonética restituye a las letras en el primer Soplo, y les confiere un espacio: “cinco lugares”, en referencia a las cinco partes de la boca que se enumeran. La voz esculpe con sus sonidos, realiza un trabajo de alfarería semejante al que dio lugar a la creación de Adán. Y nos recuerda que las letras, los sonidos de la lengua, poseen efectivamente un hogar; anidan en la boca, habitan el lugar de la palabra:

---

<sup>579</sup> Vicente HUIDOBRO, *Poesía y poética 1911-1948*, antología comentada por René Costa, Madrid, Alianza, 1993, p. 47.

<sup>580</sup> *El libro de la formación: Sefer Yetzyrah. A la luz de los Cabalistas de Gerona*, introducción, traducción y notas de Myriam Eisenfeld, pp. 76-77.

Así resulta  
toda la obra de Formación  
y todo el Verbo  
surgiendo de un Nombre Único.<sup>581</sup>

El Nombre de Dios – secreto, infinito – alberga y contiene a la Divinidad. Escribe Gershom Scholem: “Es el objeto real y, podría decirse, el objeto específicamente judío de la contemplación mística. El Nombre de Dios es algo absoluto porque refleja el sentido oculto y la totalidad de la existencia.”<sup>582</sup> Su correcta pronunciación, inaccesible para el ser humano, contiene los secretos de la Creación. Se trata de una palabra mágica, cuyo poder reside en el significante velado, aquel que le permite conectar con su enigmático significado. Una vez más, para la mística judía, la palabra se perfila como el lugar físico de comunión con Dios. Aquel que consiguiera entrar en el Nombre habría logrado desvelar los misterios de la existencia. La prueba está en que el Judaísmo, tan reacio a la idolatría, sin embargo respeta y venera las páginas en que aparece el nombre divino, considerándolas un objeto sagrado.

De dicha creencia proviene la extraña costumbre de enterrar los libros, o la construcción de las llamadas *guenizot* (literalmente, escondites): habitáculos secretos, adyacentes a las sinagogas, donde se depositaban los libros ya inservibles, pero que contenían el Nombre de Dios. La ley judía prohíbe su destrucción o manipulación, dada la fe en que el Nombre está vivo, por lo que, de forma general, estas páginas debían ser enterradas en los cementerios (hábito que aún se mantiene en algunas comunidades). Las *guenizot*, una vez llenas, se sellaban y caían en el olvido. Su descubrimiento paulatino a partir del siglo XIX ha proporcionado documentos de incalculable valor a los investigadores; destaca, sobre todo, el hallazgo de la *guenizá* de El Cairo, en 1896.

Lo inefable, para el cabalista y para el poeta, está escondido en el propio lenguaje, en ese significante sobrecargado de sentido al que se refería Valente. La palabra es plenitud, no apariencia. Pozo profundo en el que todo cabe, donde anida, por increíble que parezca, lo inexpresable. El conocimiento se estructura en capas, al igual que

---

<sup>581</sup> *El libro de la formación: Sefer Yetzryah. A la luz de los Cabalistas de Gerona*, introducción, traducción y notas de Myriam Eisenfeld, p. 80.

<sup>582</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, pp. 116-117.

había diferentes niveles de interpretación de las Escrituras. La Cábala y la poesía representarían la aspiración máxima:

¿Qué es la Cábala? Ante todo una aspiración al conocimiento total que no depende sólo de los fenómenos, sino que busca lo que está oculto detrás de ellos, lo que los anima y los hace aparecer frente a nuestros sentidos. Si los fenómenos interesan al cabalista, no es sólo en tanto que sean tales fenómenos, sino porque éstos son una vía que permite llegar hacia su causa divina. (...) En este sentido, el mundo es un gran código y la Torá es en sí misma un tejido de nombres divinos, a pesar de su aspecto exterior anecdótico.<sup>583</sup>

La anécdota, el relato, no es relevante. De hecho, la cuarta acepción que ofrece el Diccionario de la Real Academia para “anécdota” dice: “suceso circunstancial o irrelevante”. La penetración en el lenguaje no consiste, como podría pensarse en un principio, en una interpretación compleja y enrevesada del sentido de los textos. Muy al contrario, el secreto reside en la aparente superficie. “La plétora de sentido del lenguaje alcanza a las que podrían parecer capas más superficiales del significativo”<sup>584</sup>: las letras, los sonidos, sus semejanzas y desemejanzas, fenómenos como la homonimia y la homografía.

Juan Eduardo Cirlot, en su libro *Bronnyn, V* (1968), se concentra en esa línea angosta y sublime en que significado y significante adquieren un valor equivalente, intercambiable: son vasos que se comunican. El poeta juega con los blancos que separan las palabras (como ya hicieran los cabalistas de Gerona) para revelar sus misterios, mostrar sus conexiones:

Cadáver da  
cada verdad.

Soledad.  
Sol,  
edad.<sup>585</sup>

---

<sup>583</sup> Myriam EISENFELD, “Introducción” a *El libro de la formación: Sefer Yetzryah. A la luz de los escritos de los Cabalistas de Gerona*, p. 26.

<sup>584</sup> José Ángel VALENTE, “La hermenéutica y la cortedad del decir” en *Las palabras de la tribu*, p. 68.

<sup>585</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronnyn, V* en *Bronnyn*, edición de Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2001, p. 181.

El texto cumple dos funciones. Por un lado, crea un significado, imposible de parafrasear, de desentrañar, pues no podría haber extirpación más dolorosa. Por otro, llama la atención sobre la forma de las palabras que utiliza. Es de su estructura, única y necesaria, de donde surge el sentido (siguiendo el mismo procedimiento que Miguel de Barrios en “Habla el cadáver de Adán”). Se muestra así, con desnudez y arrojo, lo que supone la primacía de la función poética.

En otro de los poemas del libro, Cirlot da un paso más allá, cortando las palabras en sílabas, afirmando su poder fonético:

Ro-  
to to-  
do.

Bronwyn, só-  
lo lo  
no.<sup>586</sup>

La gramática también se rompe, pues la lengua, progresivamente liberada de su función utilitaria, se rebela ante las exigencias de la comunicación: estructura sintáctica, coherencia léxica, linealidad temporal. El lenguaje empieza entonces a hablar por sí solo. Pierde de vista el referente, pero, milagrosamente, en una suerte de prodigiosa carambola, aterriza y nos devuelve de nuevo a él. Es fuente de una realidad renovada, fecundada por extrañas conexiones, llena de vitalidad, de recovecos:

Multiplicador de sentidos, el poema es superior a todos sus sentidos posibles. Y aunque todos ellos nos hubieran sido dados, el poema habría de retener aún de su naturaleza lo que en rigor lo constituye, la fascinación del enigma.<sup>587</sup>

Enigma que reside en la ambigüedad del lenguaje. Su instrumentalización, en la mayoría de los órdenes de la vida, hace presa a las palabras, las encierra en una realidad ajena, las utiliza cual moneda de cambio. El poeta posibilita su liberación al devolverlas al lugar donde reinan y permitir que afore su significación plural, intuitiva. Por

---

<sup>586</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, V* en *Bronwyn*, p. 183.

<sup>587</sup> José Ángel VALENTE, “Cómo se pinta un dragón” en *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 9.

ello la poesía parece tantas veces, a los ojos de tantos, incomprensible, carente de sentido. El sentido ha estallado en ella: de tan claro, resulta oscuro y hermético. Quizá la clave de la lectura se halle en una actitud, la actitud creadora, que habría de ser común al lector y al poeta. José Ángel Valente dice de ella:

El estado de creación es igual al *wu-wei* en la práctica del Tao: estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia. Sólo en ese estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de ésta.<sup>588</sup>

El viaje culmina en una posición pasiva. El sujeto actúa como un cristal, y es el propio lenguaje el que habla a través de él. La máxima confianza en las palabras no puede conducir sino a ese instante de total despojamiento. Y cualquier cosa que expresen será manifestación de un anhelo, de una ausencia que no podrá alcanzar su plenitud más que en el seno del lenguaje poético: un lenguaje que, mirándose a sí mismo, devuelve la imagen más veraz de lo perdido, de lo nunca hallado.

José-Miguel Ullán concluye un poema titulado “Unidad” evocando “esa otra voz de nadie, resucitada – aún débil, cuando la mano, al excavar, reescribe lo que no acaba de dejar de oír: ¿Qué es esto que yo no he sido?”<sup>589</sup> El espanto que subyace a la pregunta nos remite, instintivamente, a una criatura viva, a una extrañeza invasora. Lo inefable, contenido en el deíctico “esto”, y que alcanza aquí una realidad sin precedentes, aparece en íntima conexión con lo ajeno, con aquello a lo que sólo se puede acceder a través de la palabra. “Voz de nadie, resucitada” en el momento de la escritura, y que a su vez resucita. Da vida a instantes de otro (de nadie), expulsa al poeta de su propio decir.

Ése es el riesgo, y también el desafío: resucitar criaturas monstruosas, temidos Frankenstein que caminen por sí mismos; cuerpos deformes, flechas envenenadas, heridas sangrantes. Ser capaz de convertirlas, quizá, en agua clara, en ramos florecidos. Las consecuencias del acto

---

<sup>588</sup> José Ángel VALENTE, “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies” en *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 41.

<sup>589</sup> José-Miguel ULLÁN, “Poética” en *El último tercio de siglo (1968-1998)*, Madrid, Visor, 1999, p. 162.

creador son, como bien muestran ciertas historias (recordemos también la del Golem), imprevisibles. Y, sin embargo, no parece haber escapatoria para quien desea explorar los últimos límites: “El poeta, en puridad, sólo puede escribir, puesto que su mundo, lo inefable, le condena a la palabra.”<sup>590</sup>

### *b) Poesía y espacio*

El lenguaje es concebido por la Cábala como un área abierta en la que los mundos celeste y terrestre tratan de acercar sus fronteras. Contiene numerosas capas, vestidos y velos, mantos superficiales y hondos abismos. Pero ninguna de sus zonas está aislada del resto: la lengua funciona como un sistema de relaciones y recovecos, escondites y claros de bosque, revelaciones y enigmas. Su dimensión temporal, sometida a los vaivenes de la historia y caracterizada por la pronunciación, la escritura y la linealidad del discurso, coexiste con su naturaleza de espacio que acoge, al conformar el lugar del hombre y del mundo. Partiendo de la sentencia talmúdica: “Dios es el lugar del mundo, pero el mundo no es su lugar”, a la que ya se ha hecho referencia, podríamos formular la frase: “El lenguaje es el lugar del mundo, pero el mundo no es su lugar”. Las palabras amparan y dan forma a lo existente, pero no pertenecen a la realidad que las rodea, no “dicen” directamente a las cosas, se sitúan en un insólito más allá.

A través del lenguaje las diferentes esferas exploran sus límites, se dan cita en un espacio que es, para la mente humana, representación del infinito. Un universo, por tanto, en el que uno se pierde pero nada es gratuito. Cada elemento con su razón de ser, cada búsqueda con una ignota salida. Frente a la idea del lenguaje y la poesía como temporalidad, refrendada por Antonio Machado en su célebre sentencia: “La poesía es palabra esencial en el tiempo”<sup>591</sup>, surge una nueva visión, centrada en el componente espacial de lo poético.

Ferdinand de Saussure, al defender el carácter lineal del significante, escribía: “El significante, por ser de naturaleza auditiva, se desarrolla sólo en el tiempo y tiene los caracteres que toma del tiempo: a)

---

<sup>590</sup> José Ángel VALENTE, “La hermenéutica y la cortedad del decir” en *Las palabras de la tribu*, p. 69.

<sup>591</sup> Antonio MACHADO, “Poética” (1932) en *Poesía y prosa*, tomo III: *Prosas completas (1893-1936)*, edición de Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe. 1989, p. 1803.

representa una extensión, y b) esa extensión es medible en una sola dimensión: es una línea.”<sup>592</sup> Nótese que aparecen, a simple vista, dos conceptos relacionados con el espacio: extensión, línea. Se refieren, por supuesto, a una extensión temporal, pero no deja de llamar la atención su pertenencia al campo semántico de lo espacial, como ocurre en las expresiones figuradas: espacio temporal, territorio poético.

Es interesante, en este sentido, contemplar la práctica de la écfrasis<sup>593</sup>, que pone de relieve las tensiones entre la temporalidad (propia de la palabra) y la inmediatez (cualidad inherente a la imagen). A través de ella, el lenguaje intenta superar sus propios límites, provocando dos sentimientos encontrados: el gozo y la exasperación. “La écfrasis nace de lo primero, del alborozo que ansía la fijación espacial; mientras que lo segundo, la exasperación de la écfrasis, añora la libertad del flujo temporal”<sup>594</sup>. Las palabras, que discurren en el tiempo, carecen, por definición, de espacio: poseen una especial aptitud para la narración, y están limitadas en la descripción (al contrario que las artes plásticas). La écfrasis invierte los papeles, sitúa a la literatura en territorio ajeno:

Ésta es la aventura romántica de realizar el sueño nostálgico de un lenguaje de la presencia corporal original, anterior a la caída, aunque nuestro único medio de alcanzarlo sea el lenguaje caído que nos rodea. Y es la función del poeta ecfrásico elaborar la transformación mágica.<sup>595</sup>

¿Por qué la función del poeta? La lengua, en el relato, o cuando es utilizada para la comunicación cotidiana, entra de lleno en el eje del tiempo: los significantes se suceden, los significados son determinados por el contexto intra y extralingüístico. Sin embargo, en poesía la palabra puede ser concebida como un lugar: un espacio más allá del

---

<sup>592</sup> Ferdinand de SAUSSURE, *Curso de lingüística general*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Akal, 1991, p. 85.

<sup>593</sup> Se denomina écfrasis al procedimiento retórico que consiste en la descripción de la historia reflejada en una pintura, relieve u obra de arte. Tiene su origen en las epopeyas grecolatinas, y ahonda en las relaciones entre palabra e imagen. El primer ejemplo de écfrasis que se conoce es la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada*.

<sup>594</sup> Murray KRIEGER, “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria” en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 142.

<sup>595</sup> Murray KRIEGER, “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo –y la obra literaria” en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, p. 142.

tiempo<sup>596</sup>. A la afirmación “La poesía es palabra en el tiempo” podría contraerse “La poesía es el lugar de la palabra”. Es decir, aquel espacio donde las palabras expresan, liberadas, todo su ser; donde no son unas subsidiarias de las otras, atrapadas en un discurso lineal y utilitario, sino que cada una posee, como se suele decir de las estrellas, luz propia. El lenguaje común sería un sistema planetario donde algunos elementos (preposiciones, adjetivos, adverbios) actuarían como satélites o astros iluminados por otros (verbos y sustantivos). En el lenguaje poético puro (que es, por definición, inalcanzable) la constelación sería de solas estrellas, todas brillantes, únicas, valiosas por sí mismas. Borges escribe en su texto “La poesía”:

El lenguaje es una creación estética. Creo que no hay ninguna duda al respecto, y una prueba es que cuando estudiamos un idioma, cuando estamos obligados a ver las palabras de cerca, las sentimos hermosas o no. Al estudiar un idioma, uno ve las palabras con lupa, piensa esta palabra es fea, ésta es linda, ésta es pesada. Ello no ocurre con la lengua materna, donde las palabras no nos parecen aisladas del discurso. La poesía, dice Croce, es expresión si un verso es expresión, si cada una de las partes de que el verso está hecho, cada una de las palabras, es expresiva en sí misma.<sup>597</sup>

Y esto atañe a las palabras, pero también a las sílabas, las letras, los trazos: todos con su razón de ser, devueltos al lugar que les corresponde. El poeta ruso Osip Mandelstam advirtió en sus escritos sobre Dante de la incompatibilidad entre narración y poesía. En uno de sus fragmentos sostiene:

El discurso o el pensamiento poético puede ser llamado sonoro sólo de una manera extraordinariamente convencional, porque no oímos en él sino el entrecruzamiento de dos líneas de las cuales una, tomada en sí misma, es absolutamente muda; otra, tomada fuera de la metamorfosis instrumental, se ve privada de toda importancia, de todo interés y se presta para ser narrada, lo que, desde mi punto de vista, es un síntoma inequívoco de ausencia de poesía, ya que allí donde la obra se deja medir con la vara de la

---

<sup>596</sup> Con esta afirmación no se pretende, en ningún caso, negar la historicidad de las obras literarias. Se trata de un apunte acerca de la relación entre el poeta y las palabras.

<sup>597</sup> Jorge Luis BORGES, *Siete noches en Obras completas*, tomo III, p. 256.



narración, allí las sábanas no han sido usadas, es decir que – si se me permite la expresión – allí la poesía no ha pasado la noche.<sup>598</sup>

El relato es un género que se inscribe plenamente en la temporalidad del lenguaje: no la violenta, sino que se sumerge en ella y aprovecha todas sus posibilidades. La poesía, por el contrario, empuja a las palabras a hacer una pausa en su constante devenir, interrogándolas sobre sí mismas. Jakobson, en su ya clásica definición de la función poética del lenguaje, explica:

La orientación hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje. Esta función no puede estudiarse de modo eficaz fuera de los problemas generales del lenguaje, y, por otra parte, la indagación del lenguaje requiere una consideración global de su función poética. Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio.<sup>599</sup>

“El mensaje por el mensaje”, es decir, el lenguaje que se mira a sí mismo. Y no lo hace con los ojos del analista, de la disección racional (pues éste será el territorio de la función metalingüística), sino con los del hombre que, inmóvil, casi espantado, descubre las palmas de sus manos vacías. ¿Pues cómo hacer tal ejercicio de introspección, sino parando en el camino? La poesía se nutre de una sucesión de instantes en que el tiempo se detiene, las palabras abandonan su fluir y se preguntan por su lugar y por su ser. Exploran su significado, pero también recorren su cuerpo (el significante). Tal como advierte Jakobson, la lengua cotidiana es continuamente atravesada por momentos poéticos, intensos y fugaces, mientras en ciertos textos concebidos como “poemas” son otras funciones lingüísticas las que imperan. No caigamos, pues, en la trampa de la intencionalidad, que poco tiene que ver con el lenguaje mismo. La función poética aflora cuando, milagrosamente, las jerarquías desaparecen:

---

<sup>598</sup> Ósip MANDELSTAM, *Coloquio sobre Dante*, traducción de Selma Ancira, Barcelona, Acantilado, 2004, pp. 10-11.

<sup>599</sup> Roman JAKOBSON, *Ensayos de lingüística general*, traducción de J. M. Pujol y J. Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 354.

*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación*<sup>600</sup>. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. En poesía, una sílaba está en relación con cualquier otra sílaba de la misma secuencia; todo acento de palabra se supone que es igual a cualquier otro acento de palabra, así como toda átona es igual a cualquier otra átona; linde verbal igual a linde verbal; la pausa sintáctica es igual a otra pausa sintáctica, la falta de pausa, a otra falta de pausa. Las sílabas se convierten en unidades de medida, y lo mismo ocurre con las moras o los acentos.<sup>601</sup>

Las sílabas tienen ritmo, las letras son dibujos. El lenguaje detenido, inmerso en esa exploración peligrosa, intuitiva (a la que a menudo las palabras se resisten) descubre sus conexiones con la imagen y la música. La primacía del significado las esconde, llega a hacerlas invisibles. ¿Pues qué es la entonación de una lengua desconocida sino un son? ¿Qué son las grafías ajenas sino cuidadosos dibujos? La poesía intenta llamar la atención sobre estos aspectos ahogados, sacrificados de la lengua.

Y, al hacerlo, posibilita que la forma y el fondo, el espíritu y la materia vayan, por un momento, de la mano. Las viejas dicotomías se diluyen en ese espacio absuelto: allí donde todo es renovación, vida, aire claro. Para el Judaísmo, las palabras divinas, encarnadas, participan de esta misma cualidad. Proclama el salmista: “Dichos de Adonay<sup>602</sup> dichos limpios, plata purificada en crisuelo de tierra, colada siete veces.”<sup>603</sup> Palabras despojadas de sus ataduras, por fin enteras, sin lastres ni complejos.

---

<sup>600</sup> El eje de selección es vertical, da lugar a las relaciones paradigmáticas, y se basa en la equivalencia, la semejanza y la desemejanza entre palabras. El eje de combinación es horizontal, está regido por la contigüidad, y en él se dan las relaciones sintagmáticas.

<sup>601</sup> Roman JAKOBSON, *Ensayos de lingüística general*, p. 356. Respecto a su diferenciación de la función metalingüística, continúa: “Si se objeta que también el metalenguaje hace un uso secuencial de unidades equivalentes al combinar expresiones sinónimas en una oración ecuacional:  $A = A$  (“Yegua es la hembra del caballo”), diremos que la poesía y el metalenguaje están diametralmente opuestos: en el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación, mientras que en poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia.”

<sup>602</sup> El Señor.

<sup>603</sup> Salmos 12:7.

José Ángel Valente, en una larga entrevista, se refiere a la lengua castellana como un espacio inmenso, inabarcable: un regalo que, aun explorado en toda su complejidad, nunca llegará a agotarse:

La lengua es bella y ancha y honda. Es un gran don. Ha tenido muy ricas expresiones en lo moderno. Desde ellas, a mí me ha gustado navegar su caudaloso río, aguas arriba, hacia la lengua del siglo XVI: Juan de Valdés, Fray Luis de León, Juan de la Cruz. Ésa es la matriz que nos une al español de América y al español de la diáspora sefardí. Yo tengo un sentimiento muy vivo de la unidad de la lengua, que aloja una riquísima diversidad.<sup>604</sup>

En la construcción de ese “lugar de la palabra”, la fuerza proviene de la propia lengua, de la penetración en sus inabarcables posibilidades. Pero, para poder recorrerlas, para acercarse a ese territorio del sentido pleno, se necesita, ante todo, confianza. Fe en que las palabras hablan por sí solas una vez conducidas al hogar necesario.

### 3.2. *La fractura: amor y reparación*

A los ojos comunes, este mundo es terrible e imperfecto: los muertos no resucitan; las voces pertenecen a hombres y mujeres limitados; las palabras ya no crean. Los cabalistas y los poetas no son en modo alguno ajenos a este sentir. Su búsqueda surge de la constatación de estas carencias, ineludibles, subyugantes. Jorge Luis Borges evoca la forma en que la Cábala trata de dar respuesta a esta realidad ineludible. Su interpretación es la siguiente:

¿Por qué [Dios] crea este mundo tan lleno de errores, tan lleno de horror, tan lleno de pecados, tan lleno de dolor físico, tan lleno de sentimiento de culpa, tan lleno de crímenes? Porque la Divinidad ha ido disminuyéndose y al llegar a Jehová crea este mundo falible. Tenemos el mismo mecanismo en las diez Sephiroth y en los cuatro mundos que va creando. Esas diez emanaciones, a medida que se alejan del En soph, de lo ilimitado, de lo oculto, de los ocultos – como lo llaman en su lenguaje figurado los cabalistas –, van perdiendo fuerza, hasta llegar a la que crea este mundo, este

---

<sup>604</sup> Martín ARANCIBIA, “Palabras y ritmos: el don de la lengua”, entrevista a José Ángel Valente, en *Quimera*, p. 86.

mundo en el que estamos nosotros, tan llenos de errores, tan expuestos a la desdicha, tan momentáneos en la dicha.<sup>605</sup>

Multitud de relatos y poemas han intentado explorar el territorio de lo incompleto y lo deforme. Otros son la prueba de un fracaso consabido, ya anunciado. En unos pocos, reina el optimismo ante las posibilidades de la literatura. Pero, aún en éstos, el camino devuelve una y otra vez al pozo de la frustración, alrededor del que se dibujan círculos concéntricos. Los pasos se acercan más y más al fondo, en forma de espiral, pero el poeta se resiste a ser engullido por el agujero negro. Vislumbra el abismo, se siente atraído por él en una suerte de extraño magnetismo, pero lo evita con sutiles acrobacias. Su camino es afirmación de la esperanza, a pesar del temible callejón sin salida. Walter Benjamin decía que la esperanza nos es dada por los que no la tienen. Ahí reside la paradoja del arte, la confianza que manifiestan, por el mero acto de escribir, los más pesimistas de los poetas. ¿Pues cómo podrían apartar los ojos del abismo? Y, al mismo tiempo, ¿qué les contiene de sumergirse en él?

Para explorar estas contradicciones, la cultura judía creó el mito del Paraíso perdido. El hombre, criatura desterrada, nació para habitar un jardín dibujado a su medida, del que tuvo que salir en amargas circunstancias. A partir de la expulsión vive penando, acechado por el dolor y la muerte, pero recibe el mandato de trabajar por la llegada del Mesías y el regreso a la Tierra prometida, lugar de una futura redención. Sin atender aquí a consideraciones teológicas o políticas, este esquema ha configurado durante siglos una cultura de la espera, pero de una espera activa: conciencia de las limitaciones, trabajo por la restauración del orden perdido, plena confianza en la restitución.

Los efectos de esta fractura atañen a todos los órdenes de la vida, al diálogo del hombre con Dios y con el mundo que le rodea. También condicionan su relación con el lenguaje. Salvemos, pues, la aparente inocencia de esa “confianza en las palabras”. Es, sin duda, confianza renovada, únicamente concebible a través del paso por el abismo, de la contemplación del pozo negro en que los ojos ya no se reflejan.

---

<sup>605</sup> Jorge Luis BORGES, *Siete noches* en *Obras completas*, tomo III, p. 272.

### a) *Los vasos rotos*

La Cábala cuenta cómo en el corazón de la Creación hay una fractura, anterior a la aparición del hombre y agravada por la expulsión del Paraíso. Según la teoría del *Tsimtsum* el propio Dios, al retirarse de una parte de sí, se convirtió en el primer desterrado: su autolimitación le alejó del mundo al que había otorgado existencia. La imperfección del universo se explica por este exilio primordial y, por tanto, los sufrimientos humanos participan de un misterio profundo; son parte de un conflicto en el corazón de la Creación. El motivo que llevó a Dios a retraerse para formar el mundo constituye un gran enigma, objeto de hermosas especulaciones, pero siempre irresoluble.

Isaac Luria retoma la tradición del *Zohar* para profundizar en este punto. Sitúa todo el proceso en el interior de la Divinidad e introduce el concepto de nada mística como metáfora de la transformación. Explica Gershom Scholem:

Para el cabalista, el hecho fundamental de la creación tiene lugar *en* Dios. (...) La creación del mundo, es decir, la creación de algo a partir de la nada, no es propiamente más que el aspecto externo de algo que tiene lugar en Dios mismo. Se trata también de una crisis del *En-sof* oculto que pasa del reposo a la creación, y es esta crisis – creación y Autorrevelación, todo en uno – lo que constituye el gran misterio de la teosofía y el punto decisivo para la comprensión del propósito de la especulación teosófica. La crisis puede describirse como la irrupción de la voluntad primordial, pero la Cábala teosófica emplea a menudo la metáfora más audaz de la nada. El comienzo o impulso primero, en que el Dios interior se exterioriza y la luz que brilla hacia dentro se vuelve visible, es un cambio revolucionario de perspectiva que transforma al *En-sof*, la plenitud inefable, en nada.<sup>606</sup>

La clave se encuentra en el concepto de crisis: abandono del reposo, precipitada ruptura del eterno estado de beatitud. El origen de la vida, para el ser humano, reproduce en cierto modo este inesperado trance. Es un cambio doloroso y no explicado, una expulsión que marca el inicio del tiempo.

---

<sup>606</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, pp. 180-181.

Sin embargo, ¿cómo consiguió Isaac Luria conciliar su teoría del *Tsimtsum* con la idea heredada de que todo el proceso cósmico se desarrolla dentro de Dios? “Luria creía que un vestigio o residuo de luz divina, *reshimu*, subsiste en el espacio primordial creado por el *Tsimtsum* aun después de la retirada de sustancia del *En-sof*.”<sup>607</sup> Se trataría de un rastro débil, una huella casi imperceptible entre la oscuridad circundante.

Después del *Tsimtsum*, un poderoso rayo de luz divina brilló en el espacio vacío. Surgieron otras luces, que en un primer momento eran equilibradas y homogéneas. Dios se disponía a crear un mundo perfecto, a transformar la negación y la limitación en máximo florecimiento. Pero ocurrió entonces la primera catástrofe, que Luria denomina *Shevirat kelim* (ruptura de los vasos): “Las luces estaban contenidas en vasos sólidos. Cuando esas luces emanaron con más y más fuerza, su impacto resultó ser demasiado violento para los recipientes que, al no poderlas contener, explotaron.”<sup>608</sup>

De este modo, se produjo el caos. Un caos que aparece reflejado en el comienzo del Génesis: “En principio crió el Dio a los cielos y a la tierra. Y la tierra era vana y vazía, y escuridad sobre fazes del abysmo, y espíritu del Dio se movía sobre fazes de las aguas.”<sup>609</sup> Es interesante detenerse en estas líneas iniciales, que describen el momento anterior a la irrupción de la palabra. El Creador la utiliza para dar lugar a la luz, el agua, las estrellas, y el resto de seres y elementos de nuestro mundo – así como para establecer un orden primordial en su Creación: la alternancia de los días y las noches, la separación de la tierra y los mares. “En principio”, o “en un principio” (la traducción más común, “en el principio”, no es fiel al original hebreo) Dios creó el cielo y la tierra. No queda claro, pues, el carácter primordial del acto: ¿acaso hubo otros principios? La creación se presenta en una dimensión temporal: no es “el principio” absoluto, eterno, sino la locución “en (un) principio”, que incita a preguntarse por el antes y el después, incluso a intuir un cambio de actitud o de circunstancias. ¿Qué ocurrió a continuación? Que la tierra era un espacio caótico, oscuro y vacío. Se puede advertir entre estos dos enunciados un enorme agujero, la primera gran elipsis de la Torá. ¿Qué sucedió para que la tierra acabara convertida en un lugar inhóspito?

---

<sup>607</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 217.

<sup>608</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Tsimtsum*, p. 33.

<sup>609</sup> Génesis 1:1-2.

El germen de todas las desdichas, la primera desgracia, parece estar contenida en ese hueco. Siguiendo a Luria, tras la ruptura de los recipientes “la mayor parte de la luz liberada volvió a la fuente superior, pero un cierto número de ‘chispas’ permanecieron pegadas a los fragmentos de los recipientes rotos. Estos fragmentos, al igual que las ‘chispas’ divinas adheridas a ellos, cayeron en el espacio vacío”<sup>610</sup>. Así nació el mundo de la *clipa*, la concha o corteza que impide alcanzar los restos divinos. Espacio caótico, pues, pero no ausente de la impronta de Dios, o al menos no por completo. Tal es el escenario que la Divinidad se esfuerza por reconstruir en el relato del Génesis. De la primera catástrofe sólo nos queda una sugerencia y un silencio. La marca de una herida abierta mucho más allá de nuestras conciencias.

La ruptura de los vasos dio lugar a un vertiginoso desplazamiento: ya nada podría ocupar el lugar adecuado. Sin embargo, un misterioso cuento jasídico encuentra en esta catástrofe el germen del resplandor que ilumina el mundo. El exceso de fuerza, pero sobre todo el exceso de entrega, es lo que conduce a esta realidad en ruinas: ruinas de la desmesura, pero también de la pasión:

Todos sabemos que, hace mucho tiempo, cuando Dios estaba construyendo los mundos y lanzándolos hacia abajo, los recipientes se quebraron por no poder contener la abundancia de lo que en ellos se vertía. Pero a causa de esto la luz penetró hasta los mundos inferiores y ellos no permanecieron en la oscuridad. Lo mismo sucede con la rotura de las vasijas en el alma del *tzadik*.<sup>611</sup>

El *tzadik* llega a perder la cordura a causa de tanto entusiasmo y claridad. Sin embargo, sólo gracias a ese estado de trance consigue vislumbrar los últimos secretos. Y podemos aventurar, en este punto, que lo mismo le sucedió a Dios: presa de la insensatez, se descubrió ante un mundo destruido, como el niño que, queriendo asistirle, no mide su fuerza y ahoga en sus manos a un pájaro. Frente a la desgracia, reitera su responsabilidad y pide ayuda. Pero no hay ayuda contra la muerte. Una y otra vez se repite el error primero, ya irresoluble, prisionero de sí.

---

<sup>610</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Tsimtsoum*, p. 33.

<sup>611</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 176.

No obstante, Dios no se dio por vencido tras la catástrofe. Ese acto de enmienda, de no renuncia, da origen a la historia del mundo y de la vida. La creación del cielo y de la tierra, de los astros, el agua, los animales y las plantas constituye un cuidado esfuerzo por recoger los miembros esparcidos, la obra derrumbada. La Divinidad, tras siete jornadas de trabajo, ha de reconocer su gran labor, pero también su fracaso. No ha conseguido restablecer por completo la armonía deseada.

Al final del proceso Dios crea al hombre, a su imagen y semejanza, y le entrega el poder de dominar una tierra hermosa pero herida, ofreciéndole, en exclusiva, la llave de su sentido. Conviene destacar, en este punto, que al inicio del Génesis aparecen, seguidos, dos relatos de la Creación. El primero de ellos – el más célebre y al que se ha hecho referencia hasta ahora, pese a ser el más moderno (pertenece a la fuente sacerdotal) – sitúa la creación del hombre en la última jornada de trabajo divino. El segundo relato, más antiguo, comienza en Génesis 2:4b y presenta la formación del ser humano como el primer paso para restaurar el mundo. En esta narración, tras la descripción de la tierra como un lugar inhóspito e incandescente, primero Dios moldea a Adán con el polvo, y después planta el jardín del Edén, con sus animales y sus plantas, para su deleite. Así, la naturaleza se concibe – quizá de forma más radical que en el primer relato – como una oportunidad, una ofrenda al primer hombre:

En día de hazer Adonay Dio tierra y cielos. Y todo árbol del campo antes que fuese en la tierra, y toda yerba del campo antes que hermoliciese, que no hizo llover Adonay Dio sobre la tierra y hombre no para labrar la tierra. Y vapor subía de la tierra y abrevaba a todas faces de la tierra. Y crió Adonay Dio a el hombre polvo de la tierra, y sopló en su nariz aliento de vidas, y fue el hombre por alma biva. Y plantó Adonay Dio huerto en Hedén de Oriente, y puso ay al hombre que crió.<sup>612</sup>

A Adán le es entregado un mundo hecho a su medida para que lo habite. El hombre es, además, la única criatura capaz de descubrir sus secretos. Pero, ¿en qué consiste verdaderamente la misión que le ha sido encomendada? Isaac Luria refiere que tras la ruptura de los vasos entramos en la fase del *Tikun olam* (salvación o restauración del universo), que es la que corresponde al tiempo de la formación del

---

<sup>612</sup> Génesis 2:4-8.



mundo y del ser humano. La historia nace de la carencia y del intento por restituir algo que, en sentido estricto, no se conoce. Pero lo más sugerente e innovador del pensamiento de Luria es el lugar encomendado al hombre en todo el proceso, que revela, quizá, las razones ocultas de su creación:

La “ruptura de los vasos” es un daño que requiere reparación; la creación, tanto por parte de Dios como del hombre, debe entrar en un proceso de *Tikun*. Es necesario devolver las cosas a su lugar y a su esencia. La reparación no puede hacerse por sí sola, el ser humano tiene la responsabilidad de esta etapa. Así, se convierte en el responsable de la historia del mundo. La filosofía de la historia de Luria se transforma, de este modo, en una filosofía comprometida en la que el hombre adquiere un lugar central.

*El hombre y Dios se convierten en colaboradores de la creación.* Es cierto que tras la “ruptura de los vasos” Dios reveló nuevas luces y ya empezó a reparar el mundo, pero esta reparación no está acabada. El mundo no se ha reparado completamente por la acción divina.

El acto decisivo se le ha confiado al hombre.

Se puede decir que la historia humana es la historia del *Tikun*.<sup>613</sup>

Y se trata de una historia de intentos y fracasos. Ante su impotencia, Dios buscó en el hombre a un aliado. Le dio la vida y le entregó el mundo, pero rápidamente sintió hacia él una amarga desconfianza: el temor de que llegara a emular su poder. De ahí la prohibición del Árbol del Bien y del Mal (y después del Árbol de la Vida), la maldición de Babel, los castigos al orgullo de los patriarcas. El Génesis puede ser leído como la historia de una Divinidad herida que ama a su criatura y a la vez recela de ella; un Dios que, de puro miedo, la hace sufrir. La constatación de esta crisis aparece en los versículos 3:22-24, cuando Dios ordena que, una vez probado el fruto del Árbol prohibido, se cierre a los hombres el camino del Árbol de la Vida:

Y dixo Adonay Dio: he el hombre fue como uno de nos por saber bien y mal, y agora quiçá tenderá su mano y tomará también de árbol de las vidas, y comerá y bivirá para siempre. Y embiólo Adonay Dio de huerto de Hedén, para labrar la tierra que fue tomado dallí. Y desterró al hombre, y hizo morar de oriente a huerto de hedén a los cherubim, y a flama de la espada la trastornanse por guardar a carrera de árbol de las vidas.

---

<sup>613</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Tsimtsoum*, p. 34.

La escuela de Isaac Luria explica cómo la misión de Adán, el primer hombre, era precisamente la de reparar el mundo. Pero no pudo cumplirla. De haber sido así, el Génesis hubiera dado paso a la era mesiánica, y la historia humana no habría tenido lugar. “Desgraciadamente, o más bien por fortuna, Adán fracasó. En lugar de unir lo que debía unirse y separar lo que debía separarse, separó lo que estaba unido: separó al fruto del árbol.”<sup>614</sup>

Este fracaso devolvió al mundo, que estaba casi reparado, a una nueva imperfección. La entrada del hombre en el jardín del Edén corresponde al momento de mayor cercanía de la restauración; su expulsión supuso una segunda fractura, una nueva ruptura de los vasos. La misión de Adán – recomponer el mundo – pesa desde entonces sobre sus descendientes, acechados por la muerte y el sufrimiento, pero a la vez inundados de responsabilidad, desbordados por una inmensa tarea que cumplir. María Zambrano describe el inicio de la historia humana como una brusca caída en el tiempo futuro:

La caída se verificó, pues, en el futuro con la consecuencia de que el pasado se abriera al par. Un pasado doble: el pasado remoto del paraíso, el presente aquel del cual aun el hombre criado en otras tradiciones ha guardado memoria y nostalgia; y el pasado de este futuro en el cual Adán había ingresado: un tiempo configurado por un fugitivo presente, por un pasado remoto que esconde su felicidad bajo la culpa, y por un futuro que se le presenta también doblemente: el futuro lejano, el futuro propiamente dicho del que se desprende un porvenir inmediato, el mañana, los días todos encadenados en curso, dependientes unos de otros y, sobre todo, de algunas acciones decisivas que el hombre realiza o que omite. Y a todo ello se le podría llamar historia: el futuro en el que Adán cayó se nos presenta como la historia humana.<sup>615</sup>

Un futuro hecho de esperanzas, de promesas, pero también de peligros e incertidumbres. Un porvenir de generaciones y retos por cumplir. Al mismo tiempo, es necesario tener en cuenta que la expulsión del Paraíso no constituye sólo una catástrofe para el hombre. Corresponde también a un profundo desgarramiento en el corazón de la Divinidad. O, mejor dicho, a un grave empeoramiento del exilio

---

<sup>614</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Tsimtsoum*, p. 35.

<sup>615</sup> María ZAMBRANO, “El libro de Job y el pájaro” en *El hombre y lo divino*, p. 399.

primordial, casi resuelto en el período edénico. Es a partir de entonces cuando adquiere especial relevancia la figura de la *Shejiná*.

El equilibrio entre los principios masculino y femenino, presentes en todo acto de creación, es una preocupación constante en la Cábala, que considera que Adán no era varón, sino andrógino, y Dios tan sólo tuvo que extraer su “lado femenino” para crear a Eva.<sup>616</sup> La Divinidad, desde el inicio del Génesis, también posee un componente femenino, imperceptible en las traducciones y muchas veces obviado. Recordemos las palabras: “y espíritu del Dio se movía sobre fazes de las aguas”. En hebreo, la conjugación verbal tiene una marca de género. A lo largo de la Biblia, los nombres de Dios – los más frecuentes son Elohím y Yhvh – concuerdan siempre con una forma masculina y singular. Sin embargo, “el espíritu de Dios” – *ruaj Elohím* – va acompañado de un verbo en femenino [מרחפת]. La palabra רוח, que puede concordarse tanto en masculino como en femenino, quiere decir, en su primera acepción, “viento”, “aire” o “brisa”, para después extender su significado a los figurados “alma”, “espíritu” o “vida”. Así, el alma femenina de Dios, una brisa bajada desde lo alto, aparece desde los inicios unida a la Tierra: una Tierra caótica donde la luz ha estallado, pero que no ha perdido la compañía de su misteriosa presencia. Sus rayos permanecen ahora ocultos; ambos mundos, el divino y el terrestre, se han fracturado, y cada uno depende del otro para romper el dolor que les separa.

Un poema de Juan Gelman, titulado “El huérfano” e inspirado en las enseñanzas de Isaac Luria, ofrece un peculiar acercamiento a esta cuestión:

¿qué pasa?/¿por qué cada día  
me perseguís como a enemigo?/  
¿me tendés trampas?/¿me acosás?/  
¿clavás tu fiebre en mi carne?/  
mi alma soñó en seguirte/  
en quedarse a la sombra de tu mano/  
quieta/salvada del dolor  
por tu mano/ pero me hacés llorar  
ante el guardián nocturno/me llamás  
nada y en nada me convierto/

---

<sup>616</sup> Acerca del mito del *Du-parzufim* ver Moshe IDEL, *Cábala. Nuevas perspectivas*, pp. 185-191.

yo/el destinado a la dulzura  
 de tus palabras/soy el huérfano/  
 mirá que pronto dormiré en el polvo/  
 cuando me busques no me encontrarás/  
 ¿a quién arrojará tu anzuelo entonces/  
 le engancharás el paladar/  
 lo tirarás a tu destino?/  
 si me acuesto/pregunto  
 cuándo la aurora llegará/  
 si me levanto/ pregunto  
 cuándo la noche llegará/  
 apuro el tiempo para verte/  
 estoy exiliado de mí/  
 como el Creador de todo lo creado/<sup>617</sup>

El poema remite a un momento de máxima lejanía entre ambas partes, en que el exilio se perfila como única presencia. La voz no descansa y evoca un sueño del alma (“quedarse en la sombra de tu mano”) de especial importancia para la mística judía. Moshe Idel escribe, citando a un cabalista anónimo de finales del siglo XIII:

“Los sabios interpretaban así el secreto del nombre *Ehyeh asher Ehyeh*: el Santo, bendito sea, dijo a Moisés: ‘Moisés, estate conmigo y yo estaré contigo’. Y proporcionaban como prueba de esta interpretación el versículo: ‘El señor es tu sombra a tu mano derecha’, como se explica en el *Midrash Hashkem*”. Deducimos del contexto que igual que el hombre se adhiere a Dios de forma intelectual, así Dios se adherirá al hombre. (...) La aparición del motivo de la sombra da a la repetición del nombre *Ehyeh* un llamativo relieve: la mano y su sombra corresponden a las dos apariciones de la palabra *Ehyeh*, así como al hombre y a la Divinidad. De manera sorprendente, en la lógica del texto, el ser humano es la mano, cuyo movimiento es automáticamente reflejado por la sombra, es decir, la Divinidad.<sup>618</sup>

La peculiar naturaleza de Dios parece hacerle un reflejo de la actividad humana, que se convierte en el elemento que guía la relación. La forma de la Divinidad ya no es el arquetipo básico; ahora, la imagen

---

<sup>617</sup> Juan GELMAN, “El huérfano” de *Com/posiciones*, en *de palabra*, p. 507.

<sup>618</sup> Moshe IDEL, *Cábala. Nuevas perspectivas*, pp. 239-240.

del hombre se ha convertido en el original, reflejado por la estructura divina. El ser humano, de este modo, influye en Dios.

En “El huérfano” se dice que quedarse a la sombra de la mano salva del dolor. Pues, siguiendo las ideas de Isaac Luria, hay en el corazón de la Divinidad un gran dolor. Y continúa: “pero me hacés llorar / ante el guardián nocturno”. El llanto es considerado por la mística judía como una de las formas de acercamiento a lo divino. Las lágrimas actúan cual una guía para superar las dificultades intelectuales y recibir secretos. Ayudan a ver a la *Shejiná*, a veces también descrita como la sombra de Dios.

La fe es concebida como un eslabón fundamental dentro de este pensamiento. No siempre se trata de una creencia pasiva, garantía de fidelidad y de obediencia, sino que puede contribuir a la consumación o no de ciertos actos, partiendo de la convicción de que aquello en lo que uno cree fervorosamente tiene más posibilidades de hacerse realidad. Por ello se recuerda, en un cuento jasídico, la resistencia natural a creer en las catástrofes, por inminentes que parezcan:

Existen dos clases de fe: la simple fe que acepta las palabras y espera verlas cumplidas y la fe activa cuyo poder contribuye al logro de lo que debe ser. Con todo su corazón Noé temía creer en el diluvio, a fin de que su fe no hiciera más segura su venida. Así pues, él creía y no creía, hasta que las aguas lo obligaron.<sup>619</sup>

Sólo cuando la tragedia se impone ésta es acompañada por la fe. Mientras tanto, la incredulidad implica rebeldía, y la inocencia, lejos de relacionarse con la inexperiencia o la falta de entendimiento, puede convertirse en una actitud revolucionaria. No la mera negación de los hechos, un cerrar los ojos o mirar para otro lado, sino el esfuerzo activo por no dejarse arrastrar hacia el derrotismo y la aceptación de la desdicha. La última confianza reside en la fuerza moral, que con su capacidad de resistencia podría impedir, o al menos no precipitar, lo más temido.

Al igual que la fe o las lágrimas se revelan hábiles para acercar a Dios al ser humano, e incluso interferir en algunos de sus designios, así también la oración y el canto, que ocupan un lugar fundamental en la

---

<sup>619</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 207.

liturgia, se conciben como medios para restaurar la unidad perdida. Un relato jasídico titulado “En alabanza del canto” hace, desde la impotencia, la loa más profunda que pueda concebirse: “Señor del mundo, si pudiera cantar no te dejaría permanecer en las alturas. Te acosaría con mi canto hasta hacerte descender y que te quedes aquí con nosotros.”<sup>620</sup>

El reconocimiento de la capacidad humana para influir en la Divinidad y la necesidad de que el hombre trabaje para restaurar el mundo roto conducen a la llamada antropología teúrgica, a la que Moshe Idel se refiere del siguiente modo:

El problema fundamental es la necesidad que tiene la Divinidad de la ayuda del hombre o de la potencia humana para que se restaure la armonía perdida. El punto de vista de la teúrgia cabalística es Dios, no el hombre; éste último está dotado de poderes inimaginables que deben ser empleados para reparar la Gloria divina y la imagen divina; sólo su iniciativa puede perfeccionar la Divinidad.<sup>621</sup>

Y perfeccionar la Divinidad es, ante todo, ocuparse del mundo que les fue encomendado a Adán y a Eva. No abandonarlo ni dejarlo morir. Reconocer en él, a pesar de sus imperfecciones, la simiente de una promesa por cumplir, que sólo los hombres pueden hacer realidad. El Dios de la Biblia, a través del mundo creado, demanda acción, compromiso, labor atenta y constante:

La Cábala es concebida como la potencia real que asegura el mantenimiento del jardín divino, como Dios había prescrito a Adán. Este cultivo del jardín es una actividad continua más que un retorno a un estado primordial o una realización de ese estado; (...) No es una nostalgia del paraíso (...) lo que constituye el eje del paraíso teosófico, sino un esfuerzo por construirlo de forma continuada y activa.<sup>622</sup>

Este pensamiento posee una gran vigencia en la actualidad, en un momento en que el porvenir de la Tierra parece amenazado por la intervención humana, cuando el imperativo de “cuidar” el mundo

---

<sup>620</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 180.

<sup>621</sup> Moshe IDEL, *Cábala. Nuevas perspectivas*, p. 246.

<sup>622</sup> Moshe IDEL, *Cábala. Nuevas perspectivas*, p. 250-251.

convive con la despreocupación y la destrucción generalizadas: la extinción de las especies – ¡que Noé tuvo la misión de preservar! –, la contaminación de los ríos y los mares, la desaparición de los bosques; la amenaza nuclear, finalmente, que pone en peligro la propia existencia del planeta y del ser humano.

¿Se ha convertido el hombre, el aliado de Dios para restaurar la Tierra, en su peor enemigo, sin conciencia? El pensador Hans Jonas intenta construir una nueva filosofía de la naturaleza basada en una ética de la responsabilidad que se proyecta hacia el futuro.

Dios ya no es concebido como un ser atemporal y omnipotente. La tragedia de Auschwitz<sup>623</sup> habría acabado de demostrar que no es posible pensar una Divinidad cuyos atributos sean la omnipotencia, la bondad y la accesibilidad al mismo tiempo. Sólo un Dios insondable podría ser misericordioso y omnipotente. Y de una Divinidad todopoderosa y revelada difícilmente se podría decir, mirando el estado del mundo, que desee el bien sobre todas las cosas. Ante esta disyuntiva, Jonas apuesta por prescindir del poder divino absoluto – al menos en lo que respecta a su intervención en la Tierra – e invoca a un dios *sufriente* – que padece *con* sus criaturas – y en constante devenir. Ante el horror absoluto, representado, en su pensamiento, por la tragedia del Holocausto, no cabe sino negar la existencia de Dios o suponer su impotencia. Incapacidad de intervenir que no ha de confundirse con la mera ausencia, pues la Divinidad está presente, y su peculiar relación con el mundo la introduce en la esfera de la temporalidad y de la historia – tal como se sugería a propósito del inicio del *Génesis* (“en un principio”):

Al integrarse en la aventura del espacio y el tiempo, la divinidad no retuvo nada de ella misma; no permaneció ninguna parte inaccesible e inmune de ella para dirigir, corregir y finalmente garantizar desde fuera la sinuosa formación de su destino en el mundo de lo creado. El espíritu moderno defiende esta inmanencia incondicional. Su valor o su desesperación, y en todo caso su radical sinceridad, le empujan a tomar en serio nuestro ser-en-el-mundo, es decir, a entender el mundo como abandonado a sí mismo, sus leyes como cerradas a cualquier intromisión y el rigor

---

<sup>623</sup> Ver el artículo “El concepto de Dios después de Auschwitz. Una voz judía.” en Hans JONAS, *Pensar sobre Dios y otros ensayos*, traducción de Angela Ackermann, Barcelona, Herder, 1998, pp. 195-212.

de nuestra pertenencia a él como no atenuado por una providencia extramundana. Esto mismo afirma nuestro mito del ser-en-el-mundo de Dios.<sup>624</sup>

Dios, dispuesto a crear, habría perpetrado un acto de autoinmolación o sacrificio. Y ya no puede salvarse. La lógica teúrgica según la cual la actividad humana influye en la Divinidad se erige aquí en el único principio, radical e ineludible. El hombre está solo; solo y con una importante carga, una responsabilidad hacia el futuro. El cuidado de la naturaleza, la obra de Dios, se convierte en su único medio para cumplir la misión que le fue encomendada. No debe esperar nada, pero sí reconocer su deber, pues, en última instancia, “no es Dios quien puede ayudarnos, sino nosotros quienes debemos hacerlo”<sup>625</sup>.

Sin embargo, no se ha de confundir esta concepción con un panteísmo inocente. Dios y la Creación no son idénticos, a pesar de que éste se autoalienara para dar lugar al universo. “Más bien, para que pueda existir el mundo, Dios renuncia a su propio ser; se despoja de su divinidad para volver a recibirla de la odisea del tiempo, cargada con la cosecha ocasional de experiencias temporales imprevisibles, sublimada o tal vez también desfigurada por ellas.”<sup>626</sup>

El propio Jonas reconoce, en este mismo artículo, la vinculación de su pensamiento con la idea del *Tsimtsum* y la Cábala luriana. El mito del Dios sufriente, mutilado y en transformación, no sería sino una radicalización de la idea de la retracción divina y el exilio cósmico: “Mi mito va aún más lejos que esto. La contracción es total, lo infinito en su totalidad se ha alienado en lo finito entregándose a ello.”<sup>627</sup>

Y esta entrega al tiempo y al mundo, una vez completada, vacía a Dios de todo su poder. Su rostro se desfigura, y es el hombre quien debe recoger el testigo y recomponer sus rasgos, que se confunden con el estado de la Creación. “Ahora le toca al ser humano darle lo suyo a Dios. Y lo puede hacer procurando, en los caminos de su vida, que no

---

<sup>624</sup> Hans JONAS “El concepto de Dios después de Auschwitz. Una voz judía.” en *Pensar sobre Dios y otros ensayos*, p. 199.

<sup>625</sup> Hans JONAS, “Materia, espíritu y Creación. Conclusiones cosmológicas y conjeturas cosmogónicas” en *Pensar sobre Dios y otros ensayos*, p. 251.

<sup>626</sup> Hans JONAS “El concepto de Dios después de Auschwitz. Una voz judía.” en *Pensar sobre Dios y otros ensayos*, p. 199.

<sup>627</sup> Hans JONAS “El concepto de Dios después de Auschwitz. Una voz judía.” en *Pensar sobre Dios y otros ensayos*, p. 211



se convierta en motivo para que Dios se arrepienta de haber permitido el devenir del mundo.”<sup>628</sup> Un breve cuento jasídico, titulado “El lugar del hombre”, ahonda en esta concepción de la naturaleza como única morada de lo divino, y llama la atención sobre el singular compromiso del ser humano:

Preguntaron a Rabí Pinjas: “¿Por qué Dios es llamado ‘makom’, es decir, lugar? Él es ciertamente el lugar del mundo, pero entonces debiera llamárselo así y no solamente ‘lugar’.”

Él repuso: “El hombre debe integrarse en Dios; así pues, Dios debe circundarlo y convertirse en su hogar.”<sup>629</sup>

Lugar, pues, de las posibilidades: del libre discurrir pero también de la compañía y la conciencia. El primer mandado ya está cumplido: “Dios debe circundarlo y convertirse en su hogar”. Pero de él se deriva, inmediatamente, un encargo silencioso, para el que se entregó al ser humano la capacidad de distinguir el bien del mal: “El hombre es un ser previsor. El hombre tiene la posibilidad, además de arrebatarse todo a la naturaleza de la forma más brutal, la posibilidad, digo, de reflexionar sobre su responsabilidad. Debe y puede sentir el valor de aquello que está a punto de arruinar.”<sup>630</sup> Las amenazas medioambientales no hacen sino llamar la atención, de forma dramática, sobre ese imperativo de velar por el mundo, aun cuando no hubiera lugar para la esperanza: “hay que reconocer la obligación y la responsabilidad, y actuar como si hubiera una posibilidad, aun cuando no la haya.”<sup>631</sup>

El hombre debe comprometerse con el cuidado de la Tierra, por el planeta mismo, y también pensando en las próximas generaciones. Se trata de un deber más allá del tiempo de una vida; un deber que, en el sentido laico, se relaciona con la solidaridad proyectada hacia el futuro y la empatía con una naturaleza atormentada; y, desde el punto de vista religioso, parte de la convicción de que “la imagen divina ha quedado bajo la dudosa custodia de la humanidad, para ser perfeccionada,

---

<sup>628</sup> Hans JONAS “El concepto de Dios después de Auschwitz. Una voz judía.” en *Pensar sobre Dios y otros ensayos*, p. 211.

<sup>629</sup> Martín BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 179.

<sup>630</sup> Hans JONAS, “Mas cerca del perverso fin” en *Más cerca del perverso fin y otros diálogos y ensayos*, traducción de Iliana Giner Comín, Madrid, Los libros de la Catarata, 2001, p. 43.

<sup>631</sup> Hans JONAS, “Mas cerca del perverso fin” en *Más cerca del perverso fin y otros diálogos y ensayos*, p. 48.

salvada o deteriorada según lo que los seres humanos hacen consigo mismos y con el mundo”<sup>632</sup>.

Hemos llegado, pues, a una casi disolución de la fractura que separa a Dios de la Creación. La autolimitación del Creador y su primer fracaso han arrojado al ser humano a un universo frente al que tiene la entera responsabilidad. El hombre influye en un Dios abandonado, incapaz de salvaguardarse. A través de la técnica y el consiguiente dominio de la naturaleza lo encierra cada vez más en sus manos: y lo sabe amenazado. El “mito” de Jonas – tal como él mismo lo denomina – se nutre de los últimos latidos de la tradición cabalística, en su intento por no deslizarse definitivamente hacia un pensamiento sin Dios. El mayor enigma – la crisis del *En-sof* que condujo al acto creador, para los cabalistas, o la razón por la que la Divinidad omnipresente decidió alienarse para dar lugar al mundo – continúa siendo igual de inexplicable:

El Dios cuidador no es un mago. Es un Dios amenazado, un Dios con un riesgo propio. (...) De alguna manera, por un acto de sabiduría insondable o de amor o de cualquier otro motivo divino, renunció a garantizar la satisfacción de sí mismo por su propio poder, y lo hizo después de haber renunciado ya por medio de la Creación misma a ser el todo del todo.<sup>633</sup>

Una totalidad que impedía la relación, que anulaba la distancia. Quizá ésa sea, a los ojos humanos, la clave de la decisión secreta: un vértigo que incita a medirse, a transformarse, y no permanecer siempre idéntico a sí mismo y en completa soledad. Consumado ya el vacío, surge la necesidad de hacer, de intervenir y actuar. Y es entonces cuando, para dar lugar a nuestro mundo, irrumpe la palabra.

---

<sup>632</sup> Hans JONAS “El concepto de Dios después de Auschwitz. Una voz judía.” en *Pensar sobre Dios y otros ensayos*, p. 202.

<sup>633</sup> Hans JONAS “El concepto de Dios después de Auschwitz. Una voz judía.” en *Pensar sobre Dios y otros ensayos*, p. 205.

## b) *El lenguaje y las cosas*

“Y dixo el Dio: sea luz. Y fue luz”<sup>634</sup>: así comienza la andadura del lenguaje en la Biblia. Dios lo utiliza como herramienta para crear los distintos elementos que pueblan la Tierra: luz, aguas, cielo, vegetación, fauna. Es el Verbo activo por antonomasia, conectado con la realidad hasta el punto de darle origen, de ser su simiente primera.

Sin embargo, el lenguaje (que en este momento fundacional se identifica plenamente con el mundo) es ya concebido como un medio de salvar distancias, de actuar desde la lejanía. Aparece, al mismo tiempo, como una entidad que preexiste a la propia creación del mundo, que media entre el caos primordial y el origen del orden terrestre:

El lenguaje, instrumento crucial en el proceso cosmogónico, es, por su propia naturaleza, preexistente y eficaz; no se insinúa en ningún momento la necesidad de crear el lenguaje. (...) La lengua hebrea se interpuso implícitamente entre la creación consumada y el caos anterior a su presencia.<sup>635</sup>

Atendiendo al mito de la ruptura de los vasos y a la interpretación del inicio del Génesis expuesta anteriormente, se advierte que no es sino después de la primera catástrofe cuando Dios, tras haber dado lugar al vacío retirándose de sí, recurre a la palabra para enmendar su obra. En el primer impulso creador – contenido en el versículo con el que se inicia la Biblia – no hay referencia alguna al lenguaje. La Divinidad sólo empieza a hablar para combatir el caos subsiguiente. El inicio de un cuento jasídico da cuenta de esta circunstancia. Inscribe una vez más el acto de creación en la historia, al referirse a la existencia de otros principios, pero al mismo tiempo lo singulariza definiéndolo como el único en que se hizo uso del lenguaje:

“¿Por qué decimos: Bendito Aquel que habló y fue el mundo y no Bendito Aquel que creó el mundo?”. El rabí respondió: “Alabamos a Dios porque Él creó nuestro mundo con la palabra y no con el pensamiento, como otros mundos.”<sup>636</sup>

---

<sup>634</sup> Génesis 1:3.

<sup>635</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, p. 46.

<sup>636</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 144.

Dios revelado, pues, y encarnado en su máxima emanación: la palabra – el único instrumento capaz de ayudarlo a remediar el caos. Ante la imposibilidad de una actuación directa, habla en la distancia: evoca su voluntad y su deseo, y los transforma en presencia, de inmediato. Walter Benjamin sostiene, en un célebre texto sobre el lenguaje con claras reminiscencias cabalísticas, que la lengua divina comprende dos dimensiones: el Verbo, elemento creador, y el nombre, que se incorpora a las cosas y permite el conocimiento. En la palabra de Dios ambos elementos permanecen unidos, mientras que el lenguaje que le es entregado al hombre carece de la omnipotencia creadora. Así, “el hombre es conocedor de la misma lengua con la cual Dios es creador”<sup>637</sup>. Convertido el ser humano en su aliado y criatura predilecta, la Divinidad le otorga la facultad de la palabra, haciéndole partícipe del útil restaurador que le permite conocer el jardín del Edén y entrar en contacto con la Creación. Dios, que había creado y nombrado a la luz, la tierra y las aguas, opta entonces por guardar silencio y delegar en el ser humano la tarea de dar nombre a los animales que debían acompañarle:

Y crió Adonay Dio de la tierra todo animal del campo, y a toda ave de los cielos, y truxo al hombre por veer qué llamaría a él, y todo lo que llamava a él el hombre alma biva el su nombre. Y llamó el hombre nombres a toda la quatropea, y a ave de los cielos, y a todo animal del campo, y al hombre no halló ayuda como escuenta él<sup>638 639</sup>.

El hombre es el único ser no nombrado; Dios no le impuso un nombre propio (Adam, proveniente de *adamá*, tierra, es el nombre común para el hombre en antiguo hebreo, aunque después haya pasado a denominar también al primer hombre mítico) ni le ayudó a encontrarlo, a conocerse, como refiere el versículo. Walter Benjamin, en su teoría del lenguaje, otorga una importancia capital al nombre humano, el nombre propio:

La más profunda imagen de la palabra divina es el punto en el cual la lengua humana realiza la más íntima participación con la infinitud divina del simple verbo, el punto en el cual no es palabra finita y en

---

<sup>637</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, p. 96.

<sup>638</sup> Mas para el hombre no encontró ayuda semejante a él.

<sup>639</sup> Génesis 2:19.

el cual no puede producirse conocimiento: en el hombre humano. La teoría del nombre propio es la teoría de los límites de la lengua finita respecto a aquella infinitud.<sup>640</sup>

El primer hombre está solo, frente a la Divinidad y entre la naturaleza, porque es diferente del mundo visible, del mundo de los seres vivientes. Consciente de ello, Dios decide formar a la mujer, hueso de los huesos de Adán, carne de su carne. Es él mismo quien así la nombra: “Y dixo el hombre: ésta la vez hueso de mis huessos y carne de mi carne, a ésta será llamada muger, que de varón<sup>641</sup> fue tomada ésta.”<sup>642</sup> Tras la expulsión del Paraíso, cuando hombre y mujer devienen mortales – y, como veremos, los nombres que Adán había impuesto pierden su ligazón con las cosas del mundo –, el varón impone a su compañera un nombre propio – “Y llamó el hombre nombre de su muger Hava, que ella fue madre de todo bivo”<sup>643</sup> –, emulando así por primera vez el acto de creación:

Con la asignación del hombre, los progenitores consagran sus hijos a Dios; al nombre que dan no le corresponde – en sentido metafísico y no etimológico – ningún conocimiento, como lo prueba el hecho de que nombran a sus hijos enseguida de nacer (...). El nombre propio es verbo de Dios en sonidos humanos. Mediante el nombre se garantiza a cada hombre su creación por parte de Dios, y en este sentido el nombre es creador. (...) El nombre propio es la comunidad del hombre con la palabra creadora de Dios.<sup>644</sup>

Detengámonos por un momento en la escena en que el primer hombre va llamando a las aves y los animales, haciendo gala de una gran precisión, de un inusitado talento: “todo lo que Adán llamó a los animales vivientes, ése es su nombre”. Hay, en este estadio, una profunda adecuación, una correspondencia perfecta entre las palabras y el mundo. “Para nombrar las cosas el hombre no tiene más que prestarles atención. Al comunicarse entre ellas, se comunican con

---

<sup>640</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, p. 96.

<sup>641</sup> En hebreo el sustantivo mujer, *ishá* [יְשָׁרָה], se construye como la forma femenina de *ish* [יִשְׂרָאֵל], hombre. De ahí el juego de palabras.

<sup>642</sup> Génesis 2:23.

<sup>643</sup> Génesis 3:20.

<sup>644</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, p. 97.

él.”<sup>645</sup> Benjamin, partiendo de una concepción muy extensa del lenguaje (al considerar que “toda manifestación de la vida espiritual humana puede ser concebida como una especie de lenguaje”<sup>646</sup>), escribe:

La esencia lingüística de las cosas es su lengua: esta proposición, aplicada al hombre, dice: la esencia lingüística del hombre es su lengua. Es decir que el hombre comunica su propia esencia espiritual en su lengua. Pero la lengua de los hombres habla en palabras. El hombre comunica por lo tanto su propia esencia espiritual (en la medida en que es comunicable) nombrando todas las otras cosas. Pero ¿conocemos otras lenguas que nombran las cosas? No se objete que no conocemos otra lengua fuera de la del hombre: no es cierto. En realidad, no conocemos ninguna lengua denominante fuera de la del hombre; al identificar lengua denominante con lengua en general, la teoría lingüística se priva de sus nociones más profundas. La esencia lingüística del hombre es por lo tanto nombrar las cosas.<sup>647</sup>

El Verbo divino, con su prodigiosa facultad creativa, da paso al lenguaje humano, hecho a su imagen y semejanza, carente del mismo poder pero lleno de exactitud, fidelidad; capaz de recoger la singularidad de cada especie y así otorgarle un sentido y un espacio. “Mediante la palabra el hombre se halla unido a la lengua de las cosas. La palabra humana es el nombre de las cosas.”<sup>648</sup> Se establece así una cadena de comunicación que parte del propio Dios y, pasando por el hombre, va a parar a las cosas del mundo:

El hombre se comunica con Dios mediante el nombre que da a la naturaleza y a sus semejantes (en el nombre propio) y da a la naturaleza el nombre según la comunicación que recibe de ella, porque incluso la entera naturaleza se halla atravesada por una lengua muda y sin nombre, residuo del verbo creador de Dios, que se ha conservado en el hombre como nombre conocedor y – sobre

---

<sup>645</sup> Irving WOHLFARTH, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, traducción de Esther Cohen, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 105.

<sup>646</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, p. 89.

<sup>647</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, p. 91.

<sup>648</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, p. 97.

el hombre – como sentencia juzgadora. La lengua de la naturaleza puede ser comparada con una consigna secreta que cada puesto transmite al otro en su propia lengua, aunque el contenido de la consigna es la lengua del puesto mismo. Toda lengua superior es traducción de la inferior, hasta que se despliega, en la última claridad, la palabra de Dios, que es la unidad de este movimiento lingüístico.<sup>649</sup>

Tal palabra, que sirvió para tratar de restaurar el orden perdido tras la ruptura de los vasos, vivió en el jardín del Edén su edad dorada. Allí, a través de la imposición de nombres propios – nombres creadores o motivados –, estuvo Adán a punto de encontrar, para cada cosa, un lugar preciso, una verdad primera. Así también abrió el camino del conocimiento humano: “Sólo a través de la esencia lingüística de las cosas llega el hombre desde sí mismo al conocimiento de éstas: en el nombre. La creación de Dios se completa cuando las cosas reciben su nombre del hombre.”<sup>650</sup> Se trata de un nombre íntimo y universal; personal y compartido. El poeta trata de ofrecer a la comunidad su don imposible: un nombre que recoja, para todos, el ser fundamental de las cosas, tal y como ocurría en el estado paradisiaco, cuando no había distancia entre la palabra y el objeto, ni tampoco incomunicación entre el sujeto y lo nombrado:

El lenguaje original del hombre en el paraíso tenía todavía ese carácter sacro, es decir, estaba inmediatamente vinculado, sin alteración, con el ser de las cosas que pretendía expresar. En aquel lenguaje resonaba todavía el eco de lo divino, pues en el hálito del divino espíritu el movimiento lingüístico del creador se tornaba el de la criatura.<sup>651</sup>

“La Caída, según Benjamin, es antes que nada la caída del lenguaje.”<sup>652</sup> La fractura que provoca la expulsión del Edén, el advenimiento de la mortalidad y el exilio de la *Shejiná* se manifiesta con fuerza en las palabras, que se desligan del mundo y de la vida para entrar en un círculo ciego, allí donde los nombres han perdido su motivación

---

<sup>649</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, pp. 102-103.

<sup>650</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, p. 92.

<sup>651</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y Cábala*, p. 80.

<sup>652</sup> Irving WOHLFARTH, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 103.

primera y nunca más serán justos y exactos: “La palabra debe comunicar *algo* (fuera de sí misma). Tal es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico.”<sup>653</sup>

La plasmación de esta tragedia se halla en la propia teoría lingüística. Saussure demuestra que el signo, entendido como el lazo que une al significante con el significado, es arbitrario, es decir, carente de motivación natural en la realidad. Siguiendo a Benjamin, que rechaza esta tesis y la denomina “teoría burguesa de la lengua”<sup>654</sup>, “la Caída es la caída del *nombre* en la *arbitrariedad del signo*”<sup>655</sup> “Al abandonar el lenguaje puro del nombre, el hombre hace del lenguaje un medio (un conocimiento que no le conviene), por eso mismo también (...) hace del lenguaje un simple signo; y de ahí surgirá más tarde la pluralidad de las lenguas.”<sup>656</sup> La principal prueba que presenta Saussure para sustentar su tesis es, precisamente, la diversidad de idiomas humanos:

Así, la idea de “soeur” [hermana] no está ligada por ninguna relación interior con la serie de sonidos *s-ö-r* que le sirve de significante; también podría estar representada por cualquier otra; prueba de ello las diferencias entre las lenguas y la existencia misma de lenguas diferentes: el significado “boeuf” tiene por significante *b-ö-f* a un lado de la frontera y *o-k-s* (*Ochs*) al otro.<sup>657</sup>

La catástrofe de Babel es la última consecuencia de la Caída. Al haber convertido al lenguaje en un conjunto de signos desmotivados, olvidando que las palabras eran “nombres propios”, en el sentido pleno, el hombre abre las puertas a un nombrar diverso, fruto del ansia por “hacerse un nombre” y conseguir fama, esparcirse y dominar el mundo. Gershom Scholem explica, en este sentido:

---

<sup>653</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, p. 99.

<sup>654</sup> “No se puede plantear más la idea, que corresponde a la concepción burguesa de la lengua, de que la palabra corresponde a la cosa casualmente, de que constituya un signo de las cosas (o de su conocimiento) puesto por una determinada convención. La lengua no brinda jamás puros signos.” Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, p. 101.

<sup>655</sup> Irving WOHLFARTH, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 105.

<sup>656</sup> Walter BENJAMIN, *Oeuvres 1 (Mythe et Violence)*, traducción de Maurice de Gandillac, París, 1971, p. 94, citado en Irving WOHLFARTH, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 106.

<sup>657</sup> Ferdinand de SAUSSURE, *Curso de Lingüística general*, p. 130.



El mundo del lenguaje y de los nombres está por encima de todo lo demás. El lenguaje paradisiaco original de los hombres todavía tenía este carácter sagrado. En otras palabras, estaba inmediata y claramente ligado con el ser de las cosas que quería expresar. El eco de lo divino estaba todavía presente en ese lenguaje, porque en el aliento del *pneuma* divino el movimiento lingüístico del Creador se transformó en el de la cosa creada. Fue la complejidad del lenguaje, que ocurrió como consecuencia de la *hybris* mágica, con la cual el hombre intentó “hacer un nombre” para sí mismo –como se nos dice en el Génesis 11:4<sup>658</sup> –, lo que produjo los lenguajes profanos.<sup>659</sup>

Desde entonces, la palabra se habría convertido en una forma de eclipsar o ensombrecer el mundo: su presencia ya no coincide con la plenitud de lo nombrado, sino que, por el contrario, es prueba de su ausencia. No sólo ha dejado de crear; también ha sido despojada de su potencial invocador de vida. Se ha tornado la expresión de una carencia, triste huella que remite a aquello que yace agazapado. “Porque nombrar, como bien escribía Walter Benjamin, es despojar al otro de su aura, y al delimitar su universo, conducirlo inevitablemente al silencio. Por esta razón, insiste, la naturaleza es triste y silenciosa: el hombre, al nombrarla, la ha hecho enmudecer.”<sup>660</sup> Antes de la caída, los nombres impuestos por Adán eran signos de bienaventuranza, pero tras la irrupción del pecado, “con la palabra de Dios que maldice el campo, el aspecto de la naturaleza se transforma profundamente. Comienza su otro mutismo, al que aludimos al hablar de la profunda tristeza de la naturaleza”<sup>661</sup>. Continúa Benjamin:

Es una verdad metafísica la que dice que toda la naturaleza se pondría a lamentarse si le fuese dada la palabra. (donde “dar la palabra” es algo más que “hacer que pueda hablar”). Esta proposición tiene un doble significado. Significa ante todo que la naturaleza lloraría sobre la lengua misma. La incapacidad de hablar es el gran dolor de la naturaleza (...). Segundo: esa proposición dice

---

<sup>658</sup> “Y dixeron: dad, fragüemos a nos ciudad y torre, su cabeça en los cielos, y faremos a nos fama; quiçá nos esparziremos sobre faces de toda la tierra.”

<sup>659</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, pp. 33-34.

<sup>660</sup> Esther COHEN, *El silencio del nombre*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 34.

<sup>661</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, p. 101.

que la naturaleza se lamentaría. (...) La naturaleza es triste porque es muda.<sup>662</sup>

Juan Gelman muestra en su poesía una misma conciencia de las limitaciones del habla humana y de la mudez del mundo. La necesaria conjunción entre la palabra y el silencio, tan característica del pensamiento poético, encuentra su sentido en esta concepción del lenguaje:

#### LA PALABRA

Mora en la sombra la palabra que te nombraría. Cuando te nombre, serás sombra. Crepitarás en la boca que te perdió para tenerte.<sup>663</sup>

¿Qué hay en la sombra? La sombra, como la huella, denota ausencia, pero a la vez se relaciona con la oscuridad, con aquello que permanece oculto. El poeta se debate entre decir, nombrar, sacar a la palabra de ese limbo en que se encuentra, o quedarse en silencio, intentando alcanzar aquello que sabe que su voz va a eclipsar. El lenguaje es a la vez descubrimiento y fuga, amor y desencuentro. Las palabras se escapan. Quizá sólo aquellas que quedan por decir lleguen a cumplir su último destino:

*amarti es istu:  
un avla qui va a dizer/  
un arvulicu sin folyas  
qui da solombra*<sup>664</sup>

Lo que aparentemente es una apuesta por lo imposible, se convierte milagrosamente en la única posibilidad de albergar la vida. El nombre aún no pronunciado es el más fértil, y la verdadera sombra la da un árbol que no tiene todavía hojas, pero posee el signo del primer candor.

---

<sup>662</sup> Walter BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, p. 101.

<sup>663</sup> Juan GELMAN, “La palabra” en *Salarios del impío, Salarios del impío y otros poemas*, p. 30.

<sup>664</sup> Juan GELMAN, *Dibaxu* (XXIV) en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 98. Versión en castellano moderno: “amarte es esto: / una palabra que está por decir/ / un arbolito sin hojas / que da sombra/”.

La palabra, que nace con la tentación de intervenir en el mundo, de ser fuente de vida o de muerte, de creación o destrucción, ve cómo su fuerza se desvanece en el momento de ser pronunciada. Clarisse Nicoïdski expresa esta impotencia utilizando la imagen del grito: pura voz, voluntad y deseo, que no significa nada más allá del estremecimiento.

salió un grito di tu boca  
comu un pez  
qui si quieri ichar  
dil ríu  
al mar  
salió un grito di tu boca

com'un cuchillu  
qui si quieri ichar  
di la manu  
al cuerpu  
salio  
di tu boca  
un gritu para matar

i entre tus labios  
murió<sup>665</sup>

El acto, pues, pertenece al silencio; la voz no lo lleva de la mano. Desgracia o fortuna que la sabiduría popular ha recalcado llamando la atención sobre la distancia que va “del dicho al hecho”. No es de recibo, sin embargo, recordar el inmenso valor que pueden llegar a tener las palabras en nuestra conciencia: palabras como albricias, o como puñales. El poema citado – el grito proferido – constituye un modo de preservar la vida. La dulzura de los labios, por una vez, destruye la intención homicida. Es signo de la desvalorización del lenguaje, pero también activa afirmación de existencia.

Ante el fracaso del primer impulso, el poeta vive en un estado de continua espera. Colmado de soledad y de atención, proyecta su mirada pausada, esperanzada, hacia un mundo lleno de prodigios, pero que se mantiene en silencio. Escribe José Ángel Valente:

---

<sup>665</sup> Clarisse NICOÏDSKI, *Las ojus, las manus, la boca*, pp. 26-28.

Aguardábamos la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma. Estaba allí y aquí aún muda, grávida. Ahora no sabemos si la palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra. Mas ni ella ni nosotros fuimos proferidos. Nada ni nadie en esta hora adviene, pues la soledad es la sola estancia del estar. Y nosotros aguardamos la palabra.<sup>666</sup>

La plenitud de la palabra creadora aparece una vez más contrariada. El presente y el pasado – ese pasado inmaterial, que escapa a la memoria – se dan la mano y tienen vocación de futuro. “La palabra”, aquella que en lugar de significar otra cosa se nombra a sí misma, aparece aquí bajo la forma de un milagro. No hay certezas acerca de si el hombre aún conserva algo de ese Verbo creador que le dio origen. La única verdad es el silencio, el tiempo suspendido. Pero el milagro sigue rondando, se desliza sobre las aguas y el poeta cree en él, como quien aguarda un imposible.

Pues si existe una constante compartida por la tradición cabalística y la historia de la poesía es su resistencia a aceptar, sin más, la arbitrariedad del signo lingüístico. Como ya hemos visto, Walter Benjamin denuncia que la semiología moderna, al ignorar la Caída y la consiguiente transformación de los nombres en meros signos, no hace sino legitimar un lenguaje vacío:

El envío indefinido de un signo al otro no sería, como en Saussure y sus sucesores, la *condición* diferencial, sino la *catástrofe* original del lenguaje. (...) Sin embargo, los signos jamás habrían borrado de manera completa a los nombres. Éstos no se habrían perdido *sin huella* más que en la *mala teoría* del signo.<sup>667</sup>

Las palabras contienen el rastro de su esplendor perdido. Ésa es, en el fondo, la apuesta de todo poeta cuando escribe. Incluso el más nihilista, el más escéptico de ellos, necesita hacer momentáneamente suya esta idea. ¿Cómo explicar, si no, ciertas figuras retóricas: las aliteraciones, paronomasias, retruécanos, similitudines, y su vinculación con el sentido del poema? ¿Cómo entender la versificación, el ritmo, la elección de las rimas, y su necesaria

---

<sup>666</sup> José Ángel VALENTE, *Mandorla* en *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 114.

<sup>667</sup> Irving WOHLFARTH, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 108.

adecuación al contenido? La unidad entre el fondo y la forma, máxima norma poética, no viene sino a corroborar esta intuición. La elección de una palabra u otra, en poesía, no se hace atendiendo sólo a su significado. El significante ocupa un lugar primordial: sonoridad, ritmo, número de sílabas, imperativos de la rima, etc. Borges, en su texto “La poesía”, reflexiona acerca de los diversos significantes – en las distintas lenguas – a los que ha dado lugar el concepto universal de la luna: a cada uno de ellos le otorga una significación, una simbología, también un cuerpo:

Pensemos en esa cosa amarilla, resplandeciente, cambiante; esa cosa es, a veces, en el cielo, circular; otras veces tiene la forma de un arco, otras veces crece y decrece. Alguien – pero no sabremos nunca el nombre de ese alguien –, nuestro antepasado, nuestro común antepasado, le dio a esa cosa el nombre de *luna*, distinto en diversos idiomas y diversamente feliz. Yo diría que la voz griega *Selene* es demasiado compleja para la luna, que la voz inglesa *moon* tiene algo pausado, algo que obliga a la voz a la lentitud que conviene a la luna, que se parece a la luna, porque es casi circular, casi empieza con la misma letra con que termina. En cuanto a la palabra luna, esa hermosa palabra que hemos heredado del latín, esa hermosa palabra que es común al italiano, consta de dos sílabas, de dos piezas, lo cual, acaso, es demasiado. Tenemos *lua*, en portugués, que parece menos feliz; y *lune*, en francés, que tiene algo de misterioso.<sup>668</sup>

El poeta vive en la ilusión – aunque sea sólo efímera, restringida al acto de escritura – de que está trabajando con palabras que son materia viva, que contienen la marca invisible, inapresable, de una plenitud perdida: “cada nombre es un nombre propio anterior a toda arbitrariedad del signo.”<sup>669</sup> Y nótese que esta creencia en un pasado glorioso y extinguido difiere mucho de la simple observación de un lenguaje estéril y mudo. El Paraíso perdido le otorga una nueva dignidad y otro sentido. La Caída es una metáfora de la tragedia que experimentan los hombres en carne propia: la limitación de la muerte, la realidad de un lenguaje que no es capaz de devolver a la vida.

---

<sup>668</sup> Jorge Luis BORGES, *Siete noches en Obras completas*, tomo III, p. 255.

<sup>669</sup> Irving WOHLFARTH, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 115.

Resulta interesante observar cómo el deseo de la motivación lingüística tienta también a los hablantes comunes de una lengua. La utilización de onomatopeyas expresivas, por ejemplo, es muy común entre los niños, que cuando empiezan a hablar son animados por nosotros, los adultos, a reproducir los sonidos de ciertos animales o de la naturaleza, en un intento intuitivo por simplificar, o hacer más accesible o atractiva – pensamos – la aridez o la complejidad lingüísticas.

Los cabalistas, por su parte, son guiados por la fe trascendente; parten de la religión para construir una teoría del lenguaje y unas técnicas de invocación a la Divinidad que chocan frontalmente con la arbitrariedad del signo. En su caso, la búsqueda se circunscribe al idioma hebreo, por ser ésta la lengua en que está escrita la Torá y ha sido enunciado el nombre divino (Yhvh: יהוה). Constituye, de este modo, una suerte de encarnación del mundo:

La lengua hebrea es una lengua de adhesión directa a la materia, al espacio y al tiempo. Sus palabras, sus sonidos, la materialidad de las formas de sus letras se funden con los contornos y los ritmos del mundo y de la creación.

El hebreo es la geografía (escritura de la tierra) y la geometría (medida de la tierra) de lo creado.<sup>670</sup>

Esta explicación se relaciona con el valor musical (ritmos) y visual (contornos) de la palabra poética. Los caligramas serían un perfecto ejemplo de cómo la lengua (y en este sentido no sólo la hebrea) traza los contornos del mundo y se esfuerza por superar su calidad de signo inmotivado para acercarse a la imagen – forma natural – sin renunciar por ello a transmitir significado. Tal como apunta Michel Foucault:

En su calidad de signo, la letra permite fijar palabras; como línea, permite representar la cosa. De este modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer.<sup>671</sup>

Intentos, todos, por superar la vacuidad de los signos, por borrar las fronteras que separan al mundo visual del verbal. De forma paralela,

---

<sup>670</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Tsimtsoum*, p. 150.

<sup>671</sup> Michel FOUCAULT, *Esto no es una pipa*, traducción de Francisco Monge y Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 34.

aunque utilizando métodos distintos, el trabajo que el cabalista lleva a cabo con la lengua tiene como objetivo la anulación de la fractura, la recuperación del hálito divino que todavía sobrevive, aunque latente, en el lenguaje humano. Scholem escribe en un texto sobre Abraham Abulafia:

Creación, revelación y profecía son, para Abulafia, fenómenos del mundo del lenguaje: Creación, como un acto de escritura divina en el cual la escritura forma la materia de la Creación, y revelación y profecía, como actos en los que la palabra divina se infunde en el lenguaje del hombre, no sólo una, sino una y otra vez, y lo dota de una riqueza infinita de inmensurable discernimiento hacia la interdependencia de las cosas.<sup>672</sup>

La máxima experiencia de revelación se encuentra, para el Judaísmo, en el texto de la Torá. Los cinco primeros libros de la Biblia serían la prueba fehaciente de que el lenguaje no ha perdido del todo su motivación secreta. Y los cabalistas, con Abulafia a la cabeza, se esfuerzan por recuperar sus claves ocultas. Nada en la Torá es arbitrario o gratuito; en ella está contenido el mundo entero: sus ritmos, sus contornos, también las puertas de su porvenir. Un cuento jasídico lo expresa del siguiente modo: “Quien diga que las palabras de la Torá son una cosa y las palabras del mundo son otra debe ser mirado como un hombre que niega a Dios.”<sup>673</sup> Las palabras del mundo, es decir, el lenguaje aún no desgajado de la materia, se identifican plenamente con el texto revelado. Y es el aliento sagrado el que los une. Una confianza que supone, ante todo, fe en el misterio del lenguaje.

Al intentar descubrir las claves ocultas de la Torá, la Cábala penetra en el lenguaje, empleando técnicas como la *guematria*, la homofonía, la homografía, la especulación acerca de la distribución de los espacios en el texto, el *notaricón* y la *temurá*. Para el cabalista, la fe en el misterio del lenguaje implica el que estos procedimientos establezcan relaciones entre palabras que se consideran siempre motivadas, objetivas, y de las que pueden sacarse conclusiones teológicas o filosóficas. Se trataría, en cierto modo, de la construcción de una filología ficticia, aunque

---

<sup>672</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 36.

<sup>673</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 189.

cargada de fructíferas connotaciones y con un potencial renovador de la lengua.

Sin embargo, no ha de olvidarse que este proceso creador de significados es también un camino destructor de las palabras dadas, de la coherencia lingüística. Una vez más, sólo el paso por la nada, por la ausencia de sentido, puede conducir a nuevos hallazgos. Estamos ante un fenómeno de extrañamiento: un salirse del falso lugar aprendido para buscar otro más peligroso, inusitado. Y allí, con la fuerza de lo insólito y lo arduo, aguardar la metamorfosis de esa palabra extrañada de sí misma. José Ángel Valente, refiriéndose a la poesía, matiza:

*Al maestro cantor*

Maestro, usted dijo que en el orbe de lo poético las palabras quedan retenidas por una repentina aprehensión, destruidas, es decir, sumergidas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconocen. Hay, en efecto, una red que sobrevuela el pájaro imposible, pero la sombra de éste queda, al fin, húmeda y palpitante, pez-pájaro, apresada en la red. Y no se reconoce la palabra. Palabra que habitó entre nosotros. Palabra de tal naturaleza que, más que alojar el sentido, aloja la totalidad del despertar.<sup>674</sup>

La invocación atañe aquí a la palabra invisible que, aun sin significar, brota y se hace presente. La “palabra que habitó entre nosotros” (en clara referencia al Evangelio) en el sistema cabalístico remite al insondable Nombre Dios – cuyo conocimiento era accesible antes de la fractura del lenguaje, representada por la expulsión del Edén. Detengámonos, por un instante, en la formulación final del poema citado. La palabra no contiene ya un sentido cognoscible – se ha vuelto oscura –, pero sí aloja la posibilidad de despertar “el sentido”, de guiar la motivación perdida de las palabras comunes. Se propone una vía para reconstruir la coherencia rota, un camino enigmático que reposa sobre un nombre callado, capaz de reflejarse en las palabras e iluminar todas las instancias de la vida. La inspiración poética tendría, así, algo en común con la revelación religiosa. Gershom Scholem explica que la Cábala atribuye la revelación a una mayor implicación del lenguaje divino: “En el lenguaje del hombre tenemos un esplendor

---

<sup>674</sup> José Ángel VALENTE, *Mandorla en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 118.



reflejado y una reflexión del lenguaje divino, que coinciden uno con el otro en la revelación.”<sup>675</sup>

Jorge Luis Borges recoge esta tradición en “El Golem”, uno de sus más célebres poemas. Se hace eco de la fractura del lenguaje, expresa el ansia de superarla contenida en la poesía, e introduce el misterio del Nombre divino. Recordemos sus cuatro primeras estrofas:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)  
el nombre es arquetipo de la cosa,  
en las letras de *rosa* está la rosa  
y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.

Y, hecho de consonantes y vocales,  
habrá un terrible Nombre, que la esencia  
cifre de Dios y que la Omnipotencia  
guarde en letras y sílabas cabales.

Adán y las estrellas lo supieron  
en el Jardín. La herrumbre del pecado  
(dicen los cabalistas) lo ha borrado  
y las generaciones lo perdieron.

Los artificios y el candor del hombre  
no tienen fin. Sabemos que hubo un día  
en que el pueblo de Dios buscaba el Nombre  
en las vigiliás de la judería.<sup>676</sup>

El *Tikun*, la historia humana, coincide también con la búsqueda del Nombre olvidado, impronunciable, gracias al que todo lo demás cobrará sentido pleno. La ruptura de los vasos y la expulsión del Paraíso se manifiestan tanto en la existencia del mal y el sufrimiento como en la pérdida del lenguaje como instrumento de vida. Ante tal condena, una vez más, la posibilidad de superación se encuentra en la propia realidad magullada: chispas de santidad que permanecen agazapadas en la *clipa*, Nombre inefable que alienta las lenguas humanas: “Todas las cosas creadas están dotadas de realidad en la medida en que participan de este ‘gran nombre’ en cualquier grado que

---

<sup>675</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 29.

<sup>676</sup> Jorge Luis BORGES, *El otro, el mismo* en *Obra poética*, p. 206.

sea.<sup>677</sup> (...) El hecho de que el lenguaje pueda hablarse, se debe, en opinión de los cabalistas, al Nombre que está presente en el lenguaje.”<sup>678</sup> Y la caída, tal como se ha explicado, es un fenómeno que tiene lugar, de forma paralela, en el interior de la Divinidad, provocando la separación de las letras del tetragrama, un hecho de trascendentales consecuencias:

La crisis del lenguaje, a la luz de la Cábala zohárica, es un fenómeno que ha tenido lugar en el seno de la Divinidad, dado que se trata de un fenómeno en relación con la historia del hombre: “Cuando la comunidad de Israel fue exiliada de su hogar, las letras del Nombre santo se separaron: la *he* se separó de la *vav*, y como consecuencia de ello se puede leer: ‘Me quedé mudo, en silencio’ (Salmos 39:3)<sup>679</sup>. Al separarse la *vav* de la *he* ya no hubo Voz, y la Palabra enmudeció.” (Zohar I, 116b).<sup>680</sup>

Las palabras comunes significan en la medida en que se refieren al Nombre. Éste es presentado a menudo como una iluminación que afecta a todos los órdenes de la lengua, un resplandor que, cuando se apaga, da lugar a la incomunicación y la esterilidad más absolutas. “Lo infinito brilla a través de lo finito y lo hace más real, no menos real.”<sup>681</sup> El momento de la redención final se describe en el *Zohar* como un estallido de luz en el cielo: las letras del Tetragrama se habrán convertido en llamas, en un fuego atemorizador e incandescente.

Cuando el Santo se levante para renovar todos los mundos y las letras de su Nombre brillen en unión perfecta, la *Yod* con la *He* y la *He* con la *Vav*, aparecerá en los cielos una potente estrella de color purpúreo, que en el día llameará ante los ojos de todo el mundo, llenando el firmamento con su luz. Y en ese tiempo saldrá una llama en los cielos del norte; y llama y estrella se mirarán una frente a la otra durante cuarenta días, y todos los hombres se maravillarán aterrados.<sup>682</sup>

---

<sup>677</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 39.

<sup>678</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 44.

<sup>679</sup> “Soy enmudescido de silencio, calléme de bien, y mi dolor conturbado”.

<sup>680</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le *Zohar*” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 249.

<sup>681</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 35.

<sup>682</sup> *Antología del Zohar*, versión y recopilación de Marcos-Ricardo Barnatán, p. 93.

La ausencia de significado concreto del Nombre de Dios, que podría resultar paradójica, encuentra su explicación en esa fuerza inconmensurable: ¿qué idea concebible por la mente humana, qué objeto o pasión de este mundo preceder podría ser designado con un Nombre que constituye en sí la esencia de lo infinito? En palabras de Gershom Scholem:

El nombre de Dios es el “nombre esencial”, la fuente original de todo lenguaje. Cualquier otro nombre con el que se puede llamar o invocar a Dios coincide con una actitud determinada, como lo muestra la etimología de los nombres bíblicos; sólo este nombre único no requiere de ninguna clase de referencia a una actividad. Para los cabalistas; no tiene significación concreta, y la no significación del nombre de Dios indica su situación en el punto central de la revelación, en cuya base se mantiene.<sup>683</sup>

La pronunciación del Nombre, vedada por el Judaísmo ortodoxo, se convierte en una de las principales preocupaciones de la Cábala extática. La búsqueda de su correcta vocalización, en la que se afanó Abraham Abulafia con su técnica permutatoria, constituye un camino hacia la comprensión de los enigmas más inescrutables, aunque un camino necesariamente truncado. Pues el Tetragrama es un agujero en el centro del lenguaje, a partir del que el propio lenguaje cobra sentido. Una palabra que deviene llama abrasadora, manifestación pura, luz cegadora y mortífera.

Moshe Idel argumenta que la *unio mystica* no está en absoluto ausente del misticismo judío, tal como había sostenido Gershom Scholem. En los textos cabalísticos se utiliza a menudo, para referirse a ella, la metáfora de una gota de agua que se disuelve en el mar. Sin embargo, dicha unión no ha de ser la última ambición del cabalista, por tratarse de una experiencia tan extrema que conduce a la desaparición del sujeto, a la propia muerte. En el Talmud se afirma que el primer hombre murió por un beso de Dios. Y en la cumbre de la experiencia mística aparece el océano que tienta al estudioso a sumergirse definitivamente. Pero él, para poder continuar su labor, debe resistirse. Moshe Idel cita, en este sentido, las palabras de un cabalista llamado Rabí Isaac:

---

<sup>683</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en *Cábala y deconstrucción*, p. 44.

Cuando Moisés, nuestro maestro, dijo: “Muéstrame tu gloria”, es la muerte lo que pedía, a fin de que su alma rompiera la barrera de su palacio, que le separa de la maravillosa luz divina, que ella anhelaba contemplar. Pero como Israel todavía necesitaba a Moisés, Dios no quiso que el alma de Moisés saliera de su palacio para acceder a su luz. (...) En cuanto a ti, hijo mío, esfuérzate por contemplar la luz celestial, puesto que ciertamente te he introducido en “el mar del océano” que rodea el mundo entero. Pero ten cuidado y guárdate de que tu alma mire y tu corazón medite sobre la luz, no sea que te hundas. El esfuerzo debe ser contemplar y al mismo tiempo evitar hundirse. Deja que tu alma contemple la luz divina y ciertamente se adhiera a ella mientras more en su palacio.<sup>684</sup>

He aquí una advertencia ante la excesiva cercanía de lo divino, ante el desbordamiento de las ansias humanas. En este territorio de la luz, de la visibilidad pura, el Nombre de Dios se revela por escrito, con letras que son llamas, pero sigue siendo inefable. Su invocación exige perífrasis, conchas protectoras (como la *clipa* que oscurecía pero a la vez amparaba las chispas divinas esparcidas por el mundo y letales para el ojo humano). “La ausencia de vocales, que vuelve al Nombre impronunciado, crea una distancia infranqueable y suprime la posibilidad de cosificar a la Divinidad.”<sup>685</sup>

El enigma del Nombre sagrado alcanza una de sus formulaciones más especiales en el seno del jasidismo, con la imposición del título de *Baal Shem* (maestro o dueño del Nombre) a quien se había acercado a sus misterios y poseía por ello poderes mágicos:

*Baal Shem* (“Dueño del Nombre Divino”; literalmente “Poseedor del Nombre”) era el título que daba el uso popular y la literatura judía, y en especial las obras cabalísticas y jasídicas, a partir de la Edad Media, a quien poseía el conocimiento secreto del Tetragrámaton y los restantes “Nombres sagrados”, y sabía cómo obrar milagros por el poder de esos nombres.<sup>686</sup>

Entramos, de este modo, en el territorio de los conjuros y la magia, la curación de enfermos, las bendiciones, las maldiciones y los hechizos. La “posesión del Nombre” es algo difícilmente aceptable para el

---

<sup>684</sup> Moshe IDEL, *Cábala. Nuevas perspectivas*, p. 110.

<sup>685</sup> Marc-Alain OUKNIN, *Mystères de la Kabbale*, p. 386.

<sup>686</sup> Gershom SCHOLEM, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, p. 123.

Judaísmo ortodoxo, pues conllevaría la apropiación del misterio de Dios, reducido a un ente asible y estático. “Hubo un gran número de *Baal Shem*, sobre todo en Alemania y Polonia, desde el siglo XVI en adelante.”<sup>687</sup> Y algunos de ellos fueron muy criticados, precisamente por esta concepción utilitaria del Nombre. Así, el jasidismo moderno operó una transformación en este concepto, que se conoce como el paso del *Baal Shem* al *Baal Shem Tov* (maestro del buen Nombre). Martin Buber explica el cambio de mentalidad del siguiente modo:

“Shem Tov” es el “Buen Nombre”. El Baal Shem Tov, el poseedor del Buen Nombre es el que, por ser lo que es, gana la confianza de sus pares. “Baal Shem Tov”, como designación general, se refiere a un hombre en quien la gente deposita su confianza, al confidente de la gente. Con esto el término deja de señalar una ocupación bastante dudosa y viene a aplicarse a una persona fidedigna y, al mismo tiempo, transforma lo que era después de todo una especie de mago, en un religioso en el verdadero sentido de la palabra. Porque el término “Baal Shem Tov” quiere decir el hombre que vive por y para sus semejantes sobre la base de su relación con lo divino.<sup>688</sup>

El fundador del jasidismo moderno, Israel ben Eliezer *Baal Shem Tov*, fue el primero en portar este título. Su conocimiento es poder: facultad que permite salvar el abismo entre los mundos. Y su cualidad, ante todo, la generosidad. El *Baal Shem Tov* se sitúa entre su comunidad y la revelación, intentando hacerla accesible a todos los que deseen adentrarse en ella. Elie Wiesel, en su obra *Celebración jasídica*, ofrece una definición de especial interés: “El Maestro del buen Nombre es el título otorgado a quien conoce el verdadero nombre de los seres y las cosas, posee su secreto y tiene poder para actuar sobre todo. (...) Acerca los nombres al Nombre, une los seres y las cosas a Dios.”<sup>689</sup>

Se enfatiza así su papel de mediador; sabe los nombres, ha explorado los misterios del lenguaje, y los ofrece al resto. La lengua, que se puede hablar porque no ha perdido por completo la inspiración divina, asciende así hacia el Nombre secreto: alcanza un mayor sentido, se

---

<sup>687</sup> Gershom SCHOLEM, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, p. 123.

<sup>688</sup> Martin BUBER, “Introducción” a *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 36.

<sup>689</sup> Elie WIESEL, *Celebración jasídica*, traducción de Federico de Carlos Otto, Salamanca, Sígueme, 2003, p. 247.

aproxima a las cosas y llega a confundirse con ellas. La magia es sólo una consecuencia de dicho conocimiento: el nombre exacto, o verdadero, equivale a la esencia profunda de cada ser. Quien lo pronuncia desvela sus secretos, lo tiene en sus manos. Así, el *Baal Shem Tov* no conoce el Nombre de Dios, pero lo intuye, y esta intuición, traducida en luz suplementaria, le revela el nombre de las cosas.

La poesía, finalmente, sería un intento de vuelta a ese lenguaje mágico; una búsqueda de los nombres secretos a través de las palabras comunes. A modo de resumen, nadie mejor que Borges para expresar las últimas inquietudes:

Pater escribió que todas las artes propenden a la condición de la música, acaso porque en ella el fondo es la forma, ya que no podemos referir una melodía como podemos referir las líneas generales de un cuento. La poesía, admitido ese dictamen, sería un arte híbrido: la sujeción de un sistema abstracto de símbolos, el lenguaje, a fines musicales. Los diccionarios tienen la culpa de ese concepto erróneo. Suele olvidarse que son repertorios artificiosos, muy posteriores a las lenguas que ordenan. La raíz del lenguaje es irracional y de carácter mágico. El danés que articulaba el nombre de Thor o el sajón que articulaba el nombre de Thunor no sabía si esas palabras significaban el dios del trueno o el estrépito que sucede al relámpago. La poesía quiere volver a esa antigua magia. Sin prefijadas leyes, obra de un modo vacilante y osado, como si caminara en la oscuridad. Ajedrez misterioso, cuyo tablero y cuyas piezas cambian como en un sueño y sobre el cual me inclinaré después de haber muerto.<sup>690</sup>

### 3.3. *Las letras y los nombres*

Las letras, como unidades mínimas en las que puede descomponerse la lengua – una lengua sobrecargada de sentido – reciben especial atención en la Cábala, que intenta explorar sus cualidades y secretos. Porque si Dios es lenguaje, las letras constituyen su valiosa materia prima: un conjunto limitado de signos combinables que da lugar a todo lo presente, lo pasado y lo futuro. Su cantidad es muy reducida (veintidós letras en el alfabeto hebreo), y todo el interés reside en las combinaciones resultantes: infinitas como la diversidad de lenguas,

---

<sup>690</sup> Jorge Luis BORGES, “Prólogo” a *El otro, el mismo* en *Obra poética*, p. 175.

sujetas a leyes heterogéneas, llenas de excepciones; capaces, con una leve variación, de alterar todo un sentido.

Se abandona la palabra como unidad mínima de reflexión y de análisis: la exploración va más allá del contenido léxico. “Se trata a la Escritura como si fuera una escritura cifrada, criptográfica, y se inventan diversas leyes para leerla. Se puede tomar cada letra de la Escritura y ver que esa letra es inicial de otra palabra y leer esa otra palabra significada. Así, para cada una de las letras del texto.”<sup>691</sup> El valor intrínseco que guardan las letras aparece con fuerza cuando el texto estalla en pedazos. Según determinadas doctrinas místicas o mágicas de la Cábala, poseen importantes poderes que es necesario saber despertar y explorar: oportunidades para que el místico se acerque a Dios, a través de la meditación, o para producir cambios mágicos en la naturaleza. Una de las técnicas más empleadas en tales prácticas es la de la combinatoria (de las letras y otros signos gráficos). La idea subyacente es que “todo ha sido creado mediante la combinación de las letras del lenguaje divino. Tales letras, empero, son las letras de la lengua hebrea, como lengua originaria y lengua de la creación.”<sup>692</sup> Si afirmamos que la Cábala es una mística del lenguaje, habría que matizar este concepto para incluir en él también a la mística de la escritura, pues “para el cabalista la escritura es el verdadero centro de los misterios del habla.”<sup>693</sup> De ahí el valor otorgado a los trazos de las letras, que, lejos de concebirse cual signos gráficos arbitrarios, poseen una simbología trascendente y propia.

El Nombre de Dios – esa única pieza capaz de dar sentido al lenguaje y al mundo – también participa de esta concepción. Cada una de las letras del Tetragrama (יהוה) es considerada, por sí misma, un nombre de Dios. Y esto podría extenderse al conjunto de letras de la Torá. Gershom Scholem afirma, en este sentido: “El nombre Yahvéh, teológicamente, ocupa el puesto que en otros cultos se reserva a la imagen.”<sup>694</sup> De ahí la fijación por la forma de las letras que lo componen, su valor intrínseco, simbólico, y las diversas combinaciones a las que éstas pueden dar lugar. Scholem vincula tales

---

<sup>691</sup> Jorge Luis BORGES, *Siete noches en Obra poética*, tomo III, p. 270.

<sup>692</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y Cábala*, p. 30.

<sup>693</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 20.

<sup>694</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y Cábala*, p. 20.

prácticas y creencias con una experiencia universal, que de nuevo uniría a la Cábala y a la poesía:

La magia de la palabra es una experiencia humana fundamental, mucho más amplia, que en la magia del nombre experimenta tan sólo una acentuación especialmente aguda. No es necesario recurrir a la especulación religiosa para ver que las palabras tienen efecto más allá de toda ‘comprensión’, como muestra la experiencia de los poetas, los místicos y de todo aquel hablante que sepa saborear lo sensorial de la palabra. De esta experiencia es de donde brota, ante todo, la concepción del poder del nombre y su magia practicable.<sup>695</sup>

Para la Cábala, una parte importante de esta magia reside en las letras. El alfabeto se presenta como un ente fundacional: con una realidad y unas leyes propias. Los distintos experimentos que realizan los cabalistas sirviéndose de él propician una profunda reflexión acerca de la gramatología y las formas de la escritura. La técnica permutatoria aparece cual un modo de explorar los secretos del lenguaje a través de sus más pequeñas representaciones gráficas. El análisis del simbolismo de las letras, por su parte, permitirá llevar a cabo una breve arqueología del alfabeto, así como una reflexión más amplia acerca de su carácter convencional o motivado y de su relación con el dibujo, los conceptos y las palabras.

#### a) *Permutaciones*

En un relato jasídico, del que se conocen varias versiones, se narra la historia de un hombre que, por una serie de circunstancias adversas, es incapaz de llegar a su comunidad una noche para participar en los oficios religiosos (por *Shabbat*, *Yom Kippur*, o cualquier otra festividad)<sup>696</sup>. Desolado, y con un intenso sentimiento de culpa, el hombre intenta recordar las oraciones propias de esa fecha para recitarlas en soledad. Sin embargo, descubre que las ha olvidado y, en su desesperación, exclama:

Padre del Universo, ves que mi corazón está afligido porque no puedo unirme a la comunidad para rezar con ella en este día santo.

---

<sup>695</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y Cábala*, pp. 21-22.

<sup>696</sup> Todas las fiestas judías comienzan la noche antes, al ponerse el sol. A partir de ese momento, está prohibido viajar, por lo que cada uno ha de quedarse en el lugar donde se encuentre.



¡No tengo ningún ritual al que acudir! ¡Y ni siquiera conozco de memoria las oraciones! Pero ya sé lo que voy hacer, lo único que está en mi mano: me pondré a recitar el alfabeto, de todo corazón, como un niño que aún no sabe leer. ¡Y Tú, oh Dios! Tú te encargarás de juntar las letras para componer con ellas las palabras de mis rezos.<sup>697</sup>

Al día siguiente, cuando consigue llegar a su pueblo, le cuenta lo ocurrido a su rabino, quien le tranquiliza afirmando que no sólo su oración fue válida, sino que su devoción e intensidad a la hora de pronunciarla la convirtieron, aquel día, en la mayor alegría del cielo.

Se destaca así el carácter mágico de las letras, que lejos de ser meros signos convencionales encierran en sí mismas la marca de su potencialidad máxima. El niño que recita el alfabeto es quien está más cerca del demiurgo: lanza al aire las semillas de los árboles, profiere con su boca las iniciales que son todo y nada al mismo tiempo, los cuerpos aún por definir, las vidas incipientes y las palabras que aguardan su preciso momento. “La letra contiene el germen del futuro, así como el hombre contiene todos sus descendientes. Las almas son existencias sutiles creadas desde el comienzo del Génesis, nacidas de una fuerza tan íntima que el corazón no puede pensarla.”<sup>698</sup>

Así, las letras suben al cielo y tocan a Dios porque de él provienen. La Divinidad las combinó para crear el mundo, tal como explica el *Sefer Yetzirá*, y la plegaria del fiel *jasid* las devuelve a su origen en estado virgen, rogando al Creador que las ordene otra vez y dé lugar a una nueva revelación: la de unas oraciones que, aunque idénticas en su contenido, no serán las mismas de antes. Han pasado por la boca del cielo, que las ha devuelto repletas de verdad y de fuerza. Por ello el maestro se congratula de la decisión tomada por su discípulo en ese instante de apuro.

La labor llevada a cabo por Abraham Abulafia y el resto de cabalistas extáticos posteriores a través del *Hojmá ha Tseruf* (Ciencia de la combinación de las letras) se asemeja al impulso del protagonista del relato, pero es aún más ambiciosa. Parte de la convicción de que a través de la combinación, asociación y permutación de las letras del

---

<sup>697</sup> Relato citado por Marc-Alain OUKNIN en *Mystères de la Kabbale*, p. 114.

<sup>698</sup> Myriam EISENFELD, “Notas” a *El libro de la formación: Sefer Yetzyrah. A la luz de los escritos de los Cabalistas de Gerona*, pp. 75-76.

alfabeto se puede llegar a la contemplación de los máximos secretos y por tanto al éxtasis místico. José Ángel Valente se refiere a este cabalista en un breve texto ensayístico-narrativo titulado “Abraham Abulafia ante Portam Latinam”, en el que recrea un elemento biográfico de Abulafia: su viaje a Roma para entrevistarse con el Papa.

No tiene tierra y es de toda la tierra. Nació en las juderías de Zaragoza, pero ha caminado hacia el Oriente, hasta las márgenes escondidas del río Sambatión, donde ha visto las diez tribus perdidas. Su nombre es Abraham, pero puede llamarse también Raziel o Zacarías, porque su nombre, como todos los nombres, está escrito con números. Ha conocido el nombre verdadero de Dios y puede revelártelo para que tú liberes a su pueblo. Sabe también cómo deshacer los nudos y combinar las letras para andar el camino de los nombres. Esta es la revelación del hombre que viene hacia Roma.<sup>699</sup>

Las letras contienen la marca de un enigma, lo que las hace motivo de meditación inagotable. Son cifra y son lenguaje. A través de ellas es posible encontrar los nombres ocultos: aquellas palabras fundadoras capaces de conocer e invocar a los seres. Las letras compondrían, de este modo, un hilo de Ariadna capaz de abrir los caminos. Sus combinaciones son pasos, herméticas pisadas para andar y desandar una senda escondida.

Esto implica una nueva manera de leer y comprender los textos. “Hay que distinguir la ‘lectura de las palabras’ y la ‘lectura de las letras’, hay que dar a las letras la posibilidad de ser letras a pesar de la existencia de las palabras.”<sup>700</sup> Es decir, no permitir que se conviertan en elementos subsidiarios, desprovistos de entidad propia. Ouaknin sostiene que las lecturas talmúdica, midráshica y cabalística, con sus métodos hermenéuticos, cumplen tal cometido: “La lectura es entonces una operación de diseminación que restituye la vida, el movimiento y el tiempo en el corazón mismo de las palabras.”<sup>701</sup>

La combinación de las letras es, ante todo, un proceso dinámico que posibilita que la luz divina (la mayor presencia de Dios en el mundo) descienda a través de los movimientos justos en su “vehículo”: las

---

<sup>699</sup> José Ángel VALENTE, *El fin de la edad de plata*, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 33.

<sup>700</sup> Marc-Alain OUKNIN, *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, p. 76.

<sup>701</sup> Marc-Alain OUKNIN, *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, p. 76.

letras. “El *Tseruf* se llama en algunos textos *maasé merkavá* (obra del carro celeste). Denominación fundamental que muestra que la presencia divina o *Shejiná* es arrastrada por el movimiento del lenguaje gracias a la infinitud de las combinaciones.”<sup>702</sup>

Mención especial merecen las letras que conforman los distintos nombres de Dios – sobre todo las del Tetragrama Yhvh –, y la técnica permutatoria asociada a ellas. Abraham Abulafia crea todo un sistema de meditación basado en la combinación de las letras del Nombre sagrado. Las letras, aparentemente vacías de significado – pero capaces de albergar el máximo sentido – constituyen el elemento ideal para su práctica: no distraen al místico de la labor contemplativa (como sí lo harían dibujos o palabras) y, al mismo tiempo, al formar parte del lenguaje divino, habitan la sustancia misma de la realidad:

Nace así en Abulafia la meditación sobre las letras del alfabeto entendidas no sólo como signos autónomos de la lengua, sino como partes constitutivas del Nombre de Dios, objeto por excelencia y al mismo tiempo indeterminado. (...) Letras que para el discípulo no poseen, tomadas aisladamente, un sentido, y por tanto no distraen al espíritu, pero todas juntas forman el objeto máximo del conocimiento.<sup>703</sup>

El propio cabalista, en un tratado titulado *Sefer ha-hesheq*, advierte a quien quiera adentrarse en su camino de que debe aislar las letras y negarles todo valor superficial, para que éstas no obstaculicen su camino de elevación:

Primero debes asegurarte en tu corazón, de la mejor manera que puedas, de que las letras son sólo signos y caracteres alusivos como lo son las medidas y las parábolas en su esencia, y que sólo existen como instrumentos gracias a los que el hombre accede a la comprensión; para nosotros están hechas a imagen de las cuerdas del laúd. La producción de sonido por la vibración de la cuerda con la ayuda del arco, el sucesivo roce de las diferentes cuerdas y la combinación de los sonidos que resultan despierta el alma del hombre, que se regocija, busca alegría, felicidad y placer. Se

---

<sup>702</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de la Kabbale*, p. 302.

<sup>703</sup> Giovanni ALLEGRA, “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot” en *Annali dell’istituto universitario orientale. Sezione Romanza*, Nápoles, 1977, p. 12. Traducción de Elisa Martín Ortega.

producen entonces una gran elevación y un inmenso arrebató para el alma.<sup>704</sup>

El fin último es el rescate del alma cautiva y la luz infinita de las cadenas de la materia, que conducirá a un intenso placer en el momento del éxtasis místico. “Abulafia intenta liberar al alma de aquellos obstáculos –‘lacs’, ‘nudos’– de orden moral, lógico, social, etc. que le impiden sintonizar con las corrientes de la vida cósmica, interpretación cabalística del *intellectus agens* de la filosofía medieval.”<sup>705</sup> Y la comparación con la música no es azarosa en modo alguno. Abulafia la utiliza muchas veces como metáfora de sus métodos. En palabras de Gershom Scholem:

Así como el músico expresa el mundo “una vez más” por medio de sonidos que no son palabras, y llega a alturas inconmensurables y desciende a abismos sin fin, del mismo modo ocurre con el místico: para él, las puertas cerradas del alma se abren con la música del pensamiento puro que ya no está ligado al “significado” y, en el éxtasis de las profundas armonías que se originan en el movimiento de las letras del gran Nombre, se abre de par en par el camino que conduce a Dios.<sup>706</sup>

Las letras se conciben como un conjunto misterioso y superior: su sentido no tiene conexión con ningún significado palpable, dada nuestra radical ignorancia. Sin embargo, la riqueza de sus posibilidades salta a la vista; “de hecho, podemos decir que en la Cábala cada letra individual es un mundo en sí mismo”.<sup>707</sup> Y su significado, ligado a la complejidad de la Creación, sólo brillará tras una iluminación divina o cuando se produzca la redención final. En la práctica combinatoria, el valor de las letras está presente pero agazapado: no se muestra comprensible para la mente humana, pero permite la intermediación entre ambos universos, pues late en su naturaleza la posibilidad de reflejar los últimos secretos:

---

<sup>704</sup> Citado en Moshe IDEL, *L'expérience mystique d'Abraham Abulafia*, p. 63.

<sup>705</sup> Giovanni ALLEGRA, “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot” en *Annali dell'istituto universitario orientale. Sezione Romanza*, p. 11.

<sup>706</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 118.

<sup>707</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 42.

Las formas son ahora los significados – el sentido primigenio – que el observador puede atribuir a estas combinaciones de acuerdo con el grado de su facultad intelectual de conocimiento. Las letras son, así, la sustancia y la forma del mundo intelectual, cada una en concordancia con las diferentes perspectivas desde las que es observada.<sup>708</sup>

El *Tseruf* necesita de una precisión absoluta, no hay en él lugar para el azar. Es un sistema formal, un método exacto y propuesto, paso por paso, como modelo a seguir. Hay un rechazo manifiesto de la anarquía, la subjetividad o las experiencias descontroladas. La técnica ha de ser contemplada como un “arte a partir del que pueden extraerse, una vez completados los ejercicios a los que Abulafia dedicó importantes manuales, unos resultados que no varían”<sup>709</sup>. Se trata de un proceso paulatino, que conduce a la liberación del alma a través de un éxtasis provocado y controlado. La comparación con la música también es pertinente en este punto:

Abulafia desprecia las formas irracionales y en cierto modo inconscientes del éxtasis y las tacha de locuras peligrosas. Para él, la práctica del *Tseruf* es una especie de combinación musical. Igual que el compositor combina las notas de la escala según unas reglas fijas y no anárquicamente, el místico combina las letras siguiendo una técnica exigente. Y al igual que el músico brillante da rienda suelta a su inspiración en cantos melodiosos, así el místico inspirado encuentra la melodía y la armonía originales del Gran Nombre – al escuchar esos cantos novedosos, el alma se siente elevada hacia el cielo.<sup>710</sup>

A lo largo de los siglos se fueron perfilando una serie de nombres místicos de Dios, constituidos por ciertas acumulaciones de letras provenientes de versículos bíblicos o de prácticas secretas:

Está claramente probado por los testimonios de la literatura talmúdica y midrásica que tales nombres de Dios puramente místicos también se daban en la tradición del Judaísmo estricto, y

---

<sup>708</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 42.

<sup>709</sup> Giovanni ALLEGRA, “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot” en *Annali dell’istituto universitario orientale. Sezione Romanza*, p. 13.

<sup>710</sup> Moshe IDEL, *L’expérience mystique d’Abraham Abulafia*.

no sólo en los escritos de magos o teúrgos del mismo periodo. Así se habla de nombres de Dios que contienen 12, 42 y 72 letras y a los cuales se les adscriben significados o funciones especiales. En ninguna parte se dice qué relación tienen con el Tetragrama.<sup>711</sup>

Los dos santos nombres a los que Abulafia aplica su técnica son el Tetragrama (Yhvh) y el nombre de setenta y dos letras – formado por tres versículos del *Éxodo* 14:19-21, cada uno compuesto de 72 consonantes. El pasaje en cuestión narra el momento en que Dios abre las aguas del mar Rojo para salvar a su pueblo, perseguido por el faraón de Egipto. Instante, pues, en que el poder del Creador se muestra como un apabullante prodigio:

Y movióse del Dio el andán delante real de Ysrael y anduvo de en pos ellos, y movióse pilar de la nube de delante dellos y estuvo de en pos ellos. Y vino entre real de Egipto y entre real de Ysrael, y fue la nube y la escuridad y alumbró a la noche, y no se allegó éste a éste toda la noche. Y tendió Moseh a su mano sobre la mar, y fizo andar Adonay a la mar con viento solano fuerte toda la noche, y puso a la mar por seco, y fueron hendidas las aguas.

La manifestación divina, concentrada ahora en la magia del relato y el misterioso poder de la mano de Moisés, es lenguaje. La Torá es la encarnación de lo divino, tal como aparece reflejado en el versículo, ya citado: “Y todo el pueblo veientes a las bozes y los relámpagos”<sup>712</sup>, que sigue a la revelación del monte Sinaí. Dios es una voz que se dirige a su pueblo desde lo alto de una montaña, por intermediación de Moisés. Su única imagen está en la palabra grabada sobre las tablas de la Ley. Y la visión de las “voces”, según los comentaristas, hace referencia a la visión del texto revelado.<sup>713</sup> De este modo, el conjunto del texto constituiría la esencia misma de la Divinidad: su nombre propio. Se trata de una idea fundamental: “el texto de la Torá es el Gran Nombre divino y el Tetragrama Yhvh es su nudo central”<sup>714</sup>:

“Todos los nombres de la Torá están contenidos en el nombre de cuatro letras que es llamado el tronco del árbol, y todos los otros

---

<sup>711</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y Cábala*, p. 27.

<sup>712</sup> *Éxodo* 20:15.

<sup>713</sup> Ver Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de la Kabbale*, p. 378.

<sup>714</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de la Kabbale*, p. 384.

nombres son raíces o ramificaciones de éste.”<sup>715</sup> La Torá es por lo tanto un ropaje viviente y un tejido, un textus en el sentido más exacto del término, en el que, como una especie de motivo básico y como un *leitmotiv*, el Tetragrama se teje de un modo oculto y a veces hasta en un modo directo, y en cualquier caso, el Tetragrama se refiere a la Torá en toda clase de metamorfosis y variaciones.<sup>716</sup>

El nombre de 72 letras, así como el resto de “nombres” con los que se alude a la Divinidad, son parte de esos procedimientos hermenéuticos que persiguen descifrar los misterios del texto, el enigma contenido en el lenguaje. Así, cada una de las letras puede ser considerada un “nombre” en la medida en que participa de ese rostro infinito de Dios. Es lo que sugiere un cabalista castellano del siglo XIII, Jacobo ben Jacob Kohen de Soria: “Debe notarse que los 72 nombres sagrados [cada una de las 72 consonantes] sirven y están unidos con la esencia de la misma *Merkabah*. Son como resplandecientes pilares de luz.”<sup>717</sup>

Abulafia elabora varias tablas en las que recoge su técnica permutatoria, sujeta a reglas muy estrictas. Para meditar sobre el Tetragrama se apoya en la letra *Alef*, la primera del alfabeto hebreo, a la que asocia cada una de las consonantes del Nombre de Dios: *Yod*, *He*, *Vav*. Cada unidad es vocalizada de todas las maneras posibles según un sistema vocálico simplificado (cinco vocales, al igual que en castellano).<sup>718</sup>

Se establece un esquema claro y preciso porque se parte de la convicción de que la estructura oculta del Nombre de Dios – aquella que se pretende conocer – es la misma que subyace a la realidad misma y al interior del alma humana. El *Tseruf* no es un fin en sí mismo, sino una ciencia que pretende descubrir el entramado perfecto, definido, de un mundo en continuo movimiento, para intervenir así en él y devolverle el orden necesario. La misma analogía se realizará con la recomposición del alma humana. Pero para ello se requiere, en primer lugar, un estallido de su estructura superficial e imperfecta:

---

<sup>715</sup> Gikatila, *Shaarei Ora*, Offenbach, 1715, fol. 2b y 4b.

<sup>716</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 30.

<sup>717</sup> Citado en Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 28.

<sup>718</sup> Para obtener más información acerca de la forma de combinar las letras de los nombres divinos ver Moshe IDEL, *L'expérience mystique d'Abraham Abulafia*, pp. 34-37. No se entrará en la descripción pormenorizada de esta cuestión.

El Nombre sagrado contiene en sí ecuaciones “científicas” sobre la estructura del mundo y su funcionamiento; por ello posee una dimensión cognitiva y un poder mágico, y se puede suponer que estas dos características derivan de la estructura particular del Nombre. Pero, según Abulafia, para aprovechar la capacidad estructural de los nombres antes hay que dismantelar su estructura y reconstruir una larga lista de nuevas estructuras volviendo a combinar las letras del Nombre. Pues paralelamente a las transformaciones que afectarán a la estructura del Nombre, se producirá una modificación en la estructura del alma humana.<sup>719</sup>

Un cambio que conducirá a la elevación de la misma, a un mayor grado de conocimiento. Las letras se interiorizan: ya no son entidades abstractas o corpóreas que se encuentran fuera del sujeto y que éste manipula como haría con cualquier otro objeto. Ahora viven dentro del alma, se graban en ella y le muestran caminos nuevos; forman parte de la transformación que experimenta el místico. Moshe Idel comenta, a la luz de los escritos de Abulafia:

Estamos ante un proceso explícito de interiorización: las letras del Nombre divino experimentan un proceso de “purificación” que las hace pasar del estado de letras sensibles – que existen en el exterior del intelecto – al de letras espirituales, que habitan el corazón. A través de este proceso, que parte del mundo sensible para llegar al mundo inteligible, se construye el intelecto.<sup>720</sup>

La ciencia del *Tseruf*, caracterizada por los rasgos expuestos, despertó un gran interés en Juan Eduardo Cirlot, que vio en ella un correlato de su poesía permutatoria. Giovanni Allegra, en su artículo “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan Eduardo Cirlot”, parte de una pregunta acerca de la filiación de esta nueva práctica creativa: ¿Se trata de un puro juego surrealista, una variante de la escritura automática? ¿O, por el contrario, remite a “formas estáticas de representación”, siguiendo el ejemplo de Abulafia?<sup>721</sup> La disyuntiva se encuentra en la negación, por parte de los surrealistas, de cualquier influjo intelectual en la creación y de su rechazo de las aspiraciones trascendentes. La experiencia mística de Abulafia se inscribe, por el

---

<sup>719</sup> Moshe IDEL, *L'expérience mystique d'Abraham Abulafia*, p. 31.

<sup>720</sup> Moshe IDEL, *L'expérience mystique d'Abraham Abulafia*, p. 33.

<sup>721</sup> Ver Giovanni ALLEGRA, “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan Eduardo Cirlot” en *Annali dell'istituto universitario orientale. Sezione Romanza*, p. 9.



contrario, en una tradición ya codificada, y la combinación de las letras es sólo aparentemente arbitraria y aleatoria, como se acaba de mostrar. En la poesía de Cirlot también se advierte una defensa de la naturaleza objetiva e impersonal de la simbología<sup>722</sup> (y las letras, para ambos, son símbolos, tal como se verá más adelante). Allegra sentencia:

En Cirlot sin embargo no hay, como en otros, un uso arbitrario, caótico e “ingenuo” [de la simbología]. (...) Al decir que [es una poesía] “construida”, no significa artificiosa, sólo se quiere tener presente que el autor se mueve en un paisaje muy preciso y cuyos elementos no pueden ser “espontáneamente” dispuestos y amalgamados.<sup>723</sup>

En una carta fechada el 4 de febrero de 1971 y escrita con motivo del envío de *Bronwyn, permutaciones*, el propio Cirlot reflexiona acerca de los vínculos de su poesía permutatoria con la literatura vanguardista y las antiguas tradiciones sagradas. Su conclusión es muy aclaradora: la labor consiste en buscar sistemas lógicos, y en continuo movimiento, que permitan un acercamiento profundo a lo irracional. Resulta pertinente, en este punto, llamar la atención sobre los procedimientos de Abulafia: letras dinámicas que se combinan según determinadas reglas en un intento por acercarse a lo absoluto: el Nombre de Dios. Éstas son las palabras de Cirlot:

Tras haberme pasado la vida estudiando y defendiendo el arte, la música y la poesía de vanguardia, ahora resulta que (llevo 4 años estudiando religiones y culturas celtogermánicas a fondo) es ahí en el oscuro-claro cielo gris del Norte y del pasado donde brilla lo “mío perdido”, que en Bronwyn se cristaliza y que, a través de las

---

<sup>722</sup> Sirva como ejemplo el final del artículo “Simbolismo fonético BRONWYN-BHOWANI” (16 de abril de 1971), en que el poeta afirma: “Para terminar, diremos que, pese a lo que pueda parecer a los no iniciados en estos conocimientos simbólicos, no se trata de lucubraciones arbitrarias o solamente apoyadas en tradiciones cuya capacidad de fundar la verdad es discutible. Tenemos que repetir que, en el corto espacio de que disponemos, no se pueden aquí dar, ya no razones convincentes, sino ni siquiera las fuentes bibliográficas que ayudarían a penetrar en este mundo ideológico con mayor confianza y seguridad. Por nuestra parte, es evidente, tenemos seguridad y confianza en tales certidumbres.”

<sup>723</sup> Giovanni ALLEGRA, “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan Eduardo Cirlot” en *Annali dell'istituto universitario orientale. Sezione Romanza*, p. 18.

permutaciones, intento desarrollar, buscando la explicación de la imagen irracional por la cinética de la racional.<sup>724</sup>

La relación formal entre ambas propuestas – la poesía permutatoria y la mística de Abulafia – fue esbozada a propósito del análisis del *Homenaje a Bécquer*, donde se aprecia la técnica combinatoria. Pero es a lo largo del *Ciclo Bronwyn*,<sup>725</sup> iniciado en 1967, donde encontramos una mayor cantidad de propuestas relacionadas con la poesía permutatoria<sup>726</sup>. Una de ellas, ejemplificada en *Bronny, n* (1969) atañe a la aplicación del método a las letras del nombre de Bronwyn, y coincide con un momento de inflexión en el ciclo poético:

*Bronwyn, n* anunciaba una nueva vía poética en la que sólo es posible penetrar devolviendo a la palabra escrita su “vocalidad” original, y que fue proseguida en *Inger, permutaciones*, dentro del grupo *Inger* que concurre con el *ciclo Bronwyn*. La segunda etapa que inicia *Bronwyn, n* (antes de junio de 1969) termina en *Bronwyn, y* (marzo de 1970). Estos cuatro libros de poemas (*Bronwyn, n, x, y*) fueron concebidos por Cirlot como la imposibilidad de dejar a Bronwyn.<sup>727</sup>

Sin embargo, el nombre de Bronwyn se había erigido en misterio mucho antes de explorar las posibles combinaciones de sus letras – lo hizo casi al comienzo del ciclo. Al igual que, en el relato del fiel que repetía el alfabeto, Dios se ocupaba de ordenar los signos para componer los rezos, el lenguaje poético, inquebrantable, remite una y otra vez al nombre de Bronwyn:

---

<sup>724</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, Permutaciones en Bronwyn*, p. 430.

<sup>725</sup> Se conoce como *Ciclo Bronwyn* al conjunto de dieciséis libros que Juan Eduardo Cirlot escribió entre 1967 y 1971 a partir del personaje de Bronwyn, doncella celta del siglo XI, interpretado por Rosemary Forsyth en la película *El señor de la guerra* de Franklin Schaffner, e imagen del eterno femenino. “En torno al *ciclo* bascula todo lo demás: los poemas sueltos, los artículos, los dibujos, los esquemas. Todo ello brota de los intersticios del ciclo, a veces como supuestos finales, como indagaciones, como explicaciones. En su conjunto muestran la vivencia Bronwyn y narran la historia. El poeta siempre pensó en un *Libro Bronwyn*.”: Victoria CIRLOT, “Introducción” a J. E. Cirlot, *Bronwyn*, p. 19.

<sup>726</sup> La serie *Inger*, desarrollada paralelamente al *Ciclo Bronwyn*, ofrece también buenos ejemplos de permutación, pero nos ha parecido más apropiado centrar el análisis en *Bronwyn* por el conjunto del imaginario que suscita. No obstante, un análisis completo de la poesía permutatoria de Cirlot – aquello que no se pretende aquí y ahora – sí necesitaría del estudio pormenorizado de *Inger*.

<sup>727</sup> Victoria CIRLOT, “Introducción” a *Bronwyn*, p. 26.

Si puedes,  
mira cómo me envuelvo en los cabellos blancos de mi espíritu  
contra el yerto alfabeto que recita tu nombre,  
Bronwyn.<sup>728</sup>

Un nombre en el que, de nuevo, se concentran todos los enigmas. La poesía se construye en torno a él: circundándolo, omitiéndolo, alterándolo. Y CirLOT apuesta por la acción, por una escritura que “haga”, que otorgue realidad a Bronwyn abriéndole un espacio inédito. En palabras del autor:

Entonces comprendí que escribiendo versos a Bronwyn no conseguiría nada. Ni tampoco escribiendo un texto “objetivo” sobre los símbolos del “Señor de la guerra”, ni siquiera por orden, ni buscando la multiplicación de sus planos, ni su relación con los mitos, celtas o universales.

No. Se trata de otra cosa. Hay que *hacer lo mismo* que el “Señor”. Llegar al pantano, repeler a los frisios, ocupar la torre, ir de caza, encontrar a Bronwyn, *apoderarse de ella*, darle el anillo del padre (Padre), retenerla, matar al “hermano oscuro” y luego morir por ella, dejándola en poder de los frisios.<sup>729</sup>

Una labor, ésta, que roza lo imposible, pero en la que el poeta se afana. Y su principal arma se encuentra precisamente en el nombre de la heroína: palabra que es afirmación de existencia; invocación, pero también territorio vacío, listo para acoger y despertar la vida a sus lados.

He grabado las piedras con tu nombre,  
con las letras sagradas de ese nombre  
donde tu ser recoge su existencia  
aquí.

Las piedras han gritado; de sus rayas  
salía un fuego líquido y un vaho  
de celestes azules sonrosados.

---

<sup>728</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn III* en *Bronwyn*, p. 128.

<sup>729</sup> Juan Eduardo CIRLOT, texto inédito citada por Victoria CIRLOT en su “Introducción” a J.E. CirLOT, *Bronwyn*, pp. 17-18.

*La superficie de la tierra hablaba*<sup>730</sup>

Las piedras, materia inerte por excelencia, han recibido las “letras sagradas” del nombre de Bronwyn, calificado como lugar “donde el ser recoge su existencia”. La primera estrofa culmina con una indicación espacial precisa: “aquí”. Es decir, en el territorio del poema, o en ese mundo cóncavo que el poeta ha creado precisamente para acoger a Bronwyn: entidad que se otorga a través de la inscripción, en la tierra, de las letras del nombre. Las resonancias cabalísticas – fruto de una “coincidencia”, en el sentido poético, entre ambas búsquedas – saltan a la vista: un Dios que crea grabando y esculpiendo las veintidós letras del alfabeto, cuyo ser misterioso reside en un nombre secreto que dota de realidad al mundo, al “aquí”, a lo presente.

Las piedras parecen despertar tras la inscripción, pues las letras tienen el poder del fuego y la dulzura del soplo: a través de ellas la tierra – la naturaleza – habla. Recupera la voz perdida como consecuencia de la fractura: la caída del lenguaje en la arbitrariedad que oscurece el mundo.

En el prólogo a *Bronwyn, n* Cirlot alude a un nuevo comienzo, a un renacimiento del ciclo basado, precisamente, en el simbolismo fonético. *Bronwyn* es un poema infinito (sólo truncado por la enfermedad y la muerte del autor), y su protagonista aquella que una y otra vez aflora a la superficie, en un poderoso resurgimiento. No en vano, casi todos los libros están dedicados “a la que renace de las aguas”<sup>731</sup>. El poeta escribe, al inicio de *Bronwyn, n*:

Sería erróneo pensar que mi intención en este poema ha sido hacer letrismos o cultivar una situación límite *per se*. Terminado el ciclo *Bronwyn* (I-VIII) parecía imposible agregar nada más a este mito predilecto, situado en la ideología cátara. Entonces pensé que podía, que debía hablar a Bronwyn en su propio idioma. Pero ¿cuál era el idioma de Bronwyn? Imaginarlo me pareció la más atrayente

---

<sup>730</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn IV* en *Bronwyn*, p. 167.

<sup>731</sup> Escribe Cirlot: “Al ver a Ofelia entre dos aguas muerta en el film ruso [una versión de *Hamlet*] recordé de pronto el resurgir de Bronwyn de ‘esas mismas aguas y con las mismas flores’. Bronwyn sale del agua para que el señor se enamore de ella, pierda su feudo, su vida misma, es decir, para hacer con ‘él’ lo que hizo Hamlet con Ofelia.”: “El retorno de Ofelia” en *La Vanguardia*, 24 de marzo de 1967, citado por Victoria CIRLOT en su “Introducción” a J.E. Cirlot, *Bronwyn*, p. 12.

de las ideas: el resultado fue su construcción por variaciones fonéticas mediante las cinco letras diferentes que integran el nombre de la doncella céltica: *b, r, n, w, y*.<sup>732</sup>

La creación de un idioma propio es un paso más para acercarse a Bronwyn. No se trata, además, de un conjunto de signos arbitrario, tal como advierte el poeta, sino que responde a una poderosa lógica interna. La lengua propia de Bronwyn, aquella que conducirá directamente a ella, está formada por las letras de su nombre, que conforman, por extensión, la totalidad de su universo. Estamos aquí ante la misma consideración que llevó a los cabalistas a sostener que la Torá en su conjunto constituía el Nombre de Dios, presente a su vez en cada uno de sus signos. Las combinaciones de las cinco letras – sólo cinco – de BR(O)NWYN dan lugar a una lengua “imaginada” e infinita, aparentemente cerrada, pero en la que todo cabe: herramienta utilizada por el poeta para dar otra vuelta de tuerca y esquivar el final de Bronwyn. El prólogo termina con unas palabras especialmente significativas:

El resultado es un rito verbal, un poema que pudo ser presentado por Bécquer cuando en una de sus *Rimas* alude a: “Ideas sin palabras / palabras sin sentido”. Aunque la carencia de sentido aquí se da como inmediata y *aparente*, pues, justamente, la “voluntad” del poema es desvelar un metasentido a través de las resonancias que los fonemas determinen en el lector, al margen de repentinas “aclaraciones” que se producen al construirse sílabas con significado en español o en inglés: *ny*=ni, *nor*, *own*, *oy*=hoy, etc. En el fondo se trata, como acaso diría Dagobert Frey, de no dejar vacía una zona de lo inexpresable puro, llenándola con oscuros sonidos que aspiran a la luminosidad de un carácter inteligible más emparentado con el de la música o la abstracción que con el idioma cotidiano, por más alterado que éste pueda hacerse mediante recursos herméticos.<sup>733</sup>

---

<sup>732</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn*, p. 542. Nótese que la vocal “o” no es considerada como una letra dentro de este grupo, aunque sí forma parte de las composiciones del libro y, por supuesto, del nombre de Bronwyn. Su condición vocálica la excluye del conjunto (en una decisión que no puede dejar de recordar a las lenguas semíticas).

<sup>733</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn*, p. 542.

La lengua de Bronwyn se presenta como un intento de arraigar en “lo inexpresable puro”, territorio que según la Cábala ocupa el Tetragrama Yhvh. Como ya se ha visto, en el imaginario de esta tradición las palabras carecen de sentido si no participan de alguna forma en dicho Nombre, que, a su vez, no posee un significado específico por ser ininteligible para la mente humana. Cirlot habla de “oscuros sonidos que aspiran a la luminosidad”. Es decir, sonidos sin un sentido concreto, o que tan sólo suscitan vagas intuiciones por su analogía con algunas palabras de la lengua, pero que sin embargo permiten acercarse a un territorio tradicionalmente vedado: el de la musicalidad del lenguaje puro.

Nos encontramos ante una lengua recompuesta gracias a un ejercicio de destrucción de las reglas preexistentes, que actúan ahora como simples ecos de un pasado roto en añicos. Es posible suponer, por el prólogo a *Bronwyn, n*, que la finalización de la búsqueda que culminó en *Bronwyn VIII* (1969) condujo al poeta, por momentos, a la tentación del silencio. Él mismo, en una carta a Jean Aristeguieta fechada en enero de 1969, nada más terminar la primera etapa del *Ciclo Bronwyn*, anuncia la escritura de un poema denominado *antiBronwyn*, y continúa: “Después de este libro, tal vez escriba mi *Réquiem*, una especie de himno de Autoinmolación.”<sup>734</sup> No se tiene noticia de ninguno de los dos textos, pero la carta da fe del vértigo ante la visión de un abismo creativo.

El camino de Bronwyn, pues, conduce a la experiencia de los límites, a una tentativa de destrucción de la estructura ordinaria del mundo poético y del lenguaje, pero también constituye, milagrosamente, una vía de retorno; consigue evitar el callejón sin salida y abrir un camino sólo truncado por la muerte.

Así, la labor llevada a cabo en *Bronwyn, n* responde a un intento de comunicación. El hermetismo no implica aislamiento, cerrazón, sino que es transparencia de otro mundo, apertura a una nueva realidad y voluntad de establecer lazos. En una reseña publicada en *La Vanguardia* el 10 de julio de 1969 se explica con gran pertinencia:

Esta obra prosigue la serie *Bronwyn (I-VIII, 1967-1969)* de su autor, pero la continúa de extraña manera. A primera vista, el hermetismo

---

<sup>734</sup> Carta reproducida en Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn*, p. 275.

del poema – absoluto – nos hace creer que estamos ante poesía visual o letrismo<sup>735</sup> (cual el que en París dirige Isidore Issou); pero Cirlot, en el prólogo de su *plaquette* nos advierte de que no es así. El parecido es sólo exterior; se trata de un deseo – ya final y desesperado – de comunicación (no con el lector, sí con Bronwyn), hablándole en su idioma. Un idioma inventado con las cinco letras del nombre de la doncella céltica: b, r, n, w, y, que permite a Cirlot, por combinatoria, crear sucesiones de palabras incomprensibles a la razón.<sup>736</sup>

Y, sin embargo, a pesar de su oscuridad, un recorrido por las composiciones de *Bronwyn*, *n* arroja, para el lector atento, una indudable luz. Cirlot aclara en el prólogo que la “y” suena como “i” y la “w” se pronuncia “u” o “v” según vaya entre consonantes o vocales<sup>737</sup>. Se realiza así una fuerte apuesta por la lectura en voz alta, que permita apreciar la sonoridad de las combinaciones. El resultado es una musicalidad evidente, que apela a la sensibilidad pero también al intelecto. Veamos dos ejemplos, con sus respectivas tentativas de interpretación:

Onwyn  
nyb nyn

Ronwyn  
nyr nyn

Nonwyn

---

<sup>735</sup> El parecido formal con este movimiento es, sin embargo, evidente (más allá de las intenciones últimas). Rafael de Cozar, en su obra *Poesía e imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. hasta el siglo XX*, Sevilla, El carro de nieve, 1991, explica: “El rumano Isidore Issou, que publicó un único número de su revista *La dictature Lettriste* en 1946, intentaba operar con la letra como elemento constructivo, disociada ya de la palabra y por su mero valor plástico o fónico. (...) En cierto modo se trataba de usar las letras como notas musicales perfectamente combinables entre sí. El precedente de Schwitters en la pintura o incluso los juegos cubistas o futuristas son bastante claros en el letrismo, pero este movimiento tiende a centrar todo en la poesía, lo que Guillermo de Torre llama ‘punta extrema del panlirismo’. Con el Letrismo y el Concretismo entramos en lo que no muy acertadamente se suele llamar en pintura abstracción.”

<sup>736</sup> Reseña reproducida en Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn*, p. 309.

<sup>737</sup> Nótese cómo en hebreo las letras *Yod* y *Vav* son las únicas que actúan como semiconsonantes, con los mismos valores que da Cirlot.

nyn nyn<sup>738</sup>

La mayúscula con la que se inicia cada serie de dos versos alude al nombre de Bronwyn metamorfoseado. Se podría considerar, pues, que nos encontramos ante una invocación desesperada – y quizá ése sea el verdadero tema de todo el libro: cómo llamar a quien parece alejarse sin remedio, cómo retener a aquella que no responde ya a su nombre común, evidente, cuyas posibilidades se piensan agotadas. El segundo verso actúa cada vez cual un eco difuso del primero: allí donde la voz se va quedando sin fuerzas y, discretamente, trata de atraer al objeto deseado desde la intimidad y el ofrecimiento de una nueva confianza. En la primera palabra la letra final varía: “nyb”, “nyr”, “nyn”, pero la segunda se presenta siempre fiel a la forma “nyn”, que parece afirmarse en la repetición final. Sonidos cercanos a una indefinida onomatopeya, que podría relacionarse, por ejemplo, con la terminación de los diminutivos y que resulta, en cualquier caso, sugerente para el lector.

El poema siguiente presenta una forma que recuerda a las tablas de Abraham Abulafia, pues se basa en la combinación de la letra “Y”, inicial, con cada uno de los sonidos que conforman el nombre de Bronwyn. El resultado es una serie de seis combinaciones distribuidas del siguiente modo:

Yr  
Yn  
Yb  
Yw  
Yy  
Yo<sup>739</sup>

La descomposición – se podría hablar de disección – del nombre es aquí máxima. Las letras aparecen desperdigadas, pues no hay dos que vayan seguidas si atendemos a la ordenación “Bronwyn”; y además, para completarla faltaría una segunda “n”. No estamos, por tanto, ante una palabra escondida que pide ser reordenada, sino que se trata de una apuesta por la esencia: aparecen los elementos fundamentales del nombre, pero fuera de él. Abren espacios, se colocan en torno a la “Y”, su columna vertebral. Y no deja de llamar la atención la

---

<sup>738</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, n en Bronwyn*, p. 288.

<sup>739</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, n en Bronwyn*, p. 289.



combinación final, “Yo”: coherente dentro de la composición, por un lado, pero a la vez irremisiblemente ligada al sujeto, que se introduce en el poema para dejar su impronta en ese intento de relación con Bronwyn.

A lo largo del libro las letras, cual sonidos musicales, intentan conformar una armonía. Y ésta se basa en reglas combinatorias internas: al igual que en la música, donde la “armonía” se convierte en una disciplina cercana a la ciencia, marcada por normas muy codificadas y enseñada en los conservatorios. Sin embargo, su sentido se aprecia sólo en las composiciones mismas: no existen otros referentes.

En el caso de la poesía permutatoria, la armonía se consigue a través de las combinaciones: las letras actúan cual notas musicales, distribuidas en escalas, y su significado – fuera de la racionalidad a la que acostumbramos – deriva de su pronunciación y del simbolismo fonético. Se trata, pues, de una propuesta a medio camino entre el habla y el canto, de un “rito verbal”<sup>740</sup>, siguiendo la denominación del propio autor.

Abraham Abulafia, además de comparar su técnica con la música, daba gran importancia a la pronunciación o recitación de los nombres divinos. En sus escritos abundan las indicaciones acerca de la forma de conducir la respiración, el movimiento de la cabeza y las manos, y la modulación de la voz. El momento álgido de la experiencia mística se encuentra precisamente en esa lectura en voz alta: pronunciación cuyos sonidos invocan, musicalidad que otorga sentido. En el *Sefer ha-melammed* Abulafia alienta a sus discípulos: “Recitando las palabras provenientes de la combinación, algo del soplo divino caerá sobre ti mientras tu corazón se calienta.”<sup>741</sup>

Los sonidos de la voz atraen la atención sobre sí mismos y eso hace que resplandezca su sentido, imposible de apreciar por la razón. No se trata ya de fonemas al servicio de la producción de significados, sino de “notas articulatorias”, ahora que el mismo aparato fonador se ha convertido en un instrumento musical y, liberado de toda subsidiaridad, entona un canto.

---

<sup>740</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn*, p. 309.

<sup>741</sup> Citado en Moshe IDEL, *L'expérience mystique d'Abraham Abulafia*, p. 56.

*Bronwyn, n* es precisamente un ejercicio de revitalización del nombre, atendiendo a sus potencialidades olvidadas, intentando establecer una nueva comunicación con él. El libro acaba con su reconstitución, en una suerte de resurrección del ciclo poético: “NWYRNY BRONWYN”<sup>742</sup>.

Sin embargo, la incertidumbre continúa: el poeta parece moverse en un terreno fangoso en el que la continuidad del ciclo bascula entre la imposibilidad de dejar a Bronwyn y el necesario hallazgo de nuevas formas de expresión. En *Bronwyn, z* (1969) encontramos una sección escrita en inglés cuyo encabezado reza: “No more Bronwyn”. Decir o no decir, abandonar o seguir al borde del abismo.

A partir de *Bronwyn, x* (1970) se opera una transformación que convierte a Bronwyn en Shekina (la *Shejiná*, aspecto femenino de Dios). Cirlot otorga a este cambio una importancia radical, tal como especifica en el prólogo a *Bronwyn, y* (1970), en el que hace un breve repaso de su trayectoria:

*Bronwyn, x* significó tan sólo una nueva explicación de lo ya escrito, necesaria para verificar qué grado se había podido conseguir en la metamorfosis. La dedicatoria es lo esencial, a Bronwyn-Shekina, es decir, a Bronwyn como manifestación del aspecto femenino de Dios. (...) Se trata ahora, en *Bronwyn, y*, de dar plena realidad a la rectificación señalada por la dedicatoria aludida y de confesarme deudor de una visión teofánica que pude tomar primero – durante tres años – como mera aparición subyugante de belleza ambigua por transhumana.<sup>743</sup>

Los libros posteriores se abren con la dedicatoria “A Bronwyn-Shekina”. Y el dinamismo propio de la poesía permutatoria se acerca entonces a ese movimiento que buscaba hacer un espacio a la *Shejiná*, permitiendo su acoplamiento, a través de las infinitas combinaciones de letras. Las distintas variaciones del nombre continúan circundando a la esencia de Bronwyn, siempre inapresable, en *Bronwyn, y*:

Yrwyn de inextinguible  
aurora de aureola  
inmensidad reciente

---

<sup>742</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, n* en *Bronwyn*, p. 308.

<sup>743</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, y* en *Bronwyn*, p. 354.

de lejanía la

El ruido del silencio  
penetrando

La pausa que afilada  
recoge

Yrwyn de inacabada  
rosario de rosal<sup>744</sup>

El nombre roto coincide con una sintaxis fragmentaria. Las palabras y las frases se mueven en los márgenes de la lógica gramatical. Se dice “Yrwyn” porque Bronwyn es inextinguible e inacabada: sola imagen de lo infinito. Pero a continuación, en el segundo y el último verso, se establecen nuevas asociaciones de palabras, basadas en la etimología y el significado. Las metamorfosis en el nombre remiten a la derivación, y llaman la atención sobre procedimientos lingüísticos que se asemejan a la permutación de las letras. La preposición “de”, en este caso, sirve para establecer una relación que no es de posesión sino de semejanza, que presupone un origen común.

“La penetración del ruido del silencio”, por otro lado, es imagen de la irrupción de lo inefable, de su manifestación a través de la palabra. “Yrwyn” es un nombre imposible: una vez más, lo inexpresable puro, el dinamismo que busca atraer a Bronwyn-Shekina.

En el prólogo a *Bronwyn, Permutaciones* (1970), un libro en el que la técnica permutatoria se aplica a un modelo propio y alcanza una de sus más altas cotas de intensidad y precisión – el poeta “se decanta por una vía media, o sea las permutaciones sobre versos en un idioma normal”<sup>745</sup> –, Cirlot se relaciona de forma explícita con los cabalistas que intentaban rescatar a la *Shejiná* a través de las sucesivas combinaciones de las letras del Nombre de Dios: “El carácter cinético que posee esta poesía (puesto que todos sus elementos “se mueven”) intenta expresar un movimiento creciente de vértigo hacia la Shekina.”<sup>746</sup>

---

<sup>744</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, y en Bronwyn*, p. 364.

<sup>745</sup> Victoria CIRLOT, “Introducción” a J.E. Cirlot, *Bronwyn*, p. 28.

<sup>746</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, Permutaciones en Bronwyn*, p. 413.

Y es éste un movimiento presidido por la búsqueda de la luz, por el resplandor celeste del cuerpo de Bronwyn – pues el nombre, tras las transformaciones, renace convertido en cuerpo. La amada, deidad femenina, es un libro de fuego:

No muy lejos  
las olas se aproximan con relieves.

El mar, mi corazón, verde de estrellas  
se descompone en tu blancura negra.

Las páginas de fuego de tu cuerpo  
desnudo entre las nubes.<sup>747</sup>

Un poco más lejos, el poema final del libro dice en una única línea: “TU CUERPO ENTRE LOS OJOS DE LOS CIELOS”<sup>748</sup>. Hecho ya resplandor, estrella incandescente, brilla en un cielo abierto, lleno de huecos fulgurantes. El nombre, devenido cuerpo, es ahora llama. Y, sin embargo, su luz proviene de una visualización del sonido, en una sorprendente sinestesia. Victoria Cirlot escribe, refiriéndose a la totalidad del *Ciclo Bronwyn*: “En el interior del poeta hay algo más poderoso que la imagen. Es el sonido. Bronwyn se anuncia como sonido. Su presencia se revela a través del sonido: ella es “el sonido dorado” (*Bronwyn, VIII*).”<sup>749</sup> Ya al final del ciclo, en *La Quête de Bronwyn* (1971), surge un poema que condensa y ensalza gran parte de las cuestiones expuestas:

De pronto vi la luz y no era luz,  
era el sonido, Bronwyn, de tu nombre.

Iré en tu busca Bronwyn hasta que  
el valle de las ruinas no se calle,  
y el árbol de los ojos y las hojas  
no deje de gemir entre las ruinas.

Anegado en la luna de aquel lago  
las aguas absolutas que me anegan  
me ciegan y crepitan en las llamas.

---

<sup>747</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, Permutaciones en Bronwyn*, p. 424.

<sup>748</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, Permutaciones en Bronwyn*, p. 428.

<sup>749</sup> Victoria CIRLOT, “Introducción” a J.E. Cirlot, *Bronwyn*, p. 34.

Sólo trozos encuentro, sólo pozos  
de sollozos y gozos.  
Y mi locura busca en la llanura  
la altura de la albura,  
inmaculada rosa desolada.

Umbral desconsolado del erial,  
azulado cristal de lo alejado,  
ven.<sup>750</sup>

La luz apreciada es y no es un espejismo: luz y no luz, o más bien, luz nueva<sup>751</sup>, proveniente del sonar resplandeciente. El poeta, arrebatado por la visión, desconoce sin embargo cuál es el foco del sonido: un eco que alimenta su búsqueda, que desconcierta y que provoca. Pues a los dos primeros versos les sigue toda una declaración de intenciones: la de un esfuerzo incombustible, una determinación hasta la muerte. El poeta empieza tomando la iniciativa: “Iré en tu busca”, para llegar, en el último verso, al movimiento contrario: “ven”. Dejarse la piel en la búsqueda para forzar la venida, para esperar a Bronwyn en una imploración que es humildad máxima, conciencia de que la voluntad, en la poesía, no todo lo puede. Lo que se anhela, además, parece sólo un alivio, un “umbral desconsolado” o “cristal de lo alejado”: reflejo audible, nombre de Bronwyn que da su tenue luz a lo existente.

El final del *Ciclo Bronwyn* coincide con la enfermedad y la muerte de Cirlot. Sus últimas manifestaciones fueron un conjunto de “variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn”<sup>752</sup>, fechadas en junio de 1972, que el poeta no llegó a publicar en vida. El aspecto visual y sonoro de las letras aparece aquí finalmente aunado, y se reitera el misterio que alienta el nombre de Bronwyn. Los poemas se acercan, por sus características externas, a lo que ha dado en llamarse poesía visual, pero Cirlot advierte de la primacía de lo fónico:

---

<sup>750</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *La Quête de Bronwyn* en *Bronwyn*, p. 498.

<sup>751</sup> En otro poema de este mismo libro se puede leer: “He vuelto a ser la luz donde la luz / deja de ser la luz para ser luz”, p. 518.

<sup>752</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Ocho variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn* en *Bronwyn*, pp. 555-563, y *Nueve variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn*, pp. 565-576.

En realidad, el proceso que me ha inducido sobre todo a realizar estas obras es igual al de otras anteriores, como *Inger, permutaciones*. Sea en el idioma que facilitan las variaciones sobre las letras de un nombre, idioma incomprensible aunque a veces contenga alusiones (niger, regine), o en el castellano, al extraer de una palabra sus componentes, como en el caso de la palabra “maravillosas” (=mar, losas, vi al...), esto es lo esencial. Luego, la disposición “visual”, que viene ya de muy lejos (caligramas, futuristas, constructivistas: Lissizky dijo que “la poesía debía verse, no leerse”), resulta un expediente adicional, pero complementario. No le niego – de lo contrario no lo hubiera usado – posibilidades de estímulo al configurar en “dibujos” más o menos perceptibles como tales determinadas agrupaciones de letras. También es una vía para nuevas disociaciones y acumulaciones o reiteraciones dotadas de valor rítmico: ven ven ven ven...<sup>753</sup>

Como insistente muestra del marcado componente rítmico de las composiciones, destacan dos “variaciones”, una en cada libro, en las que las letras del nombre de Bronwyn aparecen dispuestas como en sendas escalas musicales: teclas a la espera de ser tocadas, combinadas.<sup>754</sup>

En otro poema fonovisual, fechado en julio de 1971 y que no pertenece a ninguna de las dos colecciones citadas<sup>755</sup>, se recalca la centralidad del nombre, su capacidad para albergar la totalidad de lo existente. El título, ya muy significativo: “Alfa y Omega=Aleph y Tau”, hace referencia a la primera y última letras de los alfabetos griego y hebreo. El mundo aparece contenido entre esos dos extremos. En el poema se aprecian dos escalas con el nombre de Bronwyn que confluyen en un mismo punto y, más abajo, un conjunto de letras ya diseminadas, casi por primera vez impronunciables. Circundadas por la nada, por el vacío y el silencio; pues en realidad son ellas, las letras – sonidos e imágenes – las únicas que, en un mundo devastado, pueden salvar al poeta:

Por eso no abandono ni el abismo

---

<sup>753</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Nueve variaciones fonovisuales sobre el nombre de Bronwyn* en *Bronwyn*, p. 566.

<sup>754</sup> Ver imágenes 2 y 3, reproducidas en las páginas 320 y 321, y extraídas de *Bronwyn*, pp. 561 y 575 respectivamente.

<sup>755</sup> Ver imagen 4, reproducida en la página 322, y extraída de *Bronwyn*, p. 549.

que se parece a ti por la carencia  
que me mueve a buscar donde no hay nada,  
sino un orden de letras y de imágenes.<sup>756</sup>

Orden que Cirlot se afanó en explorar y construir, como último reducto de actividad y de vida. Con el sabor agrídulce de quien sabe de sus limitaciones – las impuestas por el propio lenguaje – y de la derrota inminente – cercanía de la muerte –. Muerte que acecha en un campo poblado de símbolos, donde las letras, luminosas, intentan levantar su último vuelo:

Y perderse en el sueño de las manos alas  
aprendidas de pronto entre las luces hierbas  
suyas

Bronwyn y se morir entre palabras<sup>757</sup>

---

<sup>756</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, w* en *Bronwyn*, p. 475.

<sup>757</sup> Juan Eduardo CIRLOT, *Bronwyn, y* en *Bronwyn*, p. 368.

## Imagen 2

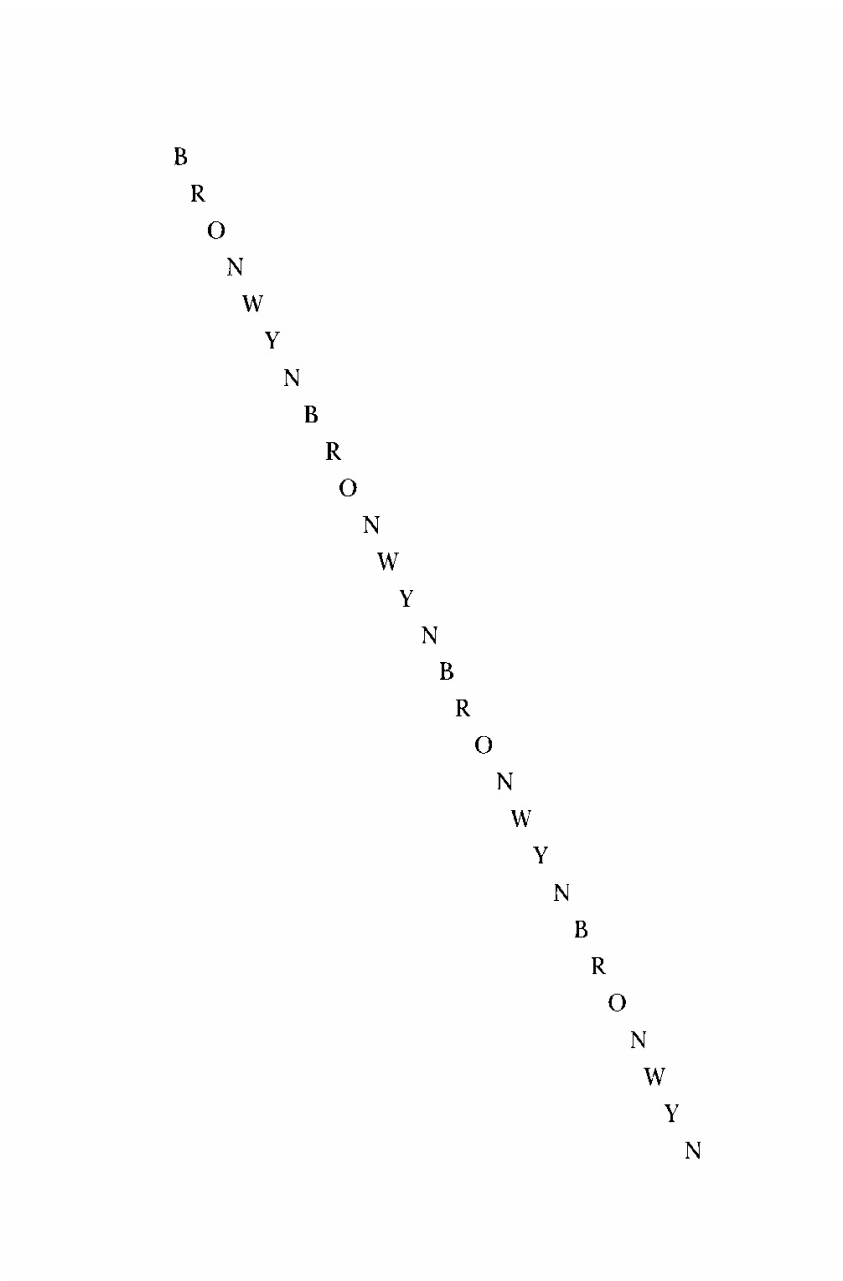




Imagen 3

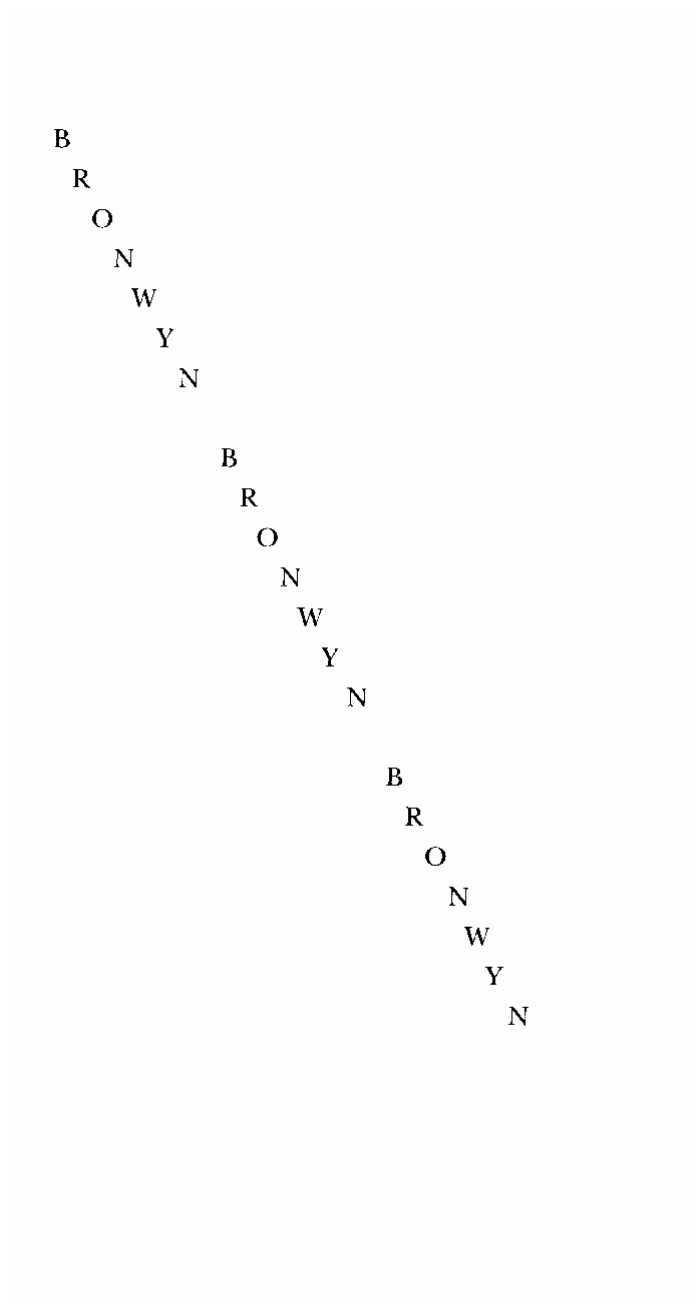


Imagen 4

**ALFA Y OMEGA = ALEPH Y TAU**

B  
R  
O  
N  
W  
Y  
N

NWYN      NRON

N  
Y  
W  
N  
O  
R  
B

Y	O	(RN)	O	Y
B	W	(NR)	W	B

## *b) El simbolismo de las letras*

La fractura que late en el interior de la lengua – origen de la arbitrariedad del signo y que tanto cabalistas como poetas intentaron superar aludiendo a una motivación perdida – afecta también a las formas de la escritura. En los sistemas alfabéticos, a diferencia de los compuestos por ideogramas, las letras se presentan como meros signos gráficos que permiten representar sonidos, desvinculadas de cualquier significado que se derive de sus trazos. ¿Pero fue siempre así? ¿En qué momento se produjo el paso del dibujo al fonograma, borrando la conciencia de la imagen que subyace a las letras? Y, finalmente, ¿es posible desandar ese camino del olvido?

La transformación de los pictogramas en ideogramas, y finalmente en fonogramas (letras actuales) ejemplifica el paso de “la escritura de las cosas a la escritura de las palabras”<sup>758</sup>. Los cabalistas, sin ir en contra de este principio, intentan restaurar el valor simbólico de las letras, ligado a su forma gráfica:

La escritura hebrea que transcribe los sonidos es para los cabalistas mucho más una serie de jeroglíficos que una serie de signos. Por lo menos cada letra es a la vez signo que sirve de instrumento de comunicación y símbolo gráfico de los elementos fundadores de toda realidad. El doble valor de las letras del alfabeto hebreo está ausente de la mayor parte de los sistemas alfabéticos hoy en uso.<sup>759</sup>

El que Mopsik elija la palabra “jeroglíficos” para referirse a la concepción que el cabalista tiene de las letras no es gratuito en modo alguno. Sus trazos se convierten en líneas llenas de misterio que es necesario descifrar o, más bien, interpretar – pues son fuente inagotable de sugerencias, no enigma oscuro con una sola explicación válida. Juan Eduardo Cirlot, en un breve apunte sobre el simbolismo del nombre de Bronwyn, describe los valores de cada una de sus letras (a veces haciendo referencia a sus resonancias cabalísticas):

Según nuestro propio sistema de simbolismo fonético, el significado más profundo de este nombre no deriva del sentido de sus dos componentes citados, sino del de cada letra. (...) La B, tanto

---

<sup>758</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de l'alphabet*, p. 84.

<sup>759</sup> Charles MOPSIK, *¿Qué es la Cábala? Preguntas y respuestas*, p. 97.

en la Kábala como en otros sistemas simbólicos, corresponde a la idea de continente: cuerpo, casa, forma, materia; la R a la noción de raptó, impulso, acción y movimiento. La O es una vocal afirmativa, como la A (en contraposición a las negativas U, Ü, I, Y, y a la de transición E). Bron sería, pues, una expresión afirmativa material terminada en un impulso a la disolución (N=aguas disolutivas, en contraposición a M=aguas fecundantes). Y WYN sería la unión de tres sonidos negativos, disolutivos, reafirmando el final de la primera sílaba del nombre.<sup>760</sup>

La primacía del aspecto auditivo en la poesía de Cirlot no oculta la importancia del componente visual de las letras, cuyo trazo puede ser metáfora, figura estilizada, del ser o idea al que remite su valor simbólico. Además, la cultura judía es muy reacia a la imagen. La prohibición de representar a la Divinidad funda una actitud de desconfianza hacia lo visual, siempre bajo sospecha de falsedad o idolatría. En este contexto, las letras son las únicas imágenes cuya veneración es permitida. Y el místico se esfuerza por ver en ellas una manifestación de las facciones de Dios, pretensión vedada en cualquier otro terreno:

Para la Kábala entonces, el tabú de la imagen pareciera suspenderse para dar cabida a una historia y a una cultura sin fronteras: la letra, una de las pocas imágenes permitidas, será la figura que inscriba este producto cultural en ese amplio universo de discurso llamado “lo medieval”. Lo visual en la escritura adquiere para esos místicos un nuevo estatuto, la configuración de la letra se convierte en una unidad significativa portadora de sentido: única huella del rostro divino que es posible adorar. De ahí que el misticismo haga de esta imagen el objeto central del culto y, al mismo tiempo, el centro de su teoría. La letra adquiere en su nivel más profundo y misterioso su máximo carácter simbólico: será número, icono, lugar, ropaje y rostro divinos.<sup>761</sup>

Rostro de Dios que se confunde con el mundo; evoca dibujos o figuras trascendentes, elementos concretos que estallan en connotaciones diversas, en sueños suspendidos. Pues el hebreo, en comparación con nuestros alfabetos, presenta la peculiaridad de que el nombre de cada una de sus letras no carece de significado (como en

---

<sup>760</sup> Juan Edurado CIRLOT, “Apéndice” de *Bronwyn*, p. 631.

<sup>761</sup> Esther COHEN, “El laberinto” en *Kábala y deconstrucción*, p. 65.

castellano *a, be, ce, de*, etc.), y esa denominación es fundamental a la hora de examinar las resonancias simbólicas que las acompañan.

La investigación acerca de los albores del alfabeto permite trazar el camino que va del dibujo al fonograma, y comprender así (al menos en parte) la historicidad del valor simbólico de las letras hebreas. Heródoto fue el primero en preguntarse por los orígenes de la escritura alfabética, cuestión que dio lugar, a lo largo de la historia, a gran cantidad de especulaciones. El punto de inflexión se produjo en 1905, cuando F.W.M. Petrie descubrió las inscripciones protosinaíticas en el templo de Serabit el-Khadem (dedicado a la diosa Hathor), en la península del Sinaí. En este templo, cercano a unas minas de turquesa, aparecieron unos breves textos compuestos por una serie de dibujos desconocidos hasta entonces. Los pictogramas no eran más de treinta, y se combinaban y se repetían de un modo que apuntaba a que se trataba de una escritura alfabética.

La primera tentativa de desciframiento vino de la mano de A.H. Gardiner en su obra *The Egyptian origin of the semitic alphabet* (1961), quien descubrió que “un cierto número de signos representaban objetos, cuyos nombres semíticos correspondían a los nombres de las letras en los alfabetos fenicio y hebreo”<sup>762</sup>. Gardiner comprendió así que “el signo protosinaítico se pronuncia consonánticamente como la primera letra del nombre del objeto representado”<sup>763</sup>. Sistema de acrósticos, pues, que justifica el origen de los nombres con que se conoce a las letras hebreas. W.F. Albright, unos años más tarde (en su obra *The Proto-Sinaitic Inscriptions and their Decipherment*, 1966) pudo identificar veintitrés de las veintisiete letras de la inscripción de Serabit el-Khadem.<sup>764</sup> Llegó, además, a la conclusión de que los textos estaban dedicados a una diosa llamada Ba‘alat, y que los escribieron trabajadores cananeos o semíticos occidentales empleados por los egipcios en las minas de turquesa. Los signos gráficos de estas inscripciones han podido ser identificados como las formas originales de las letras fenicias (siendo el alfabeto fenicio el primero que se conoce, y del que después derivaron todos los otros, incluidos el latino y el hebreo).

---

<sup>762</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de l'alphabet*, p. 92.

<sup>763</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de l'alphabet*, p. 92.

<sup>764</sup> Ver imagen 5 en la página 336. W.F. ALBRIGHT, *The Proto-Sinaitic Inscriptions and their Decipherment*, Cambridge (Mass.), 1966, p. 12.

Durante algunas décadas imperó la idea de que estos obreros o esclavos semitas en Egipto fueron los inventores del alfabeto, al reducir la escritura egipcia a sus signos monoconsonánticos<sup>765</sup>. Algunos estudiosos llegaron a defender que se trataba de los judíos que fueron esclavos en Egipto. Sin embargo, estas tesis han sido abandonadas a la luz de los últimos descubrimientos:

Hay al menos otras tres breves inscripciones pictográficas del mismo tipo que han sido halladas en excavaciones de Palestina (Shechem, Gezer y Lachish) y que anteceden el corpus de los textos protosinaíticos. Estos últimos son datados en torno al 1500 a.C., mientras que las tres inscripciones palestinas parecen pertenecer a los siglos XVII o XVI a.C. Los pictogramas de las inscripciones palestinas están dibujados de forma realista, cuando los mismos símbolos aparecen en los textos de Serabit el-Khadem de forma mucho más esquemática. Esta esquematización está presente en las inscripciones pictográficas palestinas que datan de los siglos XIII y XII a.C., lo que nos lleva a concluir que aunque las inscripciones protosinaíticas forman un grupo bastante amplio, se integran en el corpus de las primitivas inscripciones alfabéticas denominadas protocananeas.<sup>766</sup>

La importancia capital de ambos conjuntos de inscripciones se encuentra en su contribución a la historia de la escritura, ya que a partir de ellas es posible trazar una senda que conduce a los signos de los alfabetos fenicio (en primer lugar) y hebreo.<sup>767</sup> Queda claro, también, el origen del nombre de las letras hebreas, y se abre así la posibilidad de explorar las connotaciones asociadas a sus trazos. La

---

<sup>765</sup> La escritura egipcia estaba formada por un conjunto de más de 700 signos que podemos agrupar en tres categorías: logogramas (palabras), silabogramas (signos consonánticos a los que se añadía una vocal, para nosotros desconocida, y que podían ser triconsonánticos, biconsonánticos o monoconsonánticos) y determinativos (signos que se ponían delante de otros para indicar que éstos pertenecían a una determinada clase; por ejemplo, la de los dioses). La combinación de todos ellos dio lugar a un complejo sistema conocido como escritura jeroglífica. De haber utilizado sólo los veinticuatro signos monoconsonánticos (ver imagen 6 en la página 337. A. GARDINER, *Egyptian Grammar*, Oxford, 1927, p. 27) los egipcios hubieran llegado a un alfabeto consonántico de características similares al fenicio.

<sup>766</sup> Joseph NAVEH, *Early history of the alphabet. An introduction to west Semitic epigraphy and paleography*, Jerusalén, The Magnes Press (The Hebrew University of Jerusalem), 1997, pp. 26-27. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>767</sup> Ver imagen 7 en la página 338. Joseph NAVEH, *Early history of the alphabet. An introduction to west Semitic epigraphy and paleography*, p. 32.

motivación del grafema, soterrada en nuestro alfabeto latino, todavía resuena en las escrituras semíticas.

José Ángel Valente escribe en 1980 un libro titulado *Tres lecciones de tinieblas* en el que se hace eco de esta tradición. Lo forman catorce textos compuestos a propósito de las catorce primeras letras del alfabeto hebreo. El origen de los poemas es musical, pero rápidamente apareció un elemento pictórico asociado a ellos. Se realiza así una analogía entre las artes que ejemplifica la reunión del sonido y la imagen en el lugar de la palabra:

Los catorce textos que componen *Tres lecciones de tinieblas* se formaron desde la música. Su asociación con la pintura fue inmediata, gracias a la bella interpretación de las catorce primeras letras del alfabeto hebreo hecha por el pintor Baruj Salinas. Esperan aún su asociación con la música. Siempre pensé que esos catorce textos deberían ser cantados.<sup>768</sup>

Las letras se contemplan como entes dinámicos, capaces de crear una melodía: unas líneas vivas. La corriente de pensamiento que generan permite circundar sus trazos, sus sonidos, entrar en relación con las palabras que las nombran y todas las connotaciones que éstas ofrecen. Las letras son realidades plurales, capaces de llenar el espacio si se dirige la atención hacia ellas:

Lo que en música se llama variación sería, desde ese punto de vista, un modo de meditación creadora sobre el movimiento primario, sobre una forma universal. Yo vería, pues, los catorce textos de las *Lecciones de tinieblas* como catorce variaciones sobre el movimiento primario que las letras desencadenan. Variaciones o meditaciones sobre las catorce primeras letras (que, por supuesto, son letras y números) del alfabeto hebreo. ¿Por qué las letras?<sup>769</sup>

Esta última pregunta encuentra respuesta en la cita de Dov Baer de Mezeritz que aparece al inicio del libro: “El Santo, bendito sea, reside

---

<sup>768</sup> Martín ARANCIBIA, “Paralabras y ritmos: el don de la palabra”, entrevista a José Ángel Valente” en *Quimera*, p. 86.

<sup>769</sup> José Ángel VALENTE, “Tres lecciones de tinieblas: una autolectura” en *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 73.

en las letras”<sup>770</sup>. Así, las letras son el hilo que recorre la obra: símbolo del eterno principio, del lenguaje incipiente, del movimiento inicial en el que todo, en estado germinal, se encuentra ya representado. El procedimiento por el que significan aún la metáfora (semejanza entre sus trazos y las líneas del mundo) y la metonimia (la parte por el todo, como en el caso del *Alef*, que representa un toro a través de la imagen de sus cuernos, y éste, a su vez, remite al concepto general de la fuerza o energía vital). El título de la obra y la analogía musical son claramente explicados por Valente:

Todas las lecciones de tinieblas, género sacro que ensayaron tantos grandes maestros, tienen la misma estructura. Se canta en ellas una letra del alfabeto hebreo y a continuación un fragmento de las Lamentaciones de Jeremías, profeta. Contempladas en su conjunto, las lecciones ofrecen dos ejes. Un eje vertical y un eje horizontal. El eje vertical es el de las letras, que permitirían leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo. El eje horizontal es el eje de la historia, el eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta que termina siempre con este lacerante aviso: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum Tuum*. Pero convertirse al Señor es convertirse a las letras, remitirse al eje de las letras, pues – como dice el Rabí de Mezeritz – el Santo reside en las letras, es decir, en las formas arquetípicas del espesor y de la transparencia de la materia y de su perpetua resurrección.<sup>771</sup>

Ese espesor (propio de la materia) y esa transparencia (cristal del alma) se unen en la simiente, siempre esbozada, de los conceptos básicos que laten en lo más profundo del lenguaje y de la vida: casa, fuerza, puerta, agua,... Las letras son acrósticos de la infinitud, como bien señala Valente, pero al mismo tiempo reclaman atención hacia su propio cuerpo, hacia esas imágenes que nombran con sólo ser vistas por un ojo avezado, y que añaden aún más diversidad a la significación plural de la lengua.

Una lectura esmerada de los textos de Valente, en los que nada es gratuito, permite hacer un recorrido por el imaginario que acompaña a

---

<sup>770</sup> Citado en José Ángel VALENTE, *Tres lecciones de tinieblas en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 49.

<sup>771</sup> José Ángel VALENTE, “Tres lecciones de tinieblas: una autolectura” en *Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 74.



las catorce primeras letras del alfabeto hebreo, como muestra de su inmensa apertura y de la carga poética que se deriva de ellas. Todo es potencialidad en los poemas: retazos de luz u oscuridad, aliento entrecortado o cercenados destellos. La idea fundamental del libro de Ouaknin sobre las formas de la escritura es compartida por Valente:

Bajo cada una de las letras que conocemos se esconde una historia, metamorfosis, mutaciones a partir de una o varias formas originarias, de letras que han tenido forma de imágenes, de dibujos más o menos elaborados que representan categorías esenciales de la existencia. Estas imágenes narran la vida, la casa, el viaje, la sexualidad, el conflicto, el cuerpo, la mano y el don, la boca y la palabra, el ojo y la mirada, el agua y la vida inconsciente, la caza y el alimento, el soplo y la oración...<sup>772</sup>

Son los mismos símbolos, o categorías fundamentales, que recorren las palabras de *Tres lecciones de tinieblas*, en un intento por volver a lo más minúsculo e indeterminado, por descubrir un relato latente: aquel que esconden unos trazos versátiles que llevan inscrita la memoria de sus sucesivas transformaciones y de todas las manos que los escribieron. Cuatro conceptos guiarán este vuelo de pájaro sobre el libro de Valente: la casa, la puerta, la mano, las aguas. Ellos ejemplifican los rasgos fundamentales de la conjunción que exploramos: la escritura y el cuerpo, el lugar, isla o pantano en que se cierne la palabra.

La letra *Bet* ב, segunda del alfabeto hebreo, presenta la forma de una concavidad, de un refugio. Es la inicial de *Bayit*, casa en hebreo, cuya forma primitiva, que reaparece en la lengua contemporánea cuando el sustantivo se halla en estado constructo<sup>773</sup>, es precisamente *Bet*: *Bet Sefer*, escuela (casa del libro), *Bet Knesset*, sinagoga (casa de la reunión), etc. Casa, pues, en el sentido más amplio: interioridad, matriz, hueco dispuesto a acoger. José Ángel Valente escribe a este propósito:

---

<sup>772</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de l'alphabet*, p. 350.

<sup>773</sup> La relación de genitivo entre dos nombres se expresa en hebreo bíblico a través de una fórmula denominada estado constructo: estrecha relación entre dos nombres (o más), de los cuales el primero depende del siguiente. La forma constructa de un nombre suele diferir de la absoluta. Esta diferencia se debe principalmente a la situación acentual: el primer nombre pierde su acento principal y se convierte en proclítico del segundo nombre.

## BET ב

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tantas mi morada.<sup>774</sup>

La “oscura narración de los tiempos” es el Génesis, que se abre precisamente con la letra *Bet* (*bereshit*: en un principio). La Cábala ha visto en esta circunstancia una manifestación de la dualidad y la ruptura que preside el mundo desde sus primeras manifestaciones. La narración fundacional no se inicia con el *Alef* א, primera letra y símbolo de la unidad, punto inaugural, y también imagen del principio masculino (el toro). Valente la sitúa: “En el punto donde comienza la respiración, donde el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre”<sup>775</sup>. Porque *Alef* es una letra muda (a menudo utilizada como sustento de las vocales), que indica tan sólo un pequeño golpe glotal: corte en la respiración que marca en la voz una espera.

En el *Zohar* se cuenta, de forma divertida y sorprendente, que las letras compitieron ante Dios por ver cuál daría inicio al relato de la Creación. La discusión, en la que éstas aparecen personificadas y toman la palabra, discurre principalmente entre *Alef* y *Bet*. Se parte de la constatación de que “encontramos en las palabras del Génesis una inversión del orden alfabético de las letras. Así, las dos primeras palabras del Génesis tienen como inicial la letra *Bet*: *Bereshit* [בראשית], *Barab* (creó) [ברא], y las dos palabras siguientes tienen como inicial la letra *Alef*: *Elohim* (Dios) [אלהים], *Et* [את]<sup>776,777</sup>. La Divinidad, para resarcir al *Alef* desplazado, le otorga el primer lugar en el orden alfabético y afirma, en señal de concordia:

---

<sup>774</sup> José Ángel VALENTE, *Tres lecciones de tinieblas en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 54.

<sup>775</sup> José Ángel VALENTE, *Tres lecciones de tinieblas en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 53.

<sup>776</sup> *Et* [את] es una partícula de acusativo que sirve para introducir el complemento directo determinado.

<sup>777</sup> *Zohar. Libro del esplendor*, traducción de Esther Cohen y Ana Castaño, selección, prólogo y notas de Esther Cohen, Barcelona, Azul, 1999, p. 23.

Oh *Alef*, *Alef*, no obstante que me serviré de la letra *Bet* para realizar la creación del mundo, tú tendrás tu compensación, ya que serás la primera de todas las letras y yo no encontraré la unidad sino en ti; tú serás la base de todos los cálculos, de todos los actos que se realicen en el mundo, y no se podrá encontrar la unidad en ninguna parte si no es en la letra *Alef*.<sup>778</sup>

Una vez solventadas las desavenencias, el *Zohar* se sumerge en una indagación semejante a la que llevaría a cabo después Valente: recoge los significados de las letras y establece sus diferencias primordiales, sin renunciar nunca a la imaginación poética. Varias secciones están precisamente dedicadas a la letra *Bet*. He aquí dos fragmentos:

Observen que el *Génesis* empieza con la palabra *Beresbit*. Rabí Yehuda dijo: Había dos templos, uno se encontraba en lo alto y el otro en lo bajo. Existen de la misma manera en el nombre de Yhvh dos *Hei*; una pertenece a lo alto y la otra a lo bajo, y las dos no forman sino una. La letra *Bet* tiene la particularidad de representar la forma de una casa con la puerta abierta, y si uno mueve la letra en todos los sentidos, su puerta permanece siempre abierta en todos los sentidos. [*Zohar* I, 39ab.]<sup>779</sup>

(...)

La *Bet* designa el principio femenino y la *Alef* designa el principio masculino. De estas dos letras surgieron todas las demás del alfabeto. [*Zohar* I, 30b.]<sup>780</sup>

La creación, según esta explicación, es un acto fundamentalmente femenino. Y la casa o morada, siempre abierta, deviene la primera condición de la existencia, seguida de inmediato por el nombre. Volviendo a Valente: “sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo”. La morada, finalmente, se reconoce “a tientas”. Es el mundo recién creado, desconocido, a la espera de su florecimiento. Lugar, en forma de concha, en que reposa la energía primordial revelada por el *Alef*: espacio de la vida, donde los seres y las cosas alcanzan realidad plena.

---

<sup>778</sup> *Zohar*. *Libro del esplendor*, selección, prólogo y notas de Esther Cohen, p. 25.

<sup>779</sup> *Zohar*. *Libro del esplendor*, selección, prólogo y notas de Esther Cohen, p. 26.

<sup>780</sup> *Zohar*. *Libro del esplendor*, selección, prólogo y notas de Esther Cohen, p. 26.

La casa abierta, germinal, conduce irremisiblemente a la idea de la puerta, representada por la letra *Dalet* ד – cuyo significado en hebreo es precisamente ése: puerta. Los trazos de la letra evocan su figura: la línea vertical donde se encuentran las bisagras, y la parte superior o travesaño. Es, sin duda, una puerta abierta, y por ello se relaciona a *Dalet* con el imaginario de la comunicación, de un umbral que marca los límites pero al mismo tiempo es franqueable. Dice el poema de Valente: “Tejí la oscura guirnalda de las letras: hice una puerta: para poder cerrar y abrir, como pupila o párpado, los mundos.”<sup>781</sup> La puerta es, esencialmente, lo que permite el paso, lo contrario del muro.<sup>782</sup> Y se trata aquí de una puerta hecha de letras: elementos a caballo entre lo divino y lo humano, que participan de ambas realidades, y son capaces de operar prodigiosas transformaciones – el caso paradigmático sería el de las permutaciones, a través de las que Abraham Abulafia y sus discípulos pretendían acercar a Dios su alma. La puerta tejida con el alfabeto sufre una última metamorfosis para encarnarse en una sola letra: *Dalet*, símbolo de la apertura a lo desconocido, a la luz que brilla más allá de los límites de la morada.

Según algunas teorías *Dalet* sería, al mismo tiempo, un nuevo símbolo de la feminidad. La puerta es concebida entonces como un paso hacia el vacío, hacia el aire claro o las aguas cristalinas. No hay que olvidar que “femenino en hebreo se dice *nequevá*, es decir, agujero o lugar del vacío”<sup>783</sup>. Y se establece una continua dialéctica entre lo lleno (masculino) y lo vacío (femenino).

La mano humana, única capaz de abrir puertas y trazar grafías, irrumpe con dos letras centrales en el orden alfabético: *Yod* י y *Kaf* כ (ocupan, respectivamente, los lugares décimo y decimoprimeros). “Las lenguas semíticas distinguen dos partes de la mano: la de los dedos formados por catorce falanges, que se llama *Yad* (también se conoce con este nombre a la mano entera), y la constituida por la palma de la mano, denominada *Kaf*.”<sup>784</sup> Valente retoma esta misma distinción en sus poemas. El primero de ellos, dedicado a la *Yod*, hace hincapié en que ésta es, al mismo tiempo, la primera letra del Nombre sagrado – vedado a los espíritus comunes:

---

<sup>781</sup> José Ángel VALENTE, *Tres lecciones de tinieblas en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 56.

<sup>782</sup> Ver Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 379.

<sup>783</sup> Marc-Alain OUKNIN, *Mystères de l'alphabet*, p. 162.

<sup>784</sup> Marc-Alain OUKNIN, *Mystères de l'alphabet*, p. 212.

## YOD ך

La mano: en alianza la mano y la palabra: de alef a tav se extiende yod: el tiempo no partido: la longitud de todo lo existente cabe en la primera letra del nombre: yo no podría franquear este umbral: no está mi voz desnuda: la mano es una vibración muy leve como pulmón de un ave o como el despertar: lo que es de tiempo no es de tiempo: no pasaré o no entraré en el nombre: exilio: separaré las aguas para que llegues hasta mí, dijiste: la mano es un gran pájaro incendiado que vuela hacia el poniente y se consume como una antorcha de oscura luz.<sup>785</sup>

“En hebreo clásico la *Yod* es representada por dos falanges dobladas: ך.”<sup>786</sup> Las manos intentan abrir un camino: con sus dedos imprimen o señalan, pero también deparan una sugerente sorpresa: al proyectarse sus sombras en el muro, el actor habilidoso es capaz de emular el movimiento de los animales, las formas de la naturaleza, y ofrecer, desde su propio cuerpo, una réplica del mundo. La mano posee, ante todo, la virtud del gesto: manifestación exacta y a veces inconsciente de la cólera, el deseo, la preocupación o el cuidado. Se convierte en un espejo del alma: muestra y consumación de todo aquello que, por timidez o desatino, la boca oculta. “Schneider concede a la mano un papel extraordinario ‘por ser la manifestación corporal del estado interior del ser humano, [pues] ella indica la actitud del espíritu cuando éste no se manifiesta por la vía acústica (el gesto)’.”<sup>787</sup> Así, “en alianza la mano y la palabra”, como dice Valente: en alianza o en disputa, pues, a menudo, lo que la una calla es otorgado por la otra. Ambas se erigen en formas fundamentales a través de las que la interioridad se manifiesta. La mano es evocada en un poema de Valente como amasadora de palabras, cuando la voz ya no puede cumplir su cometido:

Con las manos se forman las palabras,  
con las manos y en su concavidad,  
se forman corporales las palabras

---

<sup>785</sup> José Ángel VALENTE, *Tres lecciones de tinieblas en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 67.

<sup>786</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de l'alphabet*, p. 205.

<sup>787</sup> Juan Edardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 303.

que no podíamos decir.<sup>788</sup>

La mano aparece, ya al final de la escapada, como un pájaro que arde, consumido hasta la muerte. Pasión de Ícaro, fuerza que arrastra las yemas de los dedos a la rojez del cielo. Pues los dedos son ante todo habilidad y elevación, mientras que la palma surge cual una concavidad nueva: espacio protegido del sol, cuna de las últimas palabras, capaz de ocultarse en un puño y cuyas líneas, según diversas tradiciones, esconden los secretos del futuro:

CAF ɔ

Palma: palma o concavidad o bóveda o vacío: oscura espera de la luz: cuando los brazos fatigados caen redesciende la noche: quien ora brota de la matriz, viviente, o de la muerte: los brazos alzan, igual que un árbol, palmas: palma o concavidad o vaso: en medio de la noche: para que pueda así nacer sobre la sombra el signo: trazar los signos: signos o letras, números, la forma: nombrar lo recibido: ciego bautismo de la luz: el rayo.<sup>789</sup>

El hombre, en posición de imploración, se identifica con un árbol que ofrece sus palmas al cielo. Las mismas palmas que se ocultan bajo una sombra, formando un hueco. Seno que recoge y protege: da de beber y, acabada el agua, deja sus secretos al desnudo. Es, sobre todo, el lugar de la escritura: allí donde cualquier trazo, por incomprensible que parezca, se vuelve símbolo: marca interpretable en la que habitan los enigmas de la existencia.

La imposición del nombre, máximo misterio, la posibilita el agua. El bautismo de la luz es deslumbramiento puro, puerta que conduce al renacimiento y deja líneas como cicatrices, restos del humedal. San Juan Crisóstomo explica, en relación con el bautismo (*Homil. in Job.*, XXV, 2): “Representa la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección. Cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece súbitamente.”<sup>790</sup>

---

<sup>788</sup> José Ángel VALENTE, *El fulgor en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 174.

<sup>789</sup> José Ángel VALENTE, *Tres lecciones de tinieblas en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 68.

<sup>790</sup> Citado en Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, p. 69.

El agua es el punto de partida y de llegada del camino de la vida. Materia en movimiento, cuya simbolización gráfica, a través de la letra *Mem* (*Mayim* en hebreo significa “aguas”, siempre en plural), imita el vaivén de las olas: **N**. Se trata, aquí, de la forma cursiva de la letra (la que se utiliza en los textos manuscritos), más cercana al alfabeto protosinaítico y a nuestra “m” (la cuadrática: **𐤎**, ha sufrido una evolución diferente)<sup>791</sup>, y que coincide también con el jeroglífico egipcio para el concepto de agua.

Su imaginario se relaciona, en un principio, con el dinamismo y la corriente, pero Valente identifica a *Mem* con la calma de un mar tórrido y quieto, tantas veces antesala de la muerte (recuérdense, por evidente que parezca, las *Coplas* de Jorge Manrique). ¿La calma que antecede a la tormenta?

## MEM 𐤎

En el vértigo de la inmovilidad: las aguas: lo que en ellas oscuro se alimenta a sí mismo igual que un padre hembra: noche de la materia: fluir fetal en la deriva quieta de las Madres: en donde nada opone resistencia a la vida: el que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud: las aguas.<sup>792</sup>

Sumergirse en el agua es regresar al origen inconsciente de la vida y, por ende, acercarse a la muerte o punto cero. Su cercanía es tentadora, pero reviste un peligro: brillo del estanque calmo, silencioso, que embruja los pasos de los caminantes y los lleva a su terreno. El poeta, una vez más, ha de merodear los límites con el máximo cuidado; su territorio es nocturno y es silencio. Siempre en busca del nombre: de la palabra inefable que devolverá a cada ser u objeto la conciencia de su propio existir. Las letras, con un imaginario propio, son las eternas aliadas del poeta. Ofrecen palpitaciones aún capaces de alentar a las palabras, ayudándolas a resistir los embates del abandono y el olvido.

---

<sup>791</sup> Para más información ver Marc-Alain OUKNIN, *Mystères de l'alphabet*, pp. 233-243.

<sup>792</sup> José Ángel VALENTE, *Tres lecciones de tinieblas en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 70.



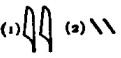












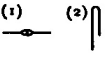








Imagen 5

Phon. Value	Schematic Forms	Early North-west Semitic	Early South Semitic	Early Letter Names	Meaning of Names
ʔ	𐤀 𐤁	𐤀 (14th) 𐤁 (13th)	𐤀 𐤁 (Jamme)	ʔalp-	ox-head
b	𐤂 𐤃	𐤂 (17th) 𐤃 (13th)	𐤂	bêt-	house
g	𐤄	𐤄 (15th) 𐤅 (12th)	𐤄 𐤅	gaml-	throw-stick
d	𐤆 𐤇	𐤆 𐤇 (10th)	𐤆 (Jamme)	digg-	fish
ḏ	𐤈 𐤉	?	𐤈 𐤉 (Jamme)	?	?
h	𐤊 𐤋	𐤊 (10th)	𐤊	hô(?)	man calling
w	𐤌 𐤍	𐤍 (10th)	𐤌 (ʔ used for y)	wô(waw)	mace
z	?	𐤎 (16th) 𐤏 (10th)	𐤎	zê(n-)	?
h	𐤐 𐤑	𐤐 (12th) 𐤑 (10th)	𐤐	hêt(-)	fence(?)
b	𐤒 𐤓	?	𐤒 (Jamme)	ba( )	hank of yarn
t	?	𐤔 (16th) 𐤕 (10th)	𐤔	têt(-)	spindle?
y	𐤖 𐤗	𐤖 (13th) 𐤗 (10th)	𐤖 (orig w)	yad-	arm
k	𐤘 𐤙	𐤘 (17th) 𐤙 (13th)	𐤘 𐤙	kapp-	palm
l	𐤚 𐤛 𐤜 𐤝	𐤚 (14th) 𐤛 (13th)	𐤚 𐤛 (Jamme)	lamd-	ox-goad
m	𐤞 𐤟 𐤠	𐤞 (15th) 𐤟 (13th)	𐤞 (9th) 𐤟 (8th)	mêm-	water
n	𐤢 𐤣 𐤤	𐤢 (14th) 𐤣 (12th)	𐤢 𐤣 𐤤	nohš-	snake
š	?	𐤥 (10th)	𐤥 𐤦	(šamk-?)	?
c	𐤨 𐤩	𐤨 (12th) 𐤩 (10th)	𐤨	ʿên-	eye
g	𐤫 𐤬	𐤫 (15th)	𐤫 𐤬 (Jamme)	gā( )	?
p	𐤭 𐤮	𐤮 (10th)	𐤭 𐤮	puʿt-(?)	corner?
š/z	𐤰 𐤱	𐤱 (10th)	𐤰 𐤱	ša(d-)	plant
q	?	?	𐤲	?	?
q	𐤳 𐤴	𐤳 (14th) 𐤴 (10th)	𐤳 𐤴 (Jamme)	qu(p-)	?
r	𐤶 𐤷	𐤶 (16th-14th)	𐤶 𐤷	naʿš-	head of man
š/t	𐤹	𐤹 (13th) 𐤺 (10th)	𐤹 𐤺	tann-	composite bow
š	𐤻 𐤼	?	𐤻 𐤼 (Jamme)	?	?
t	+	+ 𐤽 (13th)	+ 𐤽 (Jamme)	tô(taw)	owner's mark

Las letras en las inscripciones protosinaíticas (según Albright)



Imagen 6

SIGN	TRANS-LITERATION	OBJECT DEPICTED
	<i>s</i>	Egyptian vulture
	<i>i</i>	flowering reed
	<i>y</i>	{(1) two reed-flowers {(2) oblique strokes
	<i>r</i>	forearm
	<i>w</i>	quail chick
	<i>b</i>	foot
	<i>p</i>	stool
	<i>f</i>	horned viper
	<i>m</i>	owl
	<i>n</i>	water
	<i>r</i>	mouth
	<i>h</i>	reed shelter in fields
	<i>h</i>	wick of twisted flax
	<i>h</i>	placenta (?)
	<i>h</i>	animal's belly with teats
	<i>s</i>	{(1) bolt {(2) folded cloth
	<i>s</i>	pool
	<i>k</i>	hill-slope
	<i>k</i>	basket with handle
	<i>g</i>	stand for jar
	<i>t</i>	loaf
	<i>t</i>	tethering rope
	<i>d</i>	hand
	<i>d</i>	snake

Signos monoconsonánticos en la escritura jeroglífica egipcia

Imagen 7

	1	2	3	4	5	6	7
1	ʾ	𐤀	א	א	א	א	
2	ב	𐤁	ב	ב	ב	ב	
3	ג	𐤂	ג	ג	ג	ג	
4	ד	𐤃	ד	ד	ד	ד	
5	ד	𐤄	ד	ד	[ד]	[ד]	[ד]
6	ה	𐤅	ה	ה	ה	ה	
7	ו	𐤆	ו	ו	ו	ו	
8	ז	𐤇	ז	ז	ז	ז	
9	ח	𐤈	ח	ח	ח	ח	
10	ט	𐤉	ט	ט	[ט]	[ט]	
11	י	𐤊	י	י	י	י	
12	י	𐤋	י	י	[י]	[י]	[י]
13	כ	𐤌	כ	כ	כ	כ	
14	כ	𐤍	כ	כ	כ	כ	
15	ל	𐤎	ל	ל	ל	ל	
16	מ	𐤏	מ	מ	מ	מ	
17	נ	𐤐	נ	נ	נ	נ	
18	ס	𐤑	ס	[ס]	ס	ס	
19	ע	𐤒	ע	ע	ע	ע	
20	פ	𐤓	פ	פ	[פ]	[פ]	
21	p/f	𐤔	פ	פ	פ	פ	
22	ק	𐤕	ק	ק	ק	ק	
23	ד	𐤖	ד	ד	[ד]	[ד]	[ד > ד]
24	ר	𐤗	ר	ר	ר	ר	
25	ש	𐤘	ש	ש	ש	ש	
26	ש	𐤙	ש	ש	[ש]	[ש > ש]	
27	ש	𐤚	ש	ש	ש	ש	
28	ת	𐤛	ת	ת	ת	ת	
29	ת	[ת]	ת	ת	[ת]	[ת]	[ת]

Sistemas fonéticos en semítico meridional y occidental: 1. Protosemítico; 2. Protocananeo; 3. Árabe meridional; 4. Árabe; 5. Fenicio; 6. Hebreo; 7. Arameo

## 4. LA PALABRA Y EL CUERPO

### 4.1. *Del pensamiento al corazón*

El lenguaje, como experiencia primera y última, es sentido y materia, posee una dimensión física y perceptible que a nadie escapa. Se puede oír, pero también ver o tocar a través de la escritura. El pensamiento cabalístico, en sus múltiples vertientes, llama la atención sobre la preeminencia del valor fónico de las palabras – concentrado en el ya citado versículo del Éxodo 20:15: “Y todo el pueblo veientes a las bozes” –, al mismo tiempo que postula la encarnación de Dios en el texto escrito de la Torá. En ambos casos se pone el acento en la materialización de un lenguaje que, lejos de considerarse una entidad abstracta e intangible, necesita manifestarse para ejercer sus poderes.

El *Zohar* establece una marcada diferencia, en el universo de lo divino, entre el Pensamiento, la Voz y la Palabra; el paso de una dimensión a otra se corresponde con el proceso de emanación de Dios y actúa, por tanto, como metáfora de las *sefirot*. Charles Mopsik escribe al respecto: “El recorrido a través del que el principio primordial se manifiesta es referido como el proceso por el que el pensamiento logra expresarse gracias al lenguaje articulado, pasando por etapas intermedias.”<sup>793</sup> Dichas etapas se identifican con cada una de las *sefirot* y muestran la lenta evolución del pensamiento divino, profundo e ininteligible, hacia una voz silenciosa, inarticulada, para convertirse finalmente en palabra creadora. La representación de la emanación en términos lingüísticos y fonatorios es análoga a la metáfora de la aparición de la luz desde la oscuridad primordial. Veamos cómo se concreta:

La Nada (la *sefirá Keter*, la Corona) es puro silencio, el Pensamiento (la *sefirá Hokhmah*, la Sabiduría), está encerrado en sí mismo. La Inteligencia o el Espíritu (la *sefirá Binah*, el Discernimiento) es una voz silenciosa, un sonido que no puede ser oído; la *sefirá Tiferet* es una voz audible pero incomprensible; por el contrario, la *sefirá Malkhut* es una palabra al fin inteligible. (...) La “Palabra” de Dios es por tanto un debilitamiento de su puro silencio, de su “Pensamiento ensimismado”, de su “Voz silenciosa”, y finalmente de su “Voz audible”, pero tal atenuación de la intensidad excesiva

---

<sup>793</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le *Zohar*” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 232.

del murmullo de lo inefable posibilita su pronunciación, y le permite ser escuchado y comprendido.<sup>794</sup>

De este modo, la Palabra constituye el último eslabón en la cadena emanativa; el logos divino se identifica con la Creación y adolece de una pérdida de intensidad – de un vaciamiento del sentido – respecto a la Nada y todas las etapas anteriores, pero es capaz de conservar todo lo necesario para que los hombres sean capaces de comunicarse y recibir señales. Esta idea concuerda con la teoría del *Tsimtsum*, dado que la disminución del vigor de lo Inefable, su salida del ensimismamiento absoluto, coincide con una renovada capacidad de expresión y con la creación de lo ajeno. La palabra inteligible sería entonces un descenso de lo divino, que renuncia a su infinita presencia para crear en escala humana: con un lenguaje hecho a la medida de la mente del hombre. Tal como afirma Charles Mopsik: “El lenguaje-palabra, en esta perspectiva, representa el menor grado posible de relación consigo mismo, un mínimo de existencia para lograr un contacto máximo.”<sup>795</sup>

Una carencia late en el corazón del lenguaje humano; pero ésta es necesaria – no lo olvidemos – para que se manifiesten las palabras y surja un discurso inteligible. El pensamiento, tras hacerse inteligencia, espíritu y voz silenciosa, se convierte en sonido, y finalmente asocia un sentido a determinadas secuencias fónicas. El elemento físico – el sonido –, y el corporal – el oído y la fonación – juegan un papel fundamental. Es más, el proceso fisiológico que gradualmente transforma el pensamiento en palabra audible y comprensible sirve de modelo para describir la emanación divina y su última manifestación bajo la forma de la Palabra. Y no sólo esto. Mopsik escribe:

El mecanismo fisiológico de la producción de la palabra articulada no es en ningún caso [para los cabalistas] un simple modelo entre otros, una metáfora anodina. El “modelo” fisiológico tiene, en efecto, una relación ontológica sutil con lo que representa. La piedra angular del sistema de pensamiento de los cabalistas es la creencia en una semejanza total que atañe tanto al intelecto como a la forma corporal y el organismo. (...) La fisiología corporal que

---

<sup>794</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le Zohar” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, pp. 238-239.

<sup>795</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le Zohar” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 239.

permite en el hombre la emergencia de la palabra reproduce a escala del individuo, o de la especie humana, la “fisiología” que aparece en el seno de la estructura de las sefirot.<sup>796</sup>

Los mecanismos del organismo humano son, de este modo, una vía de acceso a las *sefirot*, y no su mero paradigma. La palabra que, tras concebirse en el intelecto y formarse en la garganta, se convierte en voz audible, es un correlato del verbo que, al pronunciarse, crea, y al mismo tiempo representa su actualización constante en el mundo. “El lenguaje humano no es por tanto una simple metáfora o un simulacro del lenguaje divino: es el lenguaje divino en un modo singular y parcial.”<sup>797</sup>

El lenguaje se confunde con el proceso de la relación entre Dios y el hombre, con la inclinación a existir que parte del Principio primordial y halla en el hombre su razón y su fin. Es, al mismo tiempo, un éxtasis de Dios hacia el hombre y un éxtasis del hombre hacia Dios. Manteniéndose cada uno en su lugar, ambos se encuentran en ese espacio común que es a la vez Dios y el hombre, encarnación del Verbo de Dios en la palabra humana y transmutación de la palabra humana en el Verbo de Dios.<sup>798</sup>

El lenguaje se define así como un espacio compartido entre ambas dimensiones, como una vía de acceso al otro. Un territorio, además, en el que se operan cambios, tienen lugar acontecimientos y metamorfosis, hasta el punto de que las fronteras entre lo humano y lo divino por primera vez se desdibujan: no hay dos lenguajes, sino uno solo, banal o secreto, hecho de múltiples capas:

En el *Zohar* nunca se plantea la cuestión de la capacidad del lenguaje para alcanzar lo divino o decir su verdad. Nunca se deplora su insuficiencia para designar la realidad sublime o trascendente. Para su autor, la articulación de lo Inefable es ya un hecho, concentrado por el momento en la Torá y limitado a su esfera de influencia. Depende del hombre extender sus fronteras.

---

<sup>796</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le *Zohar*” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 241.

<sup>797</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le *Zohar*” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 242.

<sup>798</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le *Zohar*” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 251.

Para el *Zohar* no hay lenguaje humano, pues estaría fatalmente condenado a fracasar en su intento por decir lo indecible. Tampoco hay lenguaje divino propiamente dicho, pues jamás sería capaz de separarse de su misterio para ser percibido y comprendido por los hombres.<sup>799</sup>

El Dios revelado en la Creación alcanza su plenitud sólo cuando da vida y lenguaje al hombre. En este sentido, “la palabra del hombre es la manifestación concreta de la existencia de Dios, la pronunciación de lo inefable”<sup>800</sup>. Mopsik continúa: “El lenguaje es una fuga del Principio indecible fuera de su silencio absoluto, el eco de este silencio en el mundo inferior.”<sup>801</sup> Eco de una palabra no pronunciada, marca física de lo imperceptible; así funciona la palabra del hombre, cuya principal característica, cuyo valor insustituible, es precisamente ese ser eco y trazo: voz y texto de una eternidad muda e incorpórea.

La escritura ocupa, al igual que la voz, un lugar trascendental en el pensamiento cabalístico. El acento se pone en las letras del alefeto hebreo, considerado santo por ser reflejo y manifestación de las formas del universo: “Para ellos [los cabalistas] la escritura hebrea es en último término más decisiva que la propia lengua hebrea. Basta que una palabra latina se transcriba a letras cuadradas hebraicas para que se transforme en una palabra hebrea.”<sup>802</sup>

La escritura está viva porque es la marca o huella de Dios: testimonio de que la Divinidad irrumpe y se retira, vive en una constante tensión entre la ausencia y la presencia. El profeta Isaías exclama: “De cierto, tu Dio encubierto, Dio de Ysrael salván”<sup>803</sup>.<sup>804</sup> La Divinidad se esconde y al mismo tiempo promete, rescata: cuando se manifiesta, salva, pero otras veces se recluye en la oscuridad. Así, la palabra hebrea *’otb* [אֹתָב] significa, además de letra, marca, signo o huella. También puede aparecer asociada a la idea de la prueba, el testimonio, e incluso el milagro. Gershom Scholem da cuenta de la polisemia:

---

<sup>799</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le *Zohar*” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 251.

<sup>800</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le *Zohar*” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 242.

<sup>801</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le *Zohar*” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 242.

<sup>802</sup> Charles MOPSIK, *¿Qué es la Cábala? Preguntas y respuestas*, p. 97.

<sup>803</sup> Que salvas.

<sup>804</sup> Isaías, 45:15.

La palabra hebrea *'oth* significa no sólo letra, sino también, en un sentido más preciso, signo, marca. El plural *'othijot* apunta ya a la diferenciación entre los signos de Dios como signos milagrosos, *'othoth*, y los signos de las letras como señales específicas. Así, al menos, interpretaron los primeros cabalistas esa diferencia en la formación del plural. Asimismo, ya Isaac el Ciego, el primer cabalista históricamente definido de la Provenza (hacia 1200), interpreta la palabra hebrea *'oth* como derivada del verbo *'atba* “venir” y las letras son para él signos que “de sus causas provienen”, es decir, que apuntan a las causas escondidas, de las cuales ellos provienen, como marcas en todas las cosas. Igualmente se podría, sin embargo, parafrasear *'othijoth* como “lo venidero”, con lo cual se atribuiría a las letras una cualidad profética, de futuro, incluso apuntando a lo mesiánico.<sup>805</sup>

Las letras, en su calidad de materia prima de la Creación desvelada al ser humano, constituyen una huella imborrable que apela a la memoria. Su función es evitar el olvido; recordar, a cada trazo, que hubo un Dios omnipresente, ahora escondido; que el mundo fue una vez un jardín de las delicias; que la creación del hombre dio lugar a un ser con responsabilidades, pero un ser para la dicha.

La mística judía se hace eco de esta concepción de las letras a través de la figura de Abraham Abulafia. Gershom Scholem explica: “La representación de la Creación como un acto de escritura divina, en que el lenguaje de Dios penetra las cosas, y las deja como sus huellas, se repite en muchos pasajes [de los escritos de Abraham Abulafia].”<sup>806</sup> El escritor, con su trabajo, reproduce el acto primordial: da cuerpo al pensamiento, lo convierte en afirmación, forma y materia. La mano, metáfora de la energía creadora, alcanza un papel protagonista:

El misterio que reside en la base de la “hueste” (de todas las cosas) es la letra, y cada letra es un signo (símbolo) e indicación de la Creación. Del mismo modo en que un escritor toma la pluma en su mano y la carga de gotas de tinta y en su mente traza la forma que quiere darle a su materia, momento en que la mano es como la esfera viviente, y la inanimada pluma que sirve de instrumento a la mano se mueve y se une a la mano para esparcir las gotas de tinta a

---

<sup>805</sup> Gershom SCHOLEM, *Lenguajes y Cábala*, p. 51.

<sup>806</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 36.

través del pergamino, que representa el cuerpo al que se utiliza como portador de la materia y la forma, precisamente de la misma manera sucede en la Creación en sus esferas superiores e inferiores, como cualquier persona inteligente lo entenderá, porque no está permitido explicarlo más detalladamente.<sup>807</sup>

La reivindicación del misterio es a la vez un guiño al lector avezado, una concesión a la imaginación portadora de analogías e ideas. En la comparación que establece el texto, el escritor que toma la pluma “y en su mente traza la forma que quiere darle a su materia” realiza un acto equivalente al de “la Creación en sus esferas superiores e inferiores”. La energía proveniente del cielo, la luz divina, da lugar a las formas del mundo terreno cuando es canalizada por la palabra, por los trazos de las letras. Doble prodigio, pues: alfabeto que esconde los secretos del proceso emanador, cual simiente en que la realidad encuentra sus contornos; y mundo atravesado por las huellas de la tinta. Continúa el texto:

Las letras se establecen como signos (símbolos) e indicaciones, de modo que a través de ellas la materia de la realidad, sus formas, las fuerzas y motivos que la producen (esto es, las partes intermedias), sus mentes y sus almas, pueden recibir alguna forma, y por lo tanto la sabiduría (en el sentido de conocimiento verdadero) está contenida y recogida, concentrada en las letras, en las *Sefirot* y en los nombres, y todos están compuestos el uno del otro.<sup>808</sup>

La sabiduría se define como fuerza motriz de organización de la materia: conocimiento que permite convertir lo informe en disposición ordenada y clara. La configuración externa se transforma en el último objetivo: todo proceso creativo culmina en ella. El aspecto de un cuadro terminado, la interpretación final de una melodía, el discurrir de un poema o la forma de las letras representan el último prodigio: la huella que esconde noches de trabajo, posibilidades abolidas, decisiones soterradas. Su contemplación, al igual que la contemplación del mundo, ofrece la mayor de las sorpresas. La forma aparece como

---

<sup>807</sup> Abraham ABULAFIA, *Or ha-sejel*, cap. 8, sección 5, citado en Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, pp. 36-37.

<sup>808</sup> Abraham ABULAFIA, *Or ha-sejel*, cap. 8, sección 5, citado en Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 37.



un enigma irresoluble, cual un conjunto prodigioso nunca explicado por la conjunción de sus intenciones, sus métodos, sus lances.

Las letras conforman el cuerpo de la lengua y contienen la esencia de su alma. Son manifestación pura: forma que muestra lo invisible; apuesta, también, por la ruptura del dualismo, según queda reflejado en una advertencia jasídica: “Quienquiera que mortifique su carne deberá rendir cuentas como un pecador porque ha atormentado su alma.”<sup>809</sup> Al mismo tiempo, las letras son portadoras de una analogía con los trazos del mundo y el organismo humano. Lugar central, pues, en el que confluyen la revelación divina y sus metamorfosis: paso de la palabra al acto y a la obra, del concepto a la materia que se mira y se palpa.

La filología hebrea ofrece una vez más la llave de estos vínculos, gracias a dos voces que merodean el territorio de nuestra “palabra”. La primera de ellas, *dabar* (דבר), significa “cosa” en hebreo contemporáneo, pero en la lengua bíblica servía también para referirse a las palabras<sup>810</sup>. Además, comparte la raíz triconsonántica con el verbo que significa “hablar” (*ledaber*: לדבר, infinitivo constructo cuya base es igualmente *dalet, bet, resh*). De este modo, la primera conclusión es que el acto de hablar produce “cosas”, en referencia a la creación divina, pero otorgando también a cualquier palabra dicha una realidad suplementaria. “Palabra”, en castellano, remite a un segmento del discurso oral, delimitado por pausas, o a su representación gráfica. Mientras que cosa es “todo lo que tiene entidad, ya sea corporal o espiritual, natural o artificial, real o abstracta.”<sup>811</sup> La lengua, pues, no es un mero instrumento discursivo; la componen palabras que existen por sí mismas, que ostentan una materialidad y un sentido propios.

Es interesante notar cómo también en castellano (y en muchas otras lenguas) “cosa” puede hacer referencia a aquello que se dice, como en la frase: “Te voy a contar una cosa”. Sin embargo, la diferencia con “Te voy a contar (o más bien a decir) una palabra” radica en la producción de sentido. La palabra remite – ahora se aprecia con claridad lo expuesto antes – al mero signo lingüístico. Ni más ni menos. “Te voy a decir una palabra” suena a juego infantil, o a inicio

---

<sup>809</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 109.

<sup>810</sup> Valga como ejemplo el inicio del Deuteronomio: *Éleb hadebarim* (Éstas son las palabras).

<sup>811</sup> Diccionario de la Real Academia Española.

de un enunciado más largo, porque decir “la palabra” no parece ser un fin en sí mismo, no contiene fuerza narrativa. Por el contrario, al sustituirla por “cosa” se crea un suspense, como preludeo de un conocimiento pleno: no un signo aislado, sino una oración, una noticia. El hebreo, con la raíz דבר, consigue superar esta distancia, aún la palabra y el sentido amplio (pues, además, en una tercera acepción *dabar* significa “asunto” o “tema”). De este modo la lengua, en su inconsciente, dota a las palabras de una entidad superior: reales como la materia, redondas cual ideas repletas de peso y significado. Cada palabra es una historia, un posible inicio: el recuerdo de la creación constante.

Reflexionemos, ahora, sobre la segunda voz que ofrece el hebreo: *milab* (מילה: *mem*, *lamed* con *dages* forte, es decir, reduplicada<sup>812</sup>, y *he*; término de origen arameo, y el más común en la lengua contemporánea para nombrar a la palabra). Se produce aquí un fenómeno mucho más sorprendente, pues *millab* es homófona de מילה (*mem*, *yod*, *lamed*, *he*) que nombra a la circuncisión. A pesar de que etimológicamente ambas palabras no están emparentadas, y por tanto cualquier reflexión acerca de sus relaciones carece de valor filológico, en los textos midráshicos y cabalísticos se les atribuye a menudo un origen común, lo que da lugar a todo un pensamiento en torno al lenguaje, la inscripción en el cuerpo y la alianza. Los místicos, al asumir la idea de que nada en el idioma hebreo es casual ni gratuito, se preguntan por el significado de tan extraña coincidencia. Marc-Alain Ouaknin avanza una explicación, y escribe que la “idea fundamental de todo el pensamiento cabalístico: inscribir el lenguaje en la realidad del mundo hasta llegar a la alianza primordial, sellar las palabras en el cuerpo, es precisamente el sentido de la circuncisión, *mila* en hebreo, que significa ‘palabra’.”<sup>813</sup>

Inscripción, pues, única y dolorosa, que actúa cual marca o señal. Palabra vacía que se graba en el momento de imponer el nombre, y remite a un antiguo pacto. Según esta concepción, Dios – la Palabra – habita el cuerpo; anida en él a través de una mutilación, una carencia que le permite abrirse espacio, despojando al otro de una parte de sí. Lo más interesante aquí, más allá del dogma de fe, es apreciar la íntima conexión que se establece entre la escritura y el cuerpo. La palabra,

---

<sup>812</sup> La reduplicación de la *lamed* no se manifiesta en la lengua oral ni se indica en la escritura no vocalizada.

<sup>813</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Tsimtsoum*, p. 145.

una vez más, se relaciona con un trazo – ¡un corte incluso! –, una marca física que vive en el mundo y en la dimensión más material del hombre. De este modo se vuelve a primar su naturaleza corpórea frente a una concepción abstracta, evanescente. “La Alianza de Israel [la circuncisión] es esa relación intrínseca entre la palabra y el cuerpo, la introducción del mensaje dentro de la realidad material para que la palabra opere su acción en la existencia del mundo.”<sup>814</sup>

En el sexto capítulo del Éxodo, tras asistir Moisés a la epifanía divina y recibir el mensaje que debía transmitir a su pueblo (y, después, al faraón de Egipto), el profeta pregunta a Dios con zozobra: “¿cómo pues me escuchará Faraón, mayormente siendo yo incircunciso de labios?”<sup>815</sup>. Queja que se repite unos versículos más tarde: “Y Moisés respondió delante de Jehová: He aquí, yo soy incircunciso de labios, ¿cómo pues me ha de oír el faraón?”<sup>816</sup> En este caso, la traducción de Reina-Varela es más fiel al original que la de la Biblia de Ferrara: “Y dixo Moseh delante Adonay: he yo cerrado de labrios, y ¿cómo oirá a mí Parhoh?” Ese “cerrar los labios”, muestra de la incapacidad de hablar y transmitir con convicción las palabras de Dios, es expresado en hebreo con la oración: *אני ערל שפתים*; literalmente, “no fui circuncidado de los labios”: no se selló en ellos la alianza ni fue abierta la grieta por la que penetrara la palabra divina. Tanto la palabra como la circuncisión se conciben cual una apertura: posibilidad de alojar el lenguaje en el cuerpo, de convertirse en un receptáculo de lo divino.

En un pasaje bíblico anterior, perteneciente al Génesis, se narra la aparición de Dios a Abraham inmediatamente después de su circuncisión: “En propio el día fue circuncido Abraham, y Ysmael su hijo. Y todos los varones de su casa nascido de casa, y compra de plata de con hijo de extraño<sup>817</sup>, fueron circuncidos con él. E aparacióse a él Adonay en Enzinas de Mamre, y él están a puerta de la tienda como escallentarse<sup>818</sup> el día.”<sup>819</sup> En el fragmento del *Zohar* que comenta estos versículos puede leerse:

---

<sup>814</sup> Myriam EISENFELD, “Notas” a *El libro de la formación: Sefer Yetzryab. A la luz de los escritos de los Cabalistas de Gerona*, p. 56.

<sup>815</sup> Éxodo 6 :12. Biblia de Reina-Varela.

<sup>816</sup> Éxodo 6 :30. Biblia de Reina-Varela.

<sup>817</sup> Y el hijo del extranjero comprado por dinero.

<sup>818</sup> Al calor.

<sup>819</sup> Génesis 17:26,27 y 18:1.

Ha llegado el tiempo del canto (*z'amir*)” (Cant. 2:12), es el tiempo de la poda (*z'amar*) de las ramas del prepucio; la “voz de la tórtola se escucha en nuestra tierra” (*ibid.*), se trata de la Voz que surge del fondo de la Más íntima, y esta Voz es escuchada, es la Voz que talla la Palabra para hablar, volviéndola perfecta. “YHVH se apareció a Abraham (Gen. 18:1) después de su circuncisión. Éste es el secreto de la voz audible que se une a la Palabra y se manifiesta en ella.”<sup>820</sup>

Charles Mopsik escribe al respecto: “La aparición de Dios ante Abraham tras su circuncisión es provocada de forma simbólica por la eliminación de las cáscaras del prepucio que permite a la Voz (la *sefirá Tiferet*) unirse a la Palabra (la *sefirá Maljut*) para que ésta se manifieste y hable de forma audible.”<sup>821</sup> El resultado de la circuncisión es el canto, la palabra convertida en una talla hermosa y perfecta que se puede oír y tocar en la escritura.

Es necesario notar que la asociación entre Verbo y carne remite instintivamente, en nuestras conciencias, al inicio del Evangelio de San Juan y la encarnación propia del Cristianismo. Se hace necesaria una matización en este punto. Marc-Alain Ouaknin señala que la diferencia entre las dos tradiciones radica en la forma en que lo infinito (el Dios insondable: *En-sof*) da paso a lo finito (la revelación y el mundo):

La infinitud de Dios se autolimitó. Él creó el mundo finito y se convirtió en su invitado. Según la Cábala, este paso de lo infinito a lo finito se realiza a través del texto. Para comprender la importancia de esta idea, se la puede comparar con la encarnación de Dios en el cristianismo. Para los cristianos, el Dios infinito también se hace finito, a través del “cuerpo de Cristo”. Para los cabalistas, la encarnación tiene lugar en el “cuerpo del Texto”.<sup>822</sup>

Nótese la importancia de la expresión “cuerpo del Texto”, pues con ella se hace mención explícita a la materialidad de la escritura: las letras, pero también el papel, la línea, los blancos. Dios es el Texto – la Torá –, y no sólo en lo concerniente a su significado: “la manifestación

---

<sup>820</sup> Zohar I, 98a, citado en Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le Zohar” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 244.

<sup>821</sup> Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le Zohar” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 245.

<sup>822</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de la Kabbale*, p. 381.

más radical de Dios pasa por el libro y las letras del alfabeto.”<sup>823</sup> Así, como ya se ha mostrado, nada es en ellos gratuito: hasta el último trazo, o su ausencia, es susceptible de ser interpretado. Y los distintos procedimientos hermenéuticos utilizados por los cabalistas intentan luchar, precisamente, contra la idolatría del Texto, intentando restaurar su naturaleza infinita a través de la explosión de sus posibles significados. Recordemos unas palabras de Gershom Scholem:

Al igual que las llamas no tienen forma y color únicos, el papel de la Torá no tiene, en sus varios principios, un sentido individual y único; puede ser expandido de varias maneras. La Torá se lee de forma distinta en los diferentes mundos. La palabra de Dios es pura y simplemente aquello que es interpretable.<sup>824</sup>

Contrastan, pues, dos actitudes: la fidelidad obsesiva al “cuerpo del Texto”, en el que no se puede tocar ni una coma, ni siquiera corregir sus errores, y que se ha transmitido a lo largo de los siglos sin apenas variantes, como muestra del máximo celo de los copistas; y, por otro lado, la heterogeneidad de las interpretaciones de ese libro intocable, en el que lo matérico no admite cambios – pues es ahí donde reside el verdadero misterio –, pero el sentido parece nunca fijado – por ser inabarcable para la mente humana:

Si las Escrituras son sinónimo de tierra y de cuerpo, pero si éstas a su vez contienen una estructura laberíntica y secreta, toda palabra es ya por principio un nombre que descifrar, un cruce de caminos por el que optar y un encadenamiento de virtualidades que deben necesariamente, si no se quiere el extravío y la locura, desmontarse.<sup>825</sup>

Las conexiones se multiplican: palabra que crea el mundo material, palabra que se inscribe en el cuerpo, pero también cuerpo del texto: tejido susceptible, escurridizo y tentador, capaz de provocar una experiencia erótica:

El territorio, entonces, que es texto, tierra, templo, que es escritura, laberinto, es también siempre y ante todo cuerpo: un cuerpo que

---

<sup>823</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de la Kabbale*, p. 381.

<sup>824</sup> Gershom SCHOLEM, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, p. 44.

<sup>825</sup> Esther COHEN, “El laberinto” en *Cábala y deconstrucción*, p. 77.

hay que recorrer con el mismo impulso y cuidado con que se recorre el espacio de ese laberinto lingüístico. Porque el placer del conocimiento esotérico es abiertamente y sin ambigüedades un placer sensual que toca con las cuerdas de la analogía ese otro placer de la divinidad en donde, nuevamente y como en el caso de Sara, el goce carnal hace vibrar el lecho celeste.<sup>826</sup>

En el *Zohar* se afirma que la labor del intérprete es ante todo la seducción de la Torá. El amor incondicional a un texto, en todas sus dimensiones; el deseo de que éste, materia viva, vaya entregando poco a poco la llave de sus secretos. Influenciado por la literatura medieval y los principios del amor cortés, el autor del *Zohar* describe al cabalista como un caballero enamorado que merodea los misteriosos aposentos de la Torá, esperando a que ésta aparezca y le permita acercarse:

Ella es como una hermosa y digna doncella que se oculta en una secreta habitación del palacio, y tiene un amante que sólo ella conoce. Por amor a ella, él pasea delante de su puerta incansable y dirige sus ojos en todas las direcciones para encontrarla. ¿Qué hace ella al saber que él merodea su palacio? Abre por un instante la puerta, descubre por un momento su rostro para que lo vea el amante y apresuradamente lo vuelve a esconder. Nadie, salvo él, lo advierte, pero su corazón y su alma, y todo lo que hay en él se consumen por amor a ella. Sólo él sabe que ella se mostró para hacerle saber que lo ama.<sup>827</sup>

Se trata de un conocimiento reservado a unos iniciados, los místicos – *jakim libá*, literalmente, los que poseen la sabiduría del corazón<sup>828</sup>. La palabra y su sentido – el cuerpo de la doncella – aparece por un instante y vuelve de inmediato a esconderse. Es la imagen exacta de la revelación, que, al contrario del desvelamiento, implica un volver a tapar muy rápido. El cabalista, en una suerte de milagro, alcanza a ver más allá de los ropajes:

El Santo, bendito sea, penetra en todas las palabras ocultas que Él ha hecho dentro de la sagrada Torá, y todo se encuentra en la Torá. La Torá revela esa palabra oculta y después se cubre inmediatamente con otro ropaje bajo el cual se esconde y no es

---

<sup>826</sup> Esther COHEN, “El laberinto” en *Cábala y deconstrucción*, p. 70.

<sup>827</sup> *Antología del Zohar*, versión y recopilación de Marcos-Ricardo Barnatán, p. 109.

<sup>828</sup> Ver *Zohar. Libro del esplendor*, selección, prólogo y notas de Esther Cohen, p. 51.

revelada. Y aunque esa palabra está oculta en su ropaje, los sabios, que están llenos de ojos, ven por dentro de su ropaje. El que tiene los ojos abiertos lanza sus ojos sobre ella y, aunque la palabra se cubre inmediatamente, no se aparta de sus ojos.<sup>829</sup>

Ojos atrevidos e impúdicos, que atraviesan los vestidos. El cuerpo de la Torá, que habíamos relacionado con la materialidad del texto, no acaba de conocerse si no se alcanzan sus sentidos secretos. Es, para quienes no se adentran en él, un simple espejismo. De este modo, lo más accesible y evidente – la forma de las letras, la disposición de las líneas y los blancos – acaba convirtiéndose, una vez más, en la clave del enigma: el cofre cerrado y su contenido oculto, el cuerpo que se muestra sin misterios y aquel por el que el amante se pierde noche tras noche, envuelto en la mayor perplejidad. A veces el amor tiene la extraña virtud de crear una distancia con el objeto del deseo: una distancia que lo salva de volverse previsible, que conserva su secreto. El enamorado se esfuerza por conocer al otro en su esplendor; pero ese conocimiento no agota las posibilidades, nunca apresa: misterio que empieza y acaba en el cuerpo, visible pero escurridizo, claro aunque prodigioso, palpable y siempre metamorfoseado.

Ambas, interpretación y seducción, palabra y cuerpo, comparten la fascinación por lo explorable. Ambas llegan al goce del desciframiento y del descubrimiento. Pero esta homologación no lleva sino al desvío, a una trasgresión con historia que se remonta a los límites temporales del paraíso; comer de la manzana ha sido descubrir el doble placer, el del conocimiento del bien y del mal, y de ahí el del cuerpo del hombre y la mujer: “Y Adán conoció a Eva”, dice la Biblia.<sup>830</sup>

La experiencia erótica es conocimiento. No es de extrañar, por tanto, que se introduzca la metáfora del cuerpo de la amada para evocar el placer y la belleza que proporciona la desnudez. Lo carnal, la sexualidad humana, se presentan como símbolos de la penetración de lo divino: proyecciones de su intensa luz.

La concepción de la escritura como cuerpo del lenguaje es *vox populi*. Se refleja también en las expresiones tipográficas comunes: al tamaño de las letras se le denomina “cuerpo”, a la distinta alienación de una

---

<sup>829</sup> Zobar. *Libro del esplendor*, selección, prólogo y notas de Esther Cohen, pp. 50-51.

<sup>830</sup> Esther COHEN, “El laberinto” en *Cábala y deconstrucción*, p. 77.

línea, que se destaca del conjunto, “sangría”, y cuando un texto presenta amplios espacios entre las letras o tiene márgenes excesivos se dice que éste “respira” (demasiado). Son sobre todo los poetas, en su búsqueda, quienes conectan con esa dimensión corpórea del texto.

Las características de la propia lengua hebrea han sido interpretadas, a menudo, en una clave sensual. Por ejemplo, las relaciones entre vocales y consonantes – entre lo ausente y lo presente, gráficamente hablando – para los cabalistas se inscriben en el territorio del deseo. Las consonantes “desean” a las vocales, de las que obtienen el aire, la apertura, el soplo necesario para ser pronunciadas (tanto más cuanto las lenguas semíticas son muy reacias a los grupos consonánticos). Marc-Alain Ouaknin aboga, en este sentido, por un “estallido de la palabra en sus letras, subrayando que la relación entre las vocales y las consonantes no es evidente y es necesario introducir al deseo en ella.”<sup>831</sup>

El Inca Garcilaso de la Vega, en la introducción a su traducción de los *Diálogos de amor* de León Hebreo, elabora una curiosa teoría para justificar que la obra no pudo haber sido concebida en hebreo, como defendían algunos estudiosos de la época:

Y más, que los que entienden la lengua hebrea que han visto estos *Diálogos*, y particularmente el padre Gerónimo de Prado, arriba nombrado, que la sabe, me han afirmado que no se puede escribir con tanto artificio en el lenguaje hebreo, por ser tan corto y declararse más con la acción corpórea, por ser en él más significativa, que con la prolación de palabras.<sup>832</sup>

No queda claro a qué se refiere el autor con “acción corpórea”, ni en qué sentido se opone ésta a la “prolación de palabras”. Sin embargo, advertimos una vez más la percepción física y matérica de la lengua por parte del escritor, y el modo en que puede relacionarse con la forma de un idioma determinado.

Alcanzar un poder trastocador a través del lenguaje es, a fin de cuentas, una cuestión de actitud, de valentía. Aquel que se bate con las palabras (ya sea en una actividad religiosa, artística, o de cualquier otra

---

<sup>831</sup> Marc-Alain OUAKNIN, *Tsimtsoum*, p. 73.

<sup>832</sup> Inca Garcilaso de la VEGA, “Dedicatoria de los *Diálogos de amor*” en N. Catelli y M. Gargatagli, *El tabaco que fumaba Plinio*, Barcelona, Serbal, 1998, p. 223.



índole) no debe entregarse a la súplica o la derrota. Las palabras no tienen compasión. Un mal poema es siempre una condena; también una oración equivocada o pronunciada a destiempo. Si Dios es lenguaje, está en las manos del hombre el tomar cualquier cosa de él: con astucia, sin pedir permiso y asumiendo riesgos, ya que es bien sabido que la piedad no existe en esos menesteres. Actitud, pues, revolucionaria, que promulga un curioso relato jasídico:

La plegaria que el hombre reza, la plegaria es en sí misma Dios. No es como si pidierais algo a un amigo. Él es otro y vuestras palabras son otras. No es así en la oración, porque ésta unifica los principios. Cuando el hombre que reza piensa que sus preces son una cosa separada de Dios es como un suplicante a quien el rey concede una dádiva. Pero aquel que sabe que su plegaria es Dios, es como el hijo del rey que toma lo que necesita de los almacenes de su padre.<sup>833</sup>

Reconocer un lenguaje que comparte todas sus cualidades con el mundo y no arredrarse ante él: ése es el primer paso. Como quien se acerca al cuerpo amado y, sin mediar palabra, roba un beso. Pues las palabras ya no median: son la materia anhelada, pura piel del deseo.

## 4.2. *La memoria del cuerpo*

### a) *El lugar de los secretos*

La escritura es huella de la lengua oral. Esta simple constatación es trasladada al orden de la creación del mundo: Dios otorga realidad con la palabra, y su rastro permanece en la escritura, en las letras de la Torá, pero también en las líneas de la realidad física:

La letra nos llega para reforzar el valor del verbo. Ya no son suficientes las palabras, es necesario un signo, una marca que fije en la piedra y en el pergamino el imperativo que la voz no puede custodiar de una manera permanente. La letra se hace memoria de la palabra.<sup>834</sup>

---

<sup>833</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, pp. 179-180.

<sup>834</sup> Marcos Ricardo BARNATÁN, *La Kábala: una mística del lenguaje*, p. 57.

Y si la escritura es memoria del mundo, de los avatares de la creación y de un Dios exiliado, su impronta puede advertirse también en el cuerpo humano. Las líneas de las manos, la forma del rostro o las marcas por el paso del tiempo constituyen signos, reflejos del interior o rastros de lo ya vivido. En el *Zohar* puede leerse:

Al igual que Dios sembró el cielo de estrellas y planetas en los que los astrólogos leen los secretos divinos, del mismo modo superpuso, en el cuerpo humano, testimonio sobre testimonio; y así como las posiciones de las estrellas y de los planetas varían según los acontecimientos del mundo, igual los trazos y líneas del hombre son de vez en cuando sometidos a cambios, siguiendo su destino (...) Del mismo modo que el cielo en su extensión forma un mapa con figuras que revelan al iniciado las más altas verdades, así el exterior del hombre, los rasgos de su rostro, los surcos de su frente, las líneas de sus manos constituyen el espejo en que se puede leer, hasta en sus mínimos secretos, el carácter del individuo.<sup>835</sup>

El cuerpo se confirma como espejo del alma, pero es necesario aprender a leerlo. Sobre todo en lo que se refiere al rostro y a las líneas de las manos: partes especialmente significativas. Hay en el *Zohar* y en la tradición cabalística en general cierta inclinación a la quiromancia: “Las líneas de la mano esconden grandes misterios, al igual que las de los dedos. Las más importantes son las de la mano derecha (...)”<sup>836</sup>. Normalmente esta práctica formaba parte del examen de entrada en el círculo de los iniciados. Pero el *Zohar* prohíbe cualquier tipo de adivinación y niega la fatalidad del destino. Las líneas de la mano no muestran el futuro: dan cuenta del presente, son consecuencia de la vida pasada, y sólo el observador más intuitivo deducirá de ellas ciertos rasgos del porvenir que aguarda: predicción que nace en la actualidad pura y nunca es inamovible.

Al igual que la constelación no es permanente – pues o bien una estrella aparece en una dirección o es otra la que surge en dirección opuesta –, así las líneas trazadas sobre el cuerpo humano, que corresponden a la constelación del firmamento, no son permanentes; se metamorfosean según la conducta del hombre.<sup>837</sup>

---

<sup>835</sup> *Zohar*, II, 67a y 70b, citado en Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de la Kabbale*, p. 80.

<sup>836</sup> *Zohar*, II, 68b, citado en Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de la Kabbale*, p. 82.

<sup>837</sup> *Zohar*, II, 76b, citado en Marc-Alain OUAKNIN, *Mystères de la Kabbale*, p. 82.

El cuerpo se transforma entonces en la gran obra del ser humano: pues todos sus esfuerzos, sus alegrías, su cuidado o sus desdichas pueden ser leídos en el rostro, la mirada, el gesto, las manos. Las arrugas son marcas de la expresión; la sonrisa muestra la luz que alberga el alma.

Los cabalistas de la escuela de Isaac Luria, que desarrollaron una imaginativa teoría de la trasmigración de las almas (*guilgul*), sostenían que “todo el mundo lleva la huella secreta de la trasmigración de su alma en las líneas de su frente y sus manos, y en el aura que irradia su cuerpo”<sup>838</sup>. Y una idea similar resuena con fuerza al final del “Epílogo” a *El Hacedor* de Jorge Luis Borges:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.<sup>839</sup>

El espacio de la vida se convierte en un laberinto dibujado, lleno de lugares y experiencias que se graban en las líneas del rostro y, como última revelación, muestran su figura terminada, por fin reconocible. El cuerpo es partida y desemboque, sueño de una voluntad de conocer que lo devuelve, por extraños derroteros, a sí mismo. Jaime Alazraki hace una interpretación cabalística del pasaje de Borges: “Como Dios, el hombre crea su propio universo, su propio laberinto que, a diferencia del de Dios, puede penetrar y descifrar. Como Dios, que se reveló a sí mismo en la Creación, el hombre se revela (su rostro) en el mundo que crea (su obra).”<sup>840</sup>

La poesía de Clarisse Nicoïdski está también atravesada por esa experiencia del cuerpo, que se abre como revelación, y ofrece sus pliegues y escondrijos para cobijar las palabras. El poema es el lugar en que los secretos corporales brillan y se muestran en un descubrimiento que es a la vez ofrenda, desnudez, despojo, homenaje. Las manos, que

---

<sup>838</sup> Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 232.

<sup>839</sup> Jorge Luis BORGES, *El Hacedor* en *Obra poética*, p. 170.

<sup>840</sup> Jaime ALAZRAKI, *Borges and the Kabbalah: and other essays on his fiction and poetry*, p. 26.

nombran una de las secciones del libro *Lus ojus, las manus, la boca*, constituyen un motivo de predilección en su obra:

si avrin las manus  
comu un livru  
ondi sta scritu mi masal<sup>841</sup>  
si avrin las manus  
comu la puarta  
ondi sta guardada la le<sup>842</sup>  
si avrin  
di no puder ditiner  
la luz  
l'agua la palavra  
comu la boca  
*si avrin*<sup>843</sup>

Es tal la inquietud, el deseo de expresar – también de compartir –, que las manos no pueden permanecer cerradas cuando amasan las letras, las palabras del poema. Se abren para entregar, pero sobre todo para recibir. Y son comparadas con la boca: extraño manantial, lugar de la voz y también del beso, del grito y la contención, el silencio y el arrojito. La boca es el espacio de lo no resuelto, allí donde todo es posible: golpe o caricia, rescate o muerte.

manu  
ti quedas aviarta in frenti di mi  
comu un livru  
qui no supí maldar<sup>844</sup>

ti quedas  
aliviantada aspirandu  
como si quiriás jugar  
sin saver

i mus miramus  
sos mía  
soy tuya

---

<sup>841</sup> Destino.

<sup>842</sup> La Palabra, la ley.

<sup>843</sup> Clarise NICOÏDSKI, *Lus ojus, las manus, la boca*, pp. 13-15.

<sup>844</sup> Leer.

cuando mus cunuciremus.<sup>845</sup>

El misterio de la alteridad se encarna en la imagen de una mano abierta, que todo lo muestra, pero a la vez permanece enigmática, ilegible, cegadora en la desnudez y el resplandor más absolutos. La verdadera entrega sólo es posible a través del conocimiento: un saber que no desvanece el secreto, pero lo circunda, esforzado en explorar sus entresijos con una mirada transparente y resuelta a entender al otro, mientras mantiene su complejidad intacta. La renuncia al conocimiento, la claudicación ante el deseo de comprender a otro ser humano – o la simplificación de este acto fundador – son negación de la apertura, rechazo de las sutilezas corporales. Y la verdadera sabiduría, aquella que penetra el mundo, nace precisamente de esa conjunción necesaria entre la palabra y el cuerpo:

manu y boz  
indjuntu  
avrin la puarta di un paisaje  
di timblor y yelu  
la flor  
dil vientri  
cayó  
avagar avagar<sup>846</sup>  
nil agua dormida<sup>847</sup>

Mano y voz caminan juntas, se necesitan mutuamente. Pues no sólo el cuerpo es recorrido por la escritura; también las palabras comparten rasgos somáticos: palabras que lloran, que alumbran, que sangran. Sólo ellas, las más vulnerables, poseen la llave del jardín de los secretos. Nicoïdski escribe, en un pareado dedicado a Federico García Lorca:

Cóntami la cunseja insangrintada  
qui avrirá las puartas sarradas<sup>848</sup>

Las puertas que dan paso al mundo de los milagros y los peligros, que únicamente será capaz de abrir un movimiento dictado desde la

---

<sup>845</sup> Clarisse NICOÏDSKI, *Lus ojus, las manus, la boca*, p. 17.

<sup>846</sup> Despacio despacio.

<sup>847</sup> Clarisse NICOÏDSKI, “Caminus di palavras” en *Poesía*, p. 7.

<sup>848</sup> Clarisse NICOÏDSKI, *Lus ojus, las manus, la boca*, p. 30.

implicación total, el máximo compromiso. El consejo ensangrentado representa una ayuda dolorosa, herida por el fulgor y el ímpetu.

Una prodigiosa conexión une a Dios con las marcas del cuerpo: con unos trazos que, al igual que los de las letras, son portadores de oscuros significados. En un cuento jasídico titulado “Corazón” puede leerse:

Rabí Méndel de Rymanov solía decir que durante el lapso que empleaba en recitar para sí las Dieciocho Bendiciones, todas las personas que alguna vez le habían pedido que intercediera por ellas ante Dios desfilaban por su pensamiento. Alguien le preguntó cómo era esto posible, ya que con seguridad no había tiempo suficiente. Rabí Méndel contestó: “La necesidad de cada uno deja un rastro en mi corazón. En la hora de la plegaria abro mi corazón y digo: ¡Señor del mundo, lee lo que está escrito aquí!”<sup>849</sup>

Lo que se lee, una vez más, es la huella o rastro de la vida. Y de esa materia parece estar hecha también la poesía: marca de lo ausente; eco o residuo de un esplendor sin memoria. Las palabras remiten al *reshimu* de la doctrina de Isaac Luria: ese resto divino, casi imperceptible, que quedó en el espacio vacío tras el acto de *Tsimtsum*, y del que nacen los prodigios del mundo. Escribe José Ángel Valente:

Quedar  
en lo que queda  
después del fuego,  
residuo, sola  
raíz de lo cantable.<sup>850</sup>

El poeta intentará que crezca de la raíz un árbol: hojas con sus nervios, líneas como venas, letras en las manos. Conjunto que devuelve la respiración y el aire; rescata las cenizas de una lengua incombustible.

---

<sup>849</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los maestros continuadores II*, p. 112.

<sup>850</sup> José Ángel VALENTE, *Al Dios del lugar en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 195.

## b) *Metamorfosis y antropomorfismos*

A pesar de que el Judaísmo prohíbe expresamente cualquier representación visual de la Divinidad, pocas doctrinas han aportado tantas imágenes y tropos como la Cábala a las relaciones entre las esferas de lo trascendente y lo físico. Se presenta al cuerpo humano, metamorfoseado, como receptáculo de lo divino: el cuerpo que refleja el macrocosmos de las *sefirot*, convirtiéndose en su lugar y su metáfora; el cuerpo que se recorre y se contempla para llegar a esa otra realidad – eterna y celestial – en íntima conexión con la materia; el mismo cuerpo que se erige como vía última para transitar la senda de lo ininteligible. Los ángeles, los antropomorfismos divinos (tan presentes en algunos textos bíblicos) y las metáforas eróticas y sexuales son manifestaciones de una ligazón secreta entre lo espiritual o intelectual y lo sensible. Quizá sea precisamente este punto el que mejor explique las sorprendentes similitudes que han podido observarse entre las diferentes corrientes místicas y las tradiciones poéticas. Matti Megged escribe:

A través del lenguaje mítico el autor del *Zohar*, como otros cabalistas anteriores y posteriores, pudo lidiar con el problema de cómo el Dios escondido se manifiesta en las entidades físicas del “mundo de las tinieblas”. De esta reflexión surgen, por ejemplo, los poderosos elementos eróticos del *Zohar*. Todos los seres, desde el más elevado a los inferiores, se relacionan entre sí a través de tal dinámica, de esta relación erótica. Gracias al enfoque mítico, las alegorías se convierten en símbolos. El conjunto del proceso de emanación deviene un eterno drama erótico dentro del mundo de las *sephirot*, y también entre el cuerpo y el alma, entre lo espiritual y lo corporal, lo celeste y lo terreno. Al hacer uso del mito, el poeta mítico no tiene que aferrarse a ninguna interpretación sistemática de sus símbolos. Están ahí, vivos, nos hablan y se les puede nombrar a través de un lenguaje visionario, hecho de imágenes, aun sin entender su significado lógico.<sup>851</sup>

El cuerpo guarda la memoria de la vida y de la evolución humana: una memoria silenciosa pero visible a través de sus marcas. Y el hombre, con sus distintos órganos, es un microcosmos que refleja el

---

<sup>851</sup> Matti MEGGED, “The Kabbalah as poetry” en A. Bakalian (ed.), *Proceedings of the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. II (Comparative poetics), Garland, New York, 1985, pp. 559-560. Traducción de Elisa Martín Ortega.

macrocosmos (la infinitud divina). En este sentido, el encuentro del hombre con Dios sólo puede tener lugar en el cuerpo humano: un cuerpo que, dentro de la tradición semítica, no se contrapone a la psique, y en el proceso de acercamiento a lo divino sufre transformaciones sorprendentes. Tales metamorfosis son narradas en algunos escritos místicos judíos en los que la ascensión no se concibe como un acto puramente espiritual, sino también físico. Destaca entre ellos el libro de *Henoc III* o Libro hebreo de Henoc.

Recordemos brevemente algunos rasgos del personaje. Henoc fue el séptimo patriarca después de Adán. Su historia es referida en el quinto capítulo del Génesis:

Y vivió Yered ciento y sesenta y dos años, y engendró a Anoch [Henoc]. Y vivió Yered después de su engendrar a Anoch ochocientos años y engendró hijos y hijas. Y fueron todos días de Yered nuevecientos y sesenta y dos años, y murió. Y vivió Anoch sesenta y cinco años, y engendró a Metuselah. Y anduvo Anoch con el después de su engendrar a Metuselah trezientos años, y engendró hijos y hijas. Y fueron todos días de Anoch trezientos y sesenta y cinco años. Y anduvo Anoch con el Dio; y no él, que tomo a él Dio.<sup>852</sup>

El último versículo, en el que se da cuenta de la misteriosa desaparición del protagonista, es traducido por la Biblia de Reina-Varela con mayor claridad: “Caminó, pues, Enoc con Dios; y desapareció, porque le llevó Dios.” Henoc y Elías son los dos únicos personajes bíblicos que, en lugar de morir, son “transportados” por Dios en vida, y cuyo destino posterior es un misterio. En el caso de Henoc el hecho se presenta de forma realista, sin dar lugar a equívocos: Henoc camina, físicamente, al lado de Dios (esto es, al menos, lo que se sigue de una lectura literal del texto). No es de extrañar, por tanto, que desde tiempos muy antiguos se empezara a especular acerca de su destino: se imaginó que habría ascendido al cielo y habría contemplado secretos que revelaría más tarde a sus descendientes.

La rectitud de la vida de Henoc dio pie a pensar que fue preservado del mal de la generación del diluvio, y que en los cielos pudo ver los

---

<sup>852</sup> Génesis 5:18-24.



misterios de la creación, conocer el origen del mal y el castigo que se avecinaba, y tener noticia del futuro previsto por Dios para todos los hombres y de forma particular para su pueblo.<sup>853</sup>

Los textos referentes a Henoc se escribieron en un arco temporal que va del siglo III a.C. al V d.C., y entre ellos destacan dos obras apocalípticas (apócrifos del Antiguo Testamento): el Libro de Henoc etiópico (*Pentateuco de Henoc*) y el Libro de Henoc eslavo. Ambos revelan acontecimientos que debían suceder en un futuro próximo y relatan un viaje astral. Henoc es guiado por un mensajero – un ángel – que le hace partícipe de la revelación divina.

El Libro hebreo de Henoc, sin embargo, se distancia ligeramente de la literatura apocalíptica y se sitúa a medio camino entre los apócrifos del Antiguo Testamento y la mística judía. La obra tiene muchos puntos en común con la llamada “literatura de los Palacios” (*hejalot*), que se suele datar entre los siglos IV y VIII de nuestra era, aunque es muy probable que recogiera tradiciones más antiguas. Su fin último es la contemplación del carro celeste (*merkabâ*) a partir de la exégesis de la imagen evocada en los capítulos 1 y 10 del libro de Ezequiel: imagen de los querubines y de la gloria divina. El profeta cuenta cómo los cielos se abrieron y asistió a acontecimientos prodigiosos, que identificó inmediatamente como visiones de Dios. De entre las nubes salió una carroza de bronce y fuego. Ezequiel pudo distinguir en ella cuatro figuras de las que dice: “Y del medio dél<sup>854</sup> semejança de quatro alimañas<sup>855</sup> y ésta su vista: semejança de hombre a ellas.”<sup>856</sup> Los querubines son descritos a través de alusiones a la figura humana metamorfoseada: “Y manos de hombre de baxo de sus alas sobre quatro sus partes, y sus fazes y sus alas a quatro ellas”<sup>857</sup>; “Y semejança de las fazes<sup>858</sup>, fazes de hombre, y fazes de león a la su derecha a quatro ellas, y fazes de buey de la yzquierda a quatro ellas, fazes de águila a quatro ellas”<sup>859</sup>. Tal como veremos, “la literatura de los Palacios presenta grandes pinturas antropomórficas, ya sean de Dios

---

<sup>853</sup> G. ARANDA PÉREZ, F. GARCÍA MARTÍNEZ, M. PÉREZ FERNÁNDEZ, *Literatura judía intertestamentaria*, p. 273.

<sup>854</sup> La carroza divina.

<sup>855</sup> Seres vivos.

<sup>856</sup> Ezequiel 1:5.

<sup>857</sup> Ezequiel 1:8.

<sup>858</sup> Rostros.

<sup>859</sup> Ezequiel 1:10.

mismo o de otros sujetos centrales de su teología”<sup>860</sup>, lo cual da testimonio de la existencia, desde épocas muy antiguas, de una mística judía visionaria centrada en una antropomorfosis del Dios manifestado. Tal como señala Charles Mopsik: “La antropología y la angelología se relacionan aquí íntimamente.”<sup>861</sup> La representación paradigmática de este fenómeno se encuentra en Ezequiel 1:26. La imagen de Dios sentado en su trono es descrita por el profeta como una forma humana: “Y de arriba a la espandadura que sobre su cabeza, como vista de piedra Saphira semejança de silla, y sobre semejança de la silla semejança como vista de hombre sobre ella de arriba.”<sup>862</sup>

En *Henoc III* se narra la ascensión al cielo de rabí Ismael, que es guiado por el ángel Metatrón (identificado con Henoc) hasta el séptimo palacio del séptimo cielo. Allí se encuentra el trono de Dios, en un espacio denominado el “campo de la *Shejiná*”. Una vez que rabí Ismael llega a la sala del trono comienza a transcribir las palabras de Henoc, que primero le narra su propia historia – el proceso que le llevó a convertirse en ángel – y después describe los tesoros terrestres: el juicio divino, el valor místico de las letras, los nombres de Dios, la cortina del trono en que todo se refleja, las constelaciones y los planetas, la jerarquía de los ángeles, etc.

Henoc sufre, por tanto, una profunda metamorfosis, descrita en el texto místico: se convierte en Metatrón, el ángel supremo. Una de las características que inscribe el libro en la tradición de la literatura de los Palacios es “la insistencia en el cambio o transmutación corporal de Henoc más que en un cambio psíquico”<sup>863</sup>. Sin embargo, la metamorfosis espiritual tiene lugar al mismo tiempo que la física, y por ello se insiste en la transmisión de los secretos celestes y terrestres a Metatrón. Tal como señala Charles Mopsik, “en *Hénoch III* las ascensiones descritas parecen concernir al hombre entero, cuerpo y

---

<sup>860</sup> Moshe IDEL, “Hénoch c’est Métatron” en *Le livre hébreu d’Hénoch ou Livre des Palais*, traducción, introducción y notas de Charles Mopsik, Paris, Verdier, 1989, p. 382. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>861</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le livre hébreu d’Hénoch ou Livre des Palais*, p. 29.

<sup>862</sup> La Biblia de Reina-Varela traduce: “Y sobre la expansión que había sobre sus cabezas se veía la figura de un trono que parecía de piedra de zafiro; y sobre la figura del trono había una semejanza que parecía de hombre sentado sobre él.”

<sup>863</sup> Moshe IDEL, “Hénoch c’est Métatron” en *Le livre hébreu d’Hénoch ou Livre des Palais*, p. 397.

alma”<sup>864</sup>. El texto destaca que Dios otorgó a Henoc la sabiduría, el esplendor, la belleza. Tras recibir tales virtudes sobrevino una prodigiosa transformación corporal:

Además de todas estas cualidades, el Santo, bendito sea, puso su mano sobre mí y me regaló 1.365.000 bendiciones. Fui elevado y alargado toda la longitud y la anchura del mundo. Él hizo que me crecieran 72 alas, 36 en cada lado, y cada ala era como la plenitud del mundo. Fijó en mí 365.000 ojos, y cada uno era como la gran luminaria [el sol]. No hubo ninguna clase de destello, esplendor, prestancia, belleza, elegancia ni luz del mundo que Él no fijara en mí.<sup>865</sup>

Henoc se convierte en un ángel gigante, Metatrón, que recibe una corona y un trono, y al que Dios revela todos los secretos de la Torá. El resto de los ángeles le rechazan, le temen: es percibido por ellos como un intruso y envidian la posición que le ha sido otorgada. En el capítulo V rabí Ismael transcribe la descripción de la metamorfosis, relatada por el propio Henoc. Sus palabras pertenecen a la retórica de lo apocalíptico, y narran la conversión de cada uno de los miembros del cuerpo en fuego, en pura luz:

Nada más que el Santo, bendito sea, me puso al servicio del Trono de gloria, las ruedas de la carroza y todas las necesidades de la Chekhina, mi carne se transformó en llama. Mis nervios en fuego ardiente. Mis huesos en brasas de retama. La luz de mis párpados en el esplendor de los relámpagos. Las órbitas de mis ojos en antorchas de fuego. Los cabellos de mi cabeza en llamas relumbrantes. Todos mis miembros en alas de fuego ardiente. La masa de mi cuerpo en fuego brillante.<sup>866</sup>

Los ángeles, en la Biblia, “son teofanías de Dios a través de las que [el Rey celeste<sup>867</sup>] se personaliza para aparecer bajo una forma singular.

---

<sup>864</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le livre hébreu d’Hénoch ou Livre des Palais*, p. 75.

<sup>865</sup> *Le livre hébreu d’Hénoch ou Livre des Palais*, traducción, introducción y notas de Charles Mopsik, p. 106.

<sup>866</sup> *Le livre hébreu d’Hénoch ou Livre des Palais*, traducción, introducción y notas de Charles Mopsik, p. 109.

<sup>867</sup> Tal como explica Charles Mopsik en su “Introduction” a *Le livre hébreu d’Hénoch* (pp. 26-28), en los textos de la literatura de los Palacios se presenta a Dios más como

Sin embargo, [los ángeles] son siempre susceptibles de regresar a su fuente divina y confundirse completamente con ella”<sup>868</sup>. En los textos rabínicos y místicos hay una cierta vacilación a la hora de nombrar al ángel supremo. A veces se le denomina Yoel, Metatrón o Miguel, dado que, tal y como aparece reflejado en unos célebres versículos del Éxodo, en realidad su único nombre es Yhvh. Habla Dios a Moisés: “He yo embiant [un Ángel: מלאך] delante ti para guardarte en la carrera y para traerte al lugar que apareje”<sup>869</sup>. Sey guardado delante dél y oye en su boz, no rebelles en él que no predonará a vuestro rebello, que mi nombre entre él”<sup>870</sup>.<sup>871</sup> De hecho, “muchas veces el texto habla de Dios, del Señor, y le designa con el vocablo *ha-Malak*: el Ángel”<sup>872</sup>. Al estar investido del nombre divino, el Ángel puede llegar a ocupar el lugar del propio Dios: es su réplica terrestre, y tiene el cometido de guiar a los hombres hasta su destino. En algunas ocasiones se tiende a minimizar su importancia por miedo a romper el monoteísmo. De hecho, en el capítulo XVI de *Henoc III* se narra el destronamiento del protagonista, porque, según se afirma, “no puede haber dos poderes en el cielo”<sup>873</sup>.

El ángel aparece en la tradición rabínica como la forma específica a través de la que el Dios celeste e invisible se da a conocer y se manifiesta. A veces es una llama fulgurante. Y su relación con la *sefirá Maljut*, el Reino, aparece evocada en la sentencia: “Allí donde el ángel aparece, la *Shejiná* aparece”<sup>874</sup>. El apelativo Metatrón tiene una etimología muy oscura (se han elaborado numerosas hipótesis acerca de ella, pero ninguna es del todo convincente), lo que probablemente se deba a la necesidad de evitar cualquier tipo de asociación con el Tetragrama. Sin embargo, en la literatura de los Palacios Metatrón forma parte de los nombres de Dios:

---

Rey celeste que como ser trascendente. La Divinidad de estos escritos sólo es concebible en relación a su mundo angélico.

<sup>868</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le livre hébreu d’Hénoch ou Livre des Palais*, p. 31.

<sup>869</sup> Que te he preparado.

<sup>870</sup> Porque mi nombre está en él.

<sup>871</sup> Éxodo 23:20-22.

<sup>872</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le livre hébreu d’Hénoch ou Livre des Palais*, p. 29.

<sup>873</sup> *Le livre hébreu d’Hénoch ou Livre des Palais*, traducción, introducción y notas de Charles Mopsik, p. 110.

<sup>874</sup> Éxodo Raba 32:9, citado en Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le livre hébreu d’Hénoch ou Livre des Palais*, p. 29.

Los escritores esotéricos, en cierto modo, han profesado una fidelidad radical, extrema, al movimiento iniciado en las Escrituras. Para preservar la “trascendencia divina”, su excelencia extramundana, algunos llegaron a considerar que las acciones atribuidas a Dios en el Texto, y en primer lugar la acción de Creación, debían ser trasladadas al Ángel en cuestión.<sup>875</sup>

Es interesante notar que la figura del ángel no sólo hace posible la teofanía de un Ser incognoscible, sino que también permite un acercamiento a los atributos físicos del propio Dios. En *Henoc III* a menudo se denomina a Metatrón “Príncipe del Rostro” (*Sar ha-panim*), puesto que le ha sido otorgado el privilegio de estar en presencia de la Divinidad. Charles Mopsik, en otro de sus textos, resume las cualidades que se le atribuyen en la literatura de los Palacios:

Este arcángel, presentado como una emanación de la Causa Primera, es el verdadero sujeto de las apariciones divinas y de las formulaciones antropomórficas del texto bíblico. El es el *Elohim* que dice: “Hagamos al hombre a nuestra imagen” (Génesis 1:26), y no la Causa primera. Se manifiesta como demiurgo y es el Hombre de arriba, objeto de la visión de los profetas. Posee el nombre y el poder de su maestro, invisible y sin forma.<sup>876</sup>

La visión de Ezequiel (con forma humana), el ángel Metatrón y el Dios manifestado se encuentran en el angosto límite entre lo sensible y lo irrepresentable. El conjunto de la literatura mística y de la búsqueda poética podrían situarse en ese mismo filo: el que separa lo inefable del cuerpo de la lengua, lo invisible del deseo del tacto. Al decir que el hombre fue hecho a imagen de Dios se plantea la cuestión de la relación de semejanza entre el Creador y su criatura – resuelta de múltiples maneras a lo largo de los siglos por la literatura judía<sup>877</sup>. En los midrashim se considera a los ángeles como paradigma de la condición humana restaurada en su perfección original. Los cabalistas, fuertemente influidos por la literatura de los Palacios, dan otra vuelta de tuerca e identifican a Metatrón con el Adán perfecto, anterior al

---

<sup>875</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le livre hébreu d'Hénoch ou Livre des Palais*, pp. 34-35.

<sup>876</sup> Charles MOPSIK, *Le sexe des âmes*, Paris, Éclat, 2003, p. 159. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>877</sup> Una de estas soluciones, la del antropopatismo, fue presentada en el tercer capítulo de este estudio.

pecado original. Según una larga tradición, “Dios había otorgado inicialmente a Adán la categoría de arcángel en el jardín del Edén, y como Henoc restauró esta condición adámica primordial, fue entronizado entre los ángeles”<sup>878</sup>.

La metamorfosis entronca así con la doctrina cabalística del *Adam Kadmon*, el hombre primordial, un ser de tamaño colosal que, al igual que en las fuentes gnósticas, designa tanto al cuerpo originario como al cuerpo de la resurrección. Se le describe a menudo como un ser luminoso, con ropajes de fuego que habría perdido tras el pecado original (lo que coincide con la descripción de la angelización de Henoc). Matti Megged lo relaciona con la imaginación poética:

La representación del Adam Kadmon (o el hombre primordial) atrajo la imaginación de muchos poetas y artistas. Aunque el autor del *Zohar* advierte una y otra vez contra cualquier intento de antropomorfización de Dios, aparentemente no pudo resistir la tentación de describirlo a través de la imagen mítica del hombre. (...) Su motivación, su necesidad, es obvia: procede de la relación del poeta con el mito, de su aspiración a abrazar lo abstracto y lo concreto en una imagen o una historia, a combinar en ella lo sensual y lo trascendental.”<sup>879</sup>

A finales del siglo XIII, la identificación del ángel Metatrón con el hombre primordial estaba muy extendida en los círculos cabalísticos. Más tarde, la Cábala luriánica convertiría al *Adam Kadmon* en un símbolo clave de sus doctrinas, transformando notablemente su concepción: al ser el primer ser que emergió de la deidad infinita – el *En-sof* – apenas se distingue de Dios. Según los escritos de los místicos de Safed, el mundo entero habría surgido de su cuerpo. Y, dado que el hombre fue hecho a imagen y semejanza de Dios, compartiría con el *Adam Kadmon* los mismos componentes cósmicos: las *sefirot*. Por ello los cabalistas representaron a las *sefirot* con la imagen del cuerpo humano<sup>880</sup>, estableciendo una popular analogía. Las *sefirot Keter* (Corona), *Hojma* (Sabiduría) y *Bina* (Inteligencia) coinciden con la

---

<sup>878</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le livre hébreu d’Hénoch ou Livre des Palais*, p. 47.

<sup>879</sup> Matti MEGGED, “The Kabbalah as poetry” en A. Bakalian (ed.), *Proceedings of the Xth. Congress of the International Comparative Literature Association*, p. 560.

<sup>880</sup> Ver imagen 8 en la página 377, extraída de J.H. LAENEN, *La mística judía. Una introducción*, p. 92.

cabeza humana; *Hesed* (Misericordia) y *Din* (Juicio) con los brazos, y *Tiferet* (Belleza) con el corazón; *Netsaj* (Eternidad) y *Hod* (Majestad) con las piernas y *Yesod* (Fundamento) con los genitales, mientras que la *sefirá Maljut* (Reino) refleja el conjunto del cuerpo. “De esta manera, el mundo de las *sefirot* constituye un gran cuerpo divino (macrocosmos), del que el cuerpo humano (microcosmos) es un pálido reflejo.”<sup>881</sup> El símbolo del *Adam Kadmon* expresa la idea de que el cosmos tiene un alma y un cuerpo semejantes a los del ser humano.

La idea de un Hombre superior hecho a imagen de Dios, fuertemente influida por el gnosticismo, surge de la literatura sobre la angelización de Adán, la visión de la figura humana de Ezequiel y las diversas concepciones del ángel Metatrón, para acabar desembocando en el concepto cosmológico de Luria. Su relación con las *sefirot* es evocada por Charles Mopsik en un texto en el que se analiza la importancia del ángel Metatrón:

Figura de mediador y de teofanía, su forma corporal contiene la totalidad de los atributos divinos; el brazo derecho es el atributo de Misericordia, el brazo izquierdo el atributo de Juicio, el rostro y la espalda representan otras dimensiones manifestadas de la Causa primera, quizá el atributo de Belleza y el del Reino (las *sefirot Tiferet* y *Maljut*). Esta entidad intermedia asume el antropomorfismo de los textos antiguos, permite que se mantenga su interpretación literal sin recurrir a la alegoría y sin caer en una concepción que degradaría al Ser supremo al rango de una realidad corporal.<sup>882</sup>

El *Deus absconditus* da lugar a una forma – a la que podríamos denominar “su similitud” – que es el Hombre primordial: ser también inmortal y de pura luz, hecho “a imagen de Dios”. El *Adam Kadmon* es el modelo a partir del que los hombres han sido creados, y al mismo tiempo el creador de los seres celestes. “Este *Antropos* superior, andrógino, posee el atributo masculino del intelecto perfecto y el atributo femenino de la sabiduría procreadora.”<sup>883</sup>

Muchas de las representaciones antropomórficas de la Divinidad en la tradición judía, y sobre todo en la Biblia, son fragmentarias: mano, brazo, piel, etc. Esta última se concibe, por ejemplo, como un espacio

---

<sup>881</sup> J.H. LAENEN, *La mística judía. Una introducción*, p. 91.

<sup>882</sup> Charles MOPSIK, *Le sexe des âmes*, p. 160.

<sup>883</sup> Charles MOPSIK, *Le sexe des âmes*, p. 163.

para la escritura. La literatura midráshica sostiene que la Torá fue inscrita en el cuerpo de Dios, más exactamente en su piel. En un midrash tardío, titulado *'Aseret ha-Dibberot*, puede leerse: “Antes de la creación del mundo no había pieles para hacer pergaminos (...), puesto que los animales aún no existían. Así, ¿sobre qué material se escribió la Torá? En el brazo del Santo, bendito sea, por un fuego negro sobre la superficie de un fuego blanco.”<sup>884</sup> Observemos que la escritura de la Torá se concibe, sobre todo, como un acto físico, que en ningún caso podría ser sustituido por su concepción mental. El razonamiento del autor del midrash es claro: dada la naturaleza absolutamente primordial del texto, ¿sobre qué material pudo escribirse? Y su respuesta inequívoca: sobre la piel del brazo de Dios.

Se sugiere que esta piel es el ‘fuego blanco’ en el que fueron gravadas las letras negras de la Torá. La descripción de Dios como fuego no es nueva. (...) El hecho de que el brazo divino se presente como sustituto de la piel animal forzosamente invita a pensar que la piel divina es el *locus* de la Torá primordial.<sup>885</sup>

Al ser el texto una inscripción en el cuerpo divino, su contemplación o estudio va mucho más allá del desciframiento de algunos secretos sagrados, y supone, en cierto modo, la autorrevelación de Dios. La tensión entre este Dios revelado y el Dios trascendente, ininteligible, constituye el núcleo de la controversia generada por los antropomorfismos bíblicos. Yhvh es el personaje por excelencia de los relatos de la Biblia: una deidad misteriosa, mítica y legendaria, que debe ser, al mismo tiempo, el Dios metafísico. Esta aparente contradicción alienta gran parte de la literatura cabalística y da lugar a una profunda reflexión acerca del lugar del cuerpo y el valor de los símbolos. Lo que se intenta remediar es la “caída” de Yhvh en la narración, en el imaginario, para elevarlo a la categoría de lo más hondo e ininteligible. Y esto, por otro lado, sin renunciar al poder de evocación de lo sensible: sin cerrar las puertas de la comprensión humana que nace de la emoción, la empatía, el sentimiento.

Joseph Gikatila, cabalista castellano del siglo XIII y discípulo de Abraham Abulafia, construyó una original teoría en torno a esta cuestión. Tras interesarse por la filosofía racionalista de Maimónides y la Cábala teosófica del *Zohar*, propuso una interpretación de los pasajes

---

<sup>884</sup> Citado en Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and interpretation*, p. 141.

<sup>885</sup> Moshe IDEL, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, pp. 47-48.



bíblicos en que aparecen antropomorfismos divinos sin hacer de ellos una serie de metáforas o alegorías cuyo término real sería abstracto y elevado. Por el contrario, Gikatila apuesta por estrechar los lazos entre las palabras y las cosas; en este caso, entre las partes del cuerpo divino de la narración y sus equivalentes en el cuerpo humano de la realidad concreta. “En lugar de que una mano o un ojo divinos se conviertan en un símbolo, se acercan a la mano o al ojo del cuerpo viviente y se identifican con ellos.”<sup>886</sup>

Esto es así porque, para Gikatila, los antropomorfismos forman parte de una lengua interior, hecha de términos esotéricos (Mopsik apunta que, en este caso, “esotérico” no hace referencia a lo escondido, sino a lo que está vuelto hacia el interior: dentro). Las palabras que aparecen en los pasajes bíblicos no sirven para la comunicación, sino que conforman “una lengua interior, que se dice en Dios mismo”<sup>887</sup>. Esto no significa que, leídas o interpretadas por el hombre, sean figuras o alegorías de una realidad que les es completamente ajena (como se propone en la mayor parte de la filosofía judía)<sup>888</sup>. La historia humana forma parte del gran universo de la vida divina: habla la misma lengua que Dios, utiliza los mismos términos que tienen un significado esotérico – “interno” – en el seno de la Divinidad. Charles Mopsik ejemplifica su análisis del discurso de Gikatila:

La “mano” se relaciona tanto con la realidad divina como con la realidad humana, y no es un antropomorfismo sino un “teomorfismo”: La cosa concreta – en este caso el órgano del cuerpo humano – en lugar de ser el símbolo más o menos vago de

---

<sup>886</sup> Charles MOPSIK, “Allégorie, symboles et signes dans la mystique théosophique juive médiévale” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, p. 74.

<sup>887</sup> Charles MOPSIK, “Allégorie, symboles et signes dans la mystique théosophique juive médiévale” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, p. 77.

<sup>888</sup> Tal como explica J.H. Laenen: “La diferencia entre la visión filosófica y la cabalística era una cuestión de punto de partida. El filósofo tomaba el ‘brazo’ como un concepto humano, como algo que pertenece al hombre, que existe realmente en nuestro mundo corporal. Por eso, cuando luego aplicamos este término humano a Dios, en el mundo divino, estamos empleando sólo una metáfora, ya que Dios en su existencia real no tiene brazos humanos. Para el cabalista, las cosas deben interpretarse en un sentido inverso. Toma el ‘brazo’ como un concepto divino, como un aspecto de la divinidad, algo que existe realmente en ella. Si nosotros aplicamos a los hombres este término divino, en el mundo humano, esto constituye meramente una metáfora (o, mejor dicho, un símbolo) ya que los hombres, con todas sus limitaciones físicas, no tienen realmente este brazo divino.” (ver J.H. LAENEN, *La mística judía. Una introducción*, pp. 90-91).

un elemento del mundo divino o de remitir alegóricamente a un órgano de un cuerpo divino completamente distinto (de tal modo que la expresión “cuerpo divino” sería un simple artificio retórico o una metáfora), es el soporte, el lugar de residencia, la santa morada, el santuario del órgano del cuerpo divino que le corresponde.<sup>889</sup>

El núcleo del pensamiento de Gikatila consiste en otorgar a simples signos (las palabras “mano”, “brazo”, “pie” u “ojo”, cuando aparecen en la Biblia refiriéndose a la Divinidad) una realidad no sólo semántica sino ontológica. Las voces bíblicas son al mismo tiempo signos que abren el camino hacia el interior del ser divino y palabras pronunciables que construyen un relato.

Los órganos corporales humanos se convierten, una vez terminado su proceso de purificación, en los “tronos” sobre los que las entidades superiores (mano, ojo, oreja, etc.) se establecen en el mundo inferior: “En tanto que ‘trono’ de los órganos del ‘cuerpo divino’ esotérico – este gran significado ‘introvertido’ – el hombre que ha purificado sus miembros es la morada de la presencia divina, y esto como cuerpo animado y no como puro espíritu.”<sup>890</sup> Aparece de nuevo la idea de que el encuentro con Dios tiene lugar en el cuerpo y lleva consigo una metamorfosis de éste bajo la forma de una purificación.

La parte más compleja del razonamiento de Gikatila es la que atañe a la semejanza entre los órganos del cuerpo humano y sus correspondientes del cuerpo divino. El cabalista intenta conciliar dos fuentes contradictorias: el pasaje del Génesis (1:26-27) en el que se dice que el hombre fue hecho a imagen y semejanza de Dios, y un versículo del libro de Isaías (40:25), que afirma que nada se parece a Dios ni se le puede comparar. Gikatila trata de aunar ambas sentencias bíblicas sosteniendo que “los órganos del cuerpo humano se asemejan a los de la Divinidad únicamente en la medida en que llevan una ‘intención’, y las formas de los órganos de nuestro cuerpo son así ‘imágenes de signos’ de las entidades celestiales, es decir, de los órganos del cuerpo divino”<sup>891</sup>. Se trata de señales figurativas, sensibles,

---

<sup>889</sup> Charles MOPSIK, “Allégorie, symboles et signes dans la mystique théosophique juive médiévale” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, p. 77.

<sup>890</sup> Charles MOPSIK, “Allégorie, symboles et signes dans la mystique théosophique juive médiévale” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, p. 83.

<sup>891</sup> Charles MOPSIK, “Allégorie, symboles et signes dans la mystique théosophique juive médiévale” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, p. 84.

aunque de un deseo, de un propósito. Charles Mopsik propone un símil para entender el concepto: “como un relato del que se hubieran eliminado todas las peripecias, todos los hechos, pero que siguiera produciendo la misma impresión en sus oyentes, les hiciera experimentar las mismas emociones. ‘Imágenes’, sí, pero de ‘signos’; ‘formas’, pero de una ‘intención’”<sup>892</sup>.

Una evolución similar aparece reflejada en una narración del escritor israelí Shmuel Yosef Agnón que Gershom Scholem introduce como broche final a su capítulo sobre el Jasidismo en *Las grandes tendencias de la mística judía*. En este caso, sin embargo, el proceso de vaciamiento o esencialización – dejando la emoción intacta – va de la acción al relato:

Cuando el Ba'al Shem tenía ante sí una tarea difícil solía ir a cierto lugar del bosque, encendía un fuego, meditaba y rezaba, y lo que él había decidido hacer se llevaba a buen fin. Cuando, una generación más tarde, el maguid de Meseritz se enfrentaba a la misma tarea, iba al mismo lugar del bosque y decía: Ya no podemos encender el fuego, pero aún podemos decir las plegarias, y aquello que quería se volvía realidad. Nuevamente una generación más tarde, rabí Moshé Leib de Sassov tuvo que realizar esta tarea. También fue al bosque y dijo: Ya no podemos encender el fuego, ni conocemos las meditaciones secretas que corresponden a la plegaria, pero sí conocemos el lugar en el bosque donde todo esto tiene lugar, y ha de ser suficiente, y fue suficiente. Pero pasada otra generación, cuando se pidió a rabí Israel de Rishin que realizara la tarea, se sentó en el sillón dorado de su castillo y dijo: No podemos encender el fuego, no podemos decir las plegarias, no conocemos el lugar, pero podemos contar la historia acerca de cómo se hizo todo esto. Y – agrega el narrador – la historia que él contó tuvo el mismo efecto que las acciones de los otros tres.<sup>893</sup>

La propuesta de Gikatila es aún más ambiciosa. Su mejor metáfora, según Charles Mopsik, sería la de la música instrumental, “que desarrolla una narración sin historia, que sólo conserva del relato una

---

<sup>892</sup> Charles MOPSIK, “Allégorie, symboles et signes dans la mystique théosophique juive médiévale” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, p. 84

<sup>893</sup> “El meollo de esta historia se encuentra en una recopilación jasídica sobre rabí Ismael de Rishin, *Kneset Israel*, Varsovia, 1906, p. 23”, Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 283.

serie de impresiones”<sup>894</sup>. Podría también proponerse una analogía con ciertas formas del lenguaje poético: cuando las palabras no comunican siguiendo la linealidad del discurso, sino que poseen una profundidad, un envés, que las conecta con su fondo escondido, con el camino de vuelta hacia sí mismas. Palabras que excavan un pozo en el poema: buscan su decir primero, crean un espacio para la memoria de lo nunca visto. Gikatila advierte al lector:

Has de saber y comprender que no hay entre él [Dios] y nosotros semejanza en lo que se refiere a la esencia y la estructura, sino en la intención de las formas de los órganos que están en nosotros, que son moldeados a imagen de los signos [*simanim*], entidades herméticas supracelestes que el espíritu sólo puede conocer como recuerdos.<sup>895</sup>

Los órganos humanos reciben su forma de los signos divinos: hay aquí una inversión, típicamente cabalística, del problema de los antropomorfismos tal como es planteado por la filosofía judía. La expresión “brazo de Dios” no sería una alegoría construida a partir del cuerpo humano, sino que en la realidad divina existiría un aspecto coincidente con el término “brazo”, cuyo pálido reflejo en nuestro mundo sería el miembro del hombre. En palabras de H.J. Laenen:

Cuando la Biblia dice ‘el brazo de Dios’, no está ofreciendo una descripción antropomórfica de Dios, sino que es al contrario: cuando una persona, varón o mujer, habla de su propio cuerpo utilizando términos como ‘brazos’, ‘piernas’, etc.. lo que hace es una descripción teomórfica (es decir, ‘con forma divina’) de una persona. Recordemos que el ser humano fue creado a imagen de Dios (Génesis 1,26), y no a la inversa. (...) El brazo humano no es más que un símbolo que alude al brazo de Dios, que es ahora algo real y existente en el mundo de la Divinidad. Los cabalistas estaban empeñados en experimentar la realidad divina oculta tras el brazo humano, entendido de un modo simbólico.<sup>896</sup>

---

<sup>894</sup> Charles MOPSIK, “Allégorie, symboles et signes dans la mystique théosophique juive médiévale” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, p. 84.

<sup>895</sup> Citado en Charles MOPSIK, “Allégorie, symboles et signes dans la mystique théosophique juive médiévale” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, p. 84

<sup>896</sup> J.H. LAENEN, *La mística judía. Una introducción*, p. 90.

Continúa abierta, sin embargo, la cuestión del tipo de relación de semejanza que existe entre ambos mundos. La propuesta de Gikatila es muy sugerente: el cuerpo humano adquiere su forma a partir de signos divinos cuya comprensión sólo es posible a partir de la remembranza, que son imagen de un recuerdo.

Es importante señalar que la palabra hebrea *simán* [סִמָּן] significa, en su primera acepción, “señal” o “marca”, pero inmediatamente después “indicio”, “vaticinio” o “presagio”. Los misteriosos “signos” divinos que moldean el cuerpo humano serían, en cierto modo, predicciones, marcas que ayudan a cumplir un presagio, intenciones volcadas hacia el futuro; un camino construido a partir de indicios o augurios que el hombre sólo puede entender como recuerdos. El movimiento que en la Divinidad es porvenir, en el ser humano se convierte en recogida de la hilera de migas que permite desandar la senda. Las formas de su cuerpo se imaginan como huellas de la intención primera: como una eterna esperanza. Y así, la unión mística ya no puede concebirse cual un fenómeno sólo espiritual o psicológico, opuesto a cualquier manifestación física. El cuerpo es el lugar de la teofanía: en él residen las formas que pueden acoger a los miembros divinos, los indicios de su naturaleza, los presagios de su ventura.

Quizás por ello en la Cábala el erotismo – que no es sino la celebración del cuerpo – se conciba como una de las fuerzas motrices de la Creación y de la relación de Dios con el mundo. El lenguaje del amor humano inunda sus textos, al igual que los de tantas otras tradiciones místicas. El Cantar de los cantares, tan aclamado por los cabalistas, es interpretado en sus comentarios como una representación del triunfo del amor en los universos humano y divino: un breve poema cuyas palabras encierran todos los placeres y secretos. En una parte del *Zohar* – obra en la que se trazan series de correspondencias entre los aspectos antropológicos (órganos, alma, cuerpo humano), lingüísticos (signos gráficos, aparato fonatorio) y textuales (forma de la Torá, sus símbolos y relatos) – se propone una lectura mística del Cantar que pone en relación su erotismo con los elementos del lenguaje. Mopsik escribe en su introducción a la obra:

Esta anatomía mística se refiere tanto al cuerpo humano o a una red de almas, como al texto de la Torá y a los nombres divinos. Aspira a una comprensión de los procesos íntimos de la fisiología

del cuerpo a través de sus relaciones con el sistema de las *sefirot* y los componentes del lenguaje.<sup>897</sup>

El diálogo de Salomón con su bien amada se corresponde con un dúo amoroso entre la Voz y la Palabra: “ ‘Ven del Líbano, amada’ (Cant. 4:8). La Voz dice a la Palabra: ‘Ven’, porque, en efecto, la Voz viene a la Palabra y se une totalmente a ella, pues la Voz es el principio, la Palabra es el detalle.”<sup>898</sup> Detalle que surge de una llamada: palabra manifestada sólo en presencia del ser amado, que adviene, llega. La palabra nace, en este contexto, del deseo amoroso. Tal como explica Giorgio Agamben: “La experiencia del acontecimiento de la palabra es, ante todo, una experiencia amorosa, y la palabra misma es *cum amore notitia*, unión de conocimiento y amor”<sup>899</sup>.

El amor cortés de las canciones provenzales, el amor inalcanzable, ensimismado – el amor del amor creado por el lenguaje creado por el poeta – está en íntima comunión con la Cábala y su propia historia de amor con el lenguaje. “*Amors* es el nombre que los trovadores dan a la experiencia del advenimiento de la palabra poética y amor es, por lo tanto, para ellos, la *razo* de trobar por excelencia”<sup>900</sup>. Vivir la *razo* es experimentar el acontecimiento de lenguaje como amor:

No se comprende (...) el sentido de lo que los poetas llaman amor, mientras se obstina uno en aprehenderlo, según un malentendido secular, sólo en el plano de lo vivido: no se trata aquí, para los trovadores, de acontecimientos psicológicos o literarios, que sean, subsiguientemente, expresados en palabras, sino más bien de la tentativa de *vivir* el tópos *mismo, el acontecimiento del lenguaje como fundamental experiencia amorosa y poética*.<sup>901</sup>

Y es precisamente ese acontecimiento al que los cabalistas identifican con lo divino. De hecho, una de las facetas más sorprendentes de la

---

<sup>897</sup> Charles MOPSIK, “Introduction” a *Le Zohar. Cantique des cantiques*, traducción de Charles Mopsik, Paris, Verdier, 1999, p. 17. Traducción de Elisa Martín Ortega.

<sup>898</sup> *Zohar* II, 3a, citado en Charles MOPSIK, “Pensée, Voix et Parole dans le Zohar” en *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, p. 242.

<sup>899</sup> Giorgio AGAMBEN, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, traducción de Tomás Segovia, Valencia, Pre-textos, 2003, p. 110.

<sup>900</sup> Giorgio AGAMBEN, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, p. 111.

<sup>901</sup> Giorgio AGAMBEN, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, p. 111.

Cábala es el valor otorgado al amor como principio cosmogónico y al erotismo como fuerza motriz de la Creación. El amor del hombre por la mujer – la venida del deseo – es considerado a menudo como símbolo del acercamiento a lo divino, como anuncio de la teofanía.

La palabra enamorada – cuyo paradigma en la tradición judía sería sin duda el Cantar de los Cantares – es acto, revelación profunda de lo impronunciado, y, al mismo tiempo, manifestación plena de la emoción y el pensamiento. Ese carácter dual, oscuro y metafórico a la vez que conmovedor y compasivo, constituye su ser inapresable. En un momento del Cántico de Salomón la mujer celebra a su amado y dice: “Por olor de tus olores buenos, (como) olor vaziado tu nombre, por tanto moças te amaron”<sup>902</sup>. El enamoramiento es atribuido al perfume desprendido por el nombre: palabra mágica que tiene, en sí, un poder sensorial que va más allá de su valor semántico. Un perfume inasible pero que todo lo inunda con su olor. No un diamante que brilla bien guardado en un rincón, sino esa maravilla que no puede recogerse, que se ha echado a perder en la caída, y regala su fragancia. El mundo, con su voz callada, parece operar el mismo prodigio que el amor: lo hace de forma sigilosa, derramándose, ignorante de sí mismo, como una débil señal de alarma para los paseantes.

Algo similar ocurre con el elemento musical en el seno del lenguaje poético. “La música, según una interpretación todavía hoy persistente, es precisamente un discurso privado de significado lógico (aunque exprese sentimientos)”<sup>903</sup>; y, sin embargo, nadie duda de que dice, de forma inmediata (e incluso sobrecogedora) algo fundamental, que va directo al corazón de las emociones. Giorgio Agamben escribe al respecto:

El elemento métrico-musical muestra ante todo el verso como lugar de una memoria y de una repetición. Es decir, que el verso (*versus*, de *verto*, acto de volver, de retornar, opuesto al *prorsus*, al proceder directamente de la prosa) me advierte que estas palabras están siempre ya advenidas y retornarán de nuevo, que la instancia de palabra que tiene lugar en él es, por lo tanto, inasible. Es decir,

---

<sup>902</sup> Cantar de los Canatares 1:3. Traducción de Reina-Varela: “Por el olor de tus suaves unguentos, (Ungüento derramado es tu nombre), Por eso las doncellas te amaron.”

<sup>903</sup> Giorgio AGAMBEN, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, p. 126.

que a través del elemento musical, la palabra poética conmemora el propio lugar inaccesible originario y dice la indecibilidad del acontecimiento del lenguaje (es decir, *trova* [encuentra] lo inencontrable).<sup>904</sup>

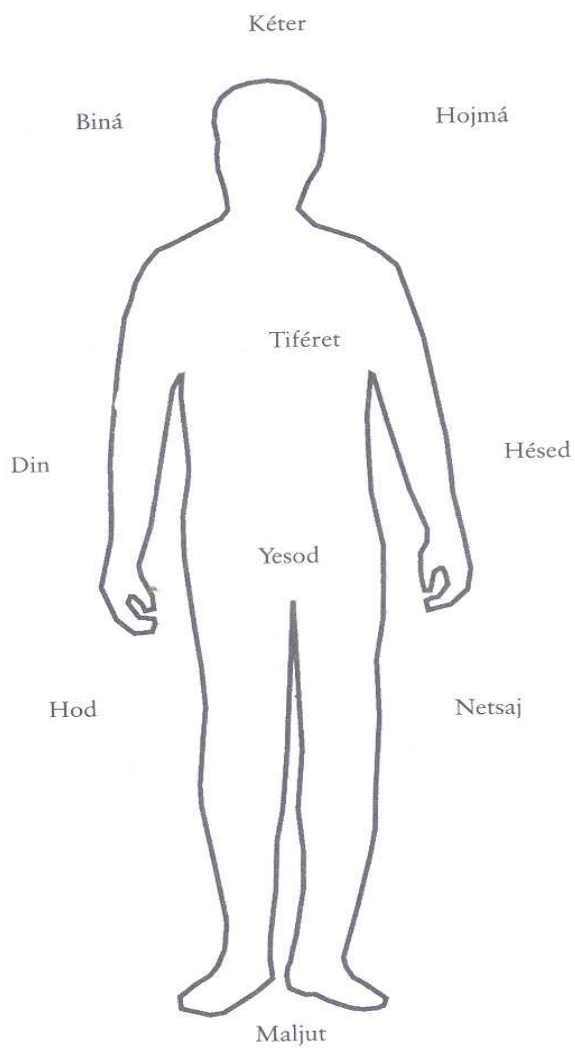
El advenimiento de la palabra poética es, por lo tanto, un volver cíclico y renovado. La memoria va unida a su materialidad, que la hace sensible y la transporta. El lenguaje amoroso, con su carácter sensorial y su misterio, es el territorio privilegiado para acoger la experiencia de los límites. Límites del sentido, del cuerpo, de la emoción y la huella: palabras como cuencos que recogen el querer y le ofrecen sus diversas formas.

---

<sup>904</sup> Giorgio AGAMBEN, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, pp. 126-127.



## Imagen 8





## CODA: EL LENGUAJE Y LA MUERTE

“La relación esencial entre muerte y lenguaje aparece como en un relámpago, pero es todavía impensada”<sup>905</sup>, afirma Heidegger en su tercera conferencia sobre *La esencia del lenguaje*. La palabra poética, desde su deseada inocencia, no deja de transitar las sendas de tan peligroso límite.

La experiencia de la muerte constituye la prueba de fuego a la que tiene que enfrentarse todo intento de trascendencia humano. Y, como tal, representa la última frontera, el punto cardinal en que se tocan, se hieren y se separan el pensamiento cabalístico y la escritura de un puñado de poetas que, aunque imbuidos de su imaginación y sus metáforas, no pertenecen al universo de la fe religiosa sin fisuras. Al final del recorrido se abre un abismo ante sus pies: el de la muerte sin consuelo. Y, sin embargo, tantas veces conciben los poetas su labor como un canto a la vida, como un acto de rebeldía contra su fatal desenlace, como un lamento triste y profundo por las pérdidas, o un intento, que se sabe fútil, de rescatar lo desaparecido, que no es posible concluir este estudio sin avanzar unos breves apuntes sobre el poder otorgado al lenguaje frente a la muerte.

Las correspondencias entre los diversos textos y doctrinas de la Cábala y las obras de Gelman, Valente, Cirlot, Borges y Nicoïdski han sido trazadas desde distintos puntos de vista. Se ha hecho hincapié en la idea compartida de que tanto las palabras como el mundo son universos interpretables. Se ha llegado a igualar a ambas dimensiones – la natural y la lingüística – al considerarlas poseedoras de una voz, una sensorialidad, y una íntima conexión con el cuerpo, el deseo y la esperanza. El lenguaje se ha erigido como morada de los últimos secretos: una casa misteriosa pero habitada siempre por el hombre, a la que sólo él insufla vida, a través de la que sólo él consigue traspasar los límites.

Tal como se anunció en la introducción a este trabajo, los poetas quedan fascinados por el mundo de la Cábala, en gran medida, por el valor que se otorga en dicha tradición a la experiencia lingüística, y por no ser ésta una experiencia abstracta, sino realizada: las palabras

---

<sup>905</sup> Martin HEIDEGGER, *La esencia del lenguaje*, citado en G. Agamben, *El lenguaje y la muerte*, p. 7.

pronunciadas hablan en el universo natural, nacen del cuerpo y a él regresan. De ahí la intensa y secreta relación entre poesía y silencio. La naturaleza es muda y los poetas, en su contemplación del mundo y de la vida, aspiran a esa misma mudez reveladora. Es, paradójicamente, de esa naturaleza, que no habla, de donde que afloran las palabras que brotan en los poemas: palabras sensitivas que se le mueren al escritor entre las manos, pues no es posible apresar la vida. Y no es que el lenguaje sea en sí mismo una herramienta imperfecta – sostiene la Cábala, y recogen el testigo los poetas; en él anida lo trascendente y lo sagrado. Las palabras son nuestra oportunidad, nuestro desafío y nuestra última responsabilidad a la hora de acercarnos a lo tapado, lo nunca dicho, lo efímero, lo sencillo, lo inefable.

Pues el escritor es todo menos un iluso ante el lenguaje. Frente a la creencia de que “el mal está en las palabras”, él sabe íntimamente que el problema no es el lenguaje, sino el empleo que le es dado. Así como las palabras contienen lo inefable, y no hay intensidad que exija su abandono, tampoco están exentas de fuerza destructora o material opresor. Son simiente pura, por lo que la principal preocupación no debe estar en las palabras mismas – en si poseen habilidad para nuestros fines –, sino en el qué hacemos con ellas, puesto que nos han sido encomendadas. Kafka escribe en una de sus cartas a Félicie: “El sentimiento infinito sigue siendo tan infinito en las palabras como lo era en el corazón (...). Por eso, no debe inquietarnos el lenguaje; pues, ante las palabras, sólo por nosotros mismos debemos inquietarnos.”<sup>906</sup>

Y es precisamente esta inquietud la que da lugar a la más intensa responsabilidad. Las palabras, camaleónicas, pueden serlo todo – o no ser nada. En un cuento jasídico se lee: “No hay palabras que sean en sí mismas inútiles. Pero uno puede volverlas inútiles, tanto a las palabras como a las acciones, diciéndolas y haciéndolas en vano.”<sup>907</sup> Y la voz del poeta, ahora puesta en boca de Clarisse Nicoïdski, formula una única pregunta al lector – incisiva, intentando despertar su dormida conciencia:

ansia  
cumiendo mi luz  
biviendu mi soplo

---

<sup>906</sup> Franz KAFKA, *Cartas a Félicie*, citado en José Ángel Valente, “La hermenéutica y la cortedad del decir” en *Las palabras de la tribu*, p. 69.

<sup>907</sup> Martin BUBER (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, p. 177.

mi arasgas  
ni la curilada oscuridá  
di mi pinser  
di mi timblor

qui dizirás?  
in tu boca  
las palavras puedin ser piedras

i puedin ser palavras

qui dizirás?<sup>908</sup>

“¿Qué dirás?” es una imprecación que resuena intentando transmitir ese inquietante compromiso: “Las palabras pueden ser piedras / y pueden ser palabras”, como última llamada de atención. Pues, queriéndolo o no, las palabras conservan, en ciertos momentos, mucho de su poder originario. Y al escritor y al cabalista los asemeja una conciencia, la del potencial de un lenguaje que no baja los brazos. No desiste en mostrarnos, generación tras generación, la huidiza llave de sus secretos, con la confianza, esta vez sí, de que estemos a la altura de las circunstancias.

La reflexión acerca de la experiencia de la muerte, prácticamente ausente del universo cabalístico – o presente a través de un profundo sentido de la trascendencia, presidido por la fe en el mundo divino – constituye sin embargo la última clave del quehacer de los poetas estudiados. Ante la muerte, sus palabras alcanzan una realidad más honda: se vuelven frágiles, se acercan por fin a ese soplo de aire que mueve una hoja en su caída, al silencioso vuelo de un pájaro, o a los secretos que guarda el niño que aún no ha aprendido a hablar. La muerte todo lo destruye. Y en ese paisaje desolado brota la voz del poeta: consciente de la temporalidad, pero alentado a la vez por un deseo de cantar, de decir, cuya intensidad se sitúa – con la dignidad del luchador, pero sin lucha – frente a frente ante la terrible realidad de la muerte.

Si, tal como se ha evocado al final del cuarto y último capítulo, el amor es, además de un sentimiento humano, el momento del advenimiento

---

<sup>908</sup> Clarisse NICOÏDSKI, “Caminus di palavras” en *Poesía*, p. 12.

de la palabra – tal como ésta se concibe en la poesía – resulta esclarecedor volver a otro célebre fragmento del Cantar de los Cantares:

Ponme como sillo<sup>909</sup> sobre tu corazón, como sillo sobre tu brazo, porque fuerte como la muerte el amor, duro como fuessa<sup>910</sup> zelo; sus brasas, brasas de fuego, flama fuerte. Aguas muchas no podrán por amatar al amor, ni ríos no lo arrabdonarán<sup>911</sup>; si diere varón todo aver de su casa por el amor, menospreciando menospreciarán<sup>912</sup> a él.<sup>913</sup>

El texto no afirma, a pesar de la forma en que suele ser traducido, que el amor sea más fuerte que la muerte, sino que es fuerte como la muerte: כִּי־עֲזָה כְּמוֹת אֱהָבָה. No hay, pues, promesa de amor en el más allá, sino celebración de una poderosa pasión que iguala en dureza al sepulcro, que arde y no es apagada por las aguas, que no puede ser comprada con ninguna riqueza.

La poesía nace de una convicción semejante: es un canto imposible que apela al amor y a la esperanza, que de ellos saca la voz y el aliento. Por ello, este estudio ha sido también atravesado, desde sus inicios, por la pregunta del sufrimiento. Las vicisitudes de las vidas de los poetas abordados, sus sentimientos de desarraigo, pérdida, derrota, han sido la puerta a través de la que se ha entrado en el capítulo del exilio universal, del sentido de las penas, de la denuncia de la crueldad y la injusticia. La Cábala, en sus diversas etapas, se ha configurado como una tradición dedicada insistentemente a la elaboración de las desdichas: a la contemplación de los lamentos, a la búsqueda – a través de una novedosa interpretación de los textos religiosos – del consuelo y el aliento.

La escritura no puede permanecer ajena al dolor que la rodea, al infierno que se produce a su alrededor. El recuerdo de los seres amados – la memoria y la palabra – pueden resquebrajar a la derrota.

---

<sup>909</sup> Sello.

<sup>910</sup> Fosa, sepulcro.

<sup>911</sup> Ahogarán.

<sup>912</sup> Calco de la estructura enfática con infinitivo absoluto en hebreo bíblico. Una posible traducción sería: “sin duda menospreciarán”.

<sup>913</sup> Cantar de los Cantares 8:6-7.

La obra de Gelman lleva a cabo esta lucha, dolorosa y constante, pero también esperanzada:

te nombraré veces y veces.  
me acostaré con vos noche y día.  
(...)  
te voy a matar/derrota.  
nunca me faltará un rostro amado para matarte otra vez.  
vivo o muerto/un rostro amado<sup>914</sup>.

A la derrota se la vence con amor y memoria: con una voz allá donde se había instaurado el silencio; con una mirada certera que entre en lo sepultado por la oscuridad. La última pregunta es si algún acto es posible en contra de la muerte, si esas almas desaparecidas que siguen presentes en los vivos son capaces de cambiar el rumbo del tiempo, desde su más profunda ausencia. La creencia más radical en este sentido es la de la resurrección, evocada prodigiosamente en un hermoso poema de César Vallejo:

Al fin de la batalla,  
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre  
y le dijo: “No mueras, ¡te amo tanto!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:  
“¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,  
clamando: “¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,  
con un ruego común: “¡Quédate hermano!”  
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;  
incorporóse lentamente,  
abrazó al primer hombre; echóse a andar...<sup>915</sup>

---

<sup>914</sup> Juan GELMAN, *Notas (I)* en *de palabra*, p. 95.

La solidaridad humana, el amor y el deseo de todos los hombres de la tierra juntos hace posible el milagro. El cadáver, turbado, resucita: escucha las súplicas de sus semejantes, que gracias a su pasión sincera lo salvan de la muerte.

En la poesía de Gelman encontramos una nostalgia de estas creencias, que conduce a la exploración y valoración de lo que queda tras la muerte: el polvo de los huesos, la ceniza, la sombra de las almas, las huellas. *Notas* es un libro de lucha contra la desaparición y la derrota, en el que se evoca en al menos tres ocasiones el célebre soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”; proclamación de la resurrección del cuerpo, encarnado en unas cenizas que sienten y son reanimadas por la pasión:

Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra que me llevare el blanco día,  
y podrá desatar esta alma mía  
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no de esotra parte en la ribera  
dejará la memoria en donde ardía:  
nadar sabe mi llama el agua fría,  
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado.<sup>916</sup>

No es Dios quien produce el milagro, sino el amor humano por otra criatura humana. Gelman recoge estas palabras y les confiere una dimensión colectiva, cercana a la que aparece en el poema de Vallejo, transformándolas en un canto a sus compañeros desaparecidos, a la perduración de sus cuerpos y su huella. Octavio Paz afirma, en un texto sobre el poema de Quevedo: “El alma del amante, en lugar de

---

<sup>915</sup> César VALLEJO, “Masa” en *Poesía completa*, Madrid, Akal, 1996, p. 635.

<sup>916</sup> Francisco de QUEVEDO, *Antología poética*, edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 168.



abandonar el cuerpo para comparecer ante Dios, se obstina en habitar los restos de esa materia idolatrada: huesos, tuétanos, cenizas”<sup>917</sup>. En el primer terceto del soneto se hace referencia al dios del amor: el alma ha sido su prisión, no dejándolo escapar en ningún momento, ni siquiera en el de la muerte. El “humor” está relacionado con la sangre que ha alimentado el fuego de la pasión y el deseo. Gelman, emulando estos versos, escribe: “alma a quien todo un pueblo sangre ha sido”<sup>918</sup> y, en otra ocasión: “huesos que fuego a tanto amor han dado”<sup>919</sup>. Se observa la desaparición del dios: el alma se ha convertido en la sangre de un pueblo, el argentino, perseguido y amputado. Y las venas que alimentaban la pasión en el soneto de Quevedo son ahora huesos que han ardido y han acrecentado el amor en su hoguera. Así, son los restos de los cuerpos torturados los que se veneran: ellos provocan el deseo y la llama.

El poeta es un rescatado; un superviviente de la barbarie, un resucitado del horror más absoluto. Los que perecieron no pueden ya narrar su experiencia, dar fe de lo ocurrido, y Gelman desea llenar el hueco que dejaron: no permitir que se mueran del todo, intentar sacarlos del agujero del olvido a través de la palabra que acaricia, y a la vez denuncia con valentía. Los compañeros han sido expulsados del mundo y de la historia – son los máximos desheredados – y el poeta trata de construirles un lugar entre sus versos: un país en el que podrían seguir juntos, en el que él murió y sufrió a su lado. Son sus huesos – el polvo que queda tras la quema –, los que marcan el fin de un momento, el desvanecimiento de una ilusión:

huesos que fuego a tanto amor han dado  
exiliados del sur sin casa o número  
ahora desueñan tanto sueño roto  
una fatiga les distrae el alma

por el dolor pasean como niños  
bajo la lluvia ajena/una mujer  
habla en voz baja con sus pedacitos  
como acunándoles no ser/ o nunca

se fueron del país o patria o puma

---

<sup>917</sup> Octavio PAZ, *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 124.

<sup>918</sup> Juan GELMAN, *Notas* (XI) en *de palabra*, p. 106.

<sup>919</sup> Juan GELMAN, *Notas* (XXII) en *de palabra*, p. 118.

que recorría la cabeza como  
dicha infeliz/país de la memoria

donde nació/morí/ tuve sustancia/  
huesitos que junté para encender/  
tierra que me entierraba para siempre<sup>920</sup>

El poema es, en sus versos finales, una despedida: el emocionado adiós a una vida que ya no volverá. Lo que queda es un reflejo de ese mundo extinguido: la huella o sombra que conduce a su presencia ausente, a su canción más escondida. Volvamos ahora a unos versos del soneto quevediano:

nadar sabe mi llama el agua fría,  
y perder el respeto a ley severa.

El agua fría está en la orilla del Leteo, río del Infierno, que atraviesaban los muertos para, bebiendo en él, olvidar su alma terrena. La raíz de “Leteo”, en griego clásico, significa precisamente olvido, por lo que la memoria sería una justa forma de rebelarse contra la muerte. El alma es una llama que no se apaga en el río porque sabe nadar, es decir, burlar su destino inminente. Gelman reelabora también este pasaje:

a la derrota o ley severa mi  
alma sabió perder respeto/te amo/  
cruza mi alma el agua fría donde  
flotan los rostros de los compañeros<sup>921</sup>

El alma vuelve a agitarse, pero esta vez para vencer a la derrota o la desidia. El amor profesado: “te amo”, marca el camino para cruzar el umbral que separa la vida de la muerte. En ese umbral, en la travesía del río del Infierno, se pueden contemplar los rostros de los compañeros desaparecidos. Hay un deseo de unión de dos mundos, de dos tiempos. Y su primera garantía es el amor: el amor en vida, y el que se intercambia con los que están debajo, secuestrados por la muerte.

Quevedo escribe su soneto desde la creencia en la inmortalidad del alma, que habita los restos del amado. Paz se pregunta al respecto:

---

<sup>920</sup> Juan GELMAN, *Notas* (XXII) en *de palabra*, p. 118.

<sup>921</sup> Juan GELMAN, *Notas* (XXIV) en *de palabra*, p. 120..

“¿Las cenizas sienten, el polvo sabe que está enamorado?”<sup>922</sup>. Esa pasión por los despojos, por lo que queda de una presencia que se ha ido, seguramente fascinó a Gelman. En sus poemas encontramos ese mismo deseo de resurrección a partir del polvo, de los restos, pero desde posiciones mucho más escépticas. No hace más que recalcar la tragedia de unos muertos de los que no se conservan ni siquiera las cenizas, pues han querido ser borrados de la historia y la conciencia. El alma del amor, pues, vive en la orfandad más absoluta: intenta habitar unos restos perdidos, escondidos, soñados apenas: “La incertidumbre, el presente lleno de preguntas que fragmenta la poesía de Gelman en este período, se realiza plenamente en el ‘no ser’ de la ‘Nota XXII’, que se opone al ‘será’ del soneto quevediano y al fuego de la fe en un futuro mejor.”<sup>923</sup>

No obstante, sigue siendo posible encontrar un consuelo en el recuerdo de lo ausente. Los muertos parecen vivir en el lenguaje: a través de él son invocados, y por su voz responden. Las palabras los iluminan y a la vez conducen al poeta a la noche más oscura:

muertos que hablo y que me hablan  
en las palabras que palabro/  
estas mismas palabras que  
cierran mi voz como una noche/

o como rostros compañeros  
que giran bellos en su luz  
como palabras/como sombras  
apalabrándose a la muerte<sup>924</sup>

El hueco que se ha abierto, que no cesa de sangrar, sólo podrá ser curado a través de la redención y la palabra, de su exploración más profunda. El propio poeta se extraña, en un poema de *Citas y Comentarios*, de la existencia de tal posibilidad, de la tranquilidad que le otorga:

¿cómo es posible que viviendo

---

<sup>922</sup> Octavio PAZ, *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 123.

<sup>923</sup> Néstor PONCE, “La ‘nota XXII’ de Juan Gelman y un soneto de Quevedo” en N. Giraldi Dei Cas et M. GUILLEMONT (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 52.

<sup>924</sup> Juan GELMAN, *Notas (XXIII) en de palabra*, p. 119.

esta derrota/tu amistad  
me cure el alma?/¿cómo  
me consolás y amás/ abriendomé

contra la áspera muerte/y decís  
palabras herideras como leche  
para comer como cordero/  
poderoso de vos?<sup>925</sup>

El aire se ha vuelto compañía: cercanía de un “vos” huidizo, extraño, que sin embargo serena y abre el camino que comunica la vida con la muerte. En ese instante, todo es ardor, todo es cuerpo. El alma ha salido en busca de una criatura ausente, silenciosa. Es resplandor de los huesos, olor suavísimo, alimento – leche y cordero – para la palabra por venir.

¿Cómo hacer que nazca de la frustración el canto? ¿Con qué alimentar la incombustible espera? ¿Cuál es el destino del amor que combate a la muerte con palabras? Tales son algunas de las preguntas que venimos planteándonos desde el inicio de este estudio. La experiencia del exilio, tanto histórico como ontológico, lo recorre de principio a fin: la desunión que reina en toda vida, siempre imperfecta, está en el origen de los sentimientos de destierro, desarraigo y expulsión. Y son muy diferentes los motivos que pueden traducir tal abandono: la pérdida de la tierra, de la mujer, el silencio de Dios. El lenguaje es el instrumento que contiene las claves de la expresión para un “ser exiliado”, pues refleja el dolor y la esperanza del pasado y del futuro: alberga el secreto de la ansiada unión. Y lejos de ser tan sólo un medio, las palabras se convierten en fin último de la poesía: en el mayor territorio por explorar para llegar a conocer lo más escondido de sí mismo y del mundo que acecha.

Nada es perfecto y entero en la escritura de Gelman. Toda ella está salpicada de interrupciones, elipsis, contrarios,... Se trata de una búsqueda constante por alcanzar el lugar del amor, donde sea posible reunirse con todo lo perdido, especialmente con sus compañeros y su hijo asesinado. La vida se manifiesta cual una eterna promesa: casi todo es víspera, espera, dolor por lo que no se posee e infinito anhelo de lo que siempre se percibe como “a punto de ocurrir”. Así, la escritura aparece como un territorio de frustraciones y deseos, que

---

<sup>925</sup> Juan GELMAN, *Citas y Comentarios* (Cita II) en *de palabra*, p. 260.

obtiene su fuerza precisamente de ese no llegar a cumplirse nunca. La memoria se perfila como una obligación dolorosa y placentera: un querer atravesar el umbral de la muerte sin acabar de separarse del mundo de los vivos.

El canto que se origina es, pues, incompleto. Volvamos, en estas páginas finales, al poema de Gelman “Incompletamente”, del que se citó un fragmento en el primer capítulo de este estudio, a propósito del pájaro de Job. Ahora se abre su significación plena: “El pájaro es, en la obra de Juan Gelman, una figura constante de la poesía. (...) El poema, a su vez, se representa a sí mismo, en un procedimiento clásico de *mise en abyme*, a través de la figura del pájaro que canta, incompletamente.”<sup>926</sup> El pájaro lucha y sufre, hasta que en un momento abre la boca y deja salir un llanto que, sin ser perfecto, contiene los secretos del afán, la dedicación y la memoria:

el pájaro se desampara en su  
vuelo/quiere olvidar las alas/  
subir de la nada al vacío donde  
será materia y se acuesta

como luz en el sol/es  
lo que no es todavía/igual al sueño  
del que viene y no sale/traza  
la curva del amor con muerte/ va

de la conciencia al mundo/se encadena  
a los trabajos de su vez/retira  
el dolor del dolor/dibuja

su claro delirio  
con los ojos abiertos/canta  
incompletamente<sup>927</sup>

El pájaro desamparado no quiere volar. Se siente herido, y querría ascender al más absoluto vacío para allí, acostado, convertirse en luz del sol. Su ambición reside en la horizontalidad, el reposo. Vive

---

<sup>926</sup> María A. SEMILLA DURÁN, “Las señales del pájaro constante: *Incompletamente*, de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas et M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 86.

<sup>927</sup> Juan GELMAN, *Incompletamente* en *Salarios del impío y otros poemas*, p. 135.

atrapado en sus propios deseos, en un destino que no se podrá cumplir. De este modo, es “lo que no es todavía”, siendo ese “todavía” infinito: referido a la promesa y a la eterna víspera. Además, el pájaro está atrapado en un sueño. Desea olvidar sus alas, salirse de sí, pero viene de un mundo de anhelos que le atrapa irremediamente. El territorio de lo deseado es su única patria, por lo que jamás podrá vivir con plenitud en el cielo o la tierra.

Es también un pájaro solitario, en el que se reúnen el amor y la muerte. Pretende traspasar el último límite y luchar contra el dolor. Entonces se alzan ante él las cadenas del mundo, y no puede más que caer en su máximo delirio, su último intento. Con los ojos muy abiertos, siempre a la espera de “ver” algo más que lo que ofrece la vista, canta.

De la nada ontológica del *no ser* [el pájaro de la poesía] asciende al vacío (espacio del que *lo que fue* ha sido expulsado) y lo ocupa con su materia de signos. El pájaro-poema crea así un cuerpo metafórico en el que alojar la conciencia (el saber de *lo que es*) y desde el cual proyectarla hacia el mundo.<sup>928</sup>

El pájaro, ignorante de su poder, recorre veloz los cielos. Convierte lo no sucedido en un eterno presente; se interna en una naturaleza aún no profanada, donde el olvido de los límites equivale a su casi desaparición, como la belleza se esconde a quien no sabe mirarla. La labor de Gelman consiste en la exploración de tal canto, intentando otorgarle lo que tanto anhela: perfeccionarlo, darle la vuelta, ofrecerle nuevas formas de cercanía y de encuentro. ¿Pero fracasa en su tentativa, en su voluntad de ir más allá de la muerte? Podríamos decir que sí, en un sentido estricto. Sin embargo, una mirada más fina es capaz de apreciar cómo la frustración que produce la poesía únicamente puede ser superada por ella misma. Quizá la promesa se cumple, de carambola, con su simple aceptación. Se busca el rostro del otro, el cuerpo amado, la palabra más pura; y la respuesta a las carencias se halla en ese canto. El poeta ya no pretende más que continuar ahondando en la espera, acercándose al secreto, encontrando nuevos caminos para llegar al objeto del amor. La plenitud absoluta es prácticamente ajena a la vida humana. Existe,

---

<sup>928</sup> María A. SEMILLA DURÁN, “Las señales del pájaro constante: *Incompletamente*, de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas et M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 86.

sobre todo, como anhelo o recuerdo. Así, el poeta canta, pero no hace de sus palabras un conjunto inamovible y perpetuo. Son promesa efímera; canta *incompletamente*.

La escritura poética se vuelve mimesis de la muerte y la conjura, mágicamente lo protege [al cuerpo], lo re-nace, al extraerlo del río de la inexistencia que es también el río del olvido. Pasar del no-ser al estar, recuperar un espacio, un lugar donde ser llamado: un poema en el que se inscriba el epitafio que anuda cuna y tumba y retorna lo desaparecido al ciclo del tiempo, a la duración ininterrumpida.<sup>929</sup>

Todo poema parece convertirse en un *Kadish* – oración del huérfano en el Judaísmo: tal es la denominación que dio Clarisse Nicoïdski a los poemas en judeoespañol que compuso tras la muerte de su madre. La poesía se transforma en una voz que, a pesar de los pesares, no se resigna y canta los misterios del mundo. Voz de la rebeldía y la memoria: de la compleja aceptación de la muerte.

Juan Gelman se refiere a menudo a ella como una labor condenada al fracaso. Y, sin embargo, no deja de reivindicar su vigencia, su valor en el mundo. El fracaso se relaciona, en última instancia, con la experiencia de la muerte. El hombre se inclina ante el misterio. Ha de reconocer – sin huidas, sin engaños – el peso de lo irremediable, la limitación de sus gestos, su voluntad, su técnica; la impotencia también de la palabra. El poeta experimenta ante la muerte un sentimiento de limitación absoluta, de frustración lacerante.

Tanto José Ángel Valente como Juan Gelman asistieron a la muerte de uno de sus hijos. Y de esa terrible experiencia surgen algunos de sus mejores versos. *No amanece el cantor* (1992) es una invocación sin respuesta, sin destino. Valente, en la última desesperación, pone a prueba su fe en las palabras y sale derrotado. Asume su fracaso y alienta una voz que surge de las cenizas; que se pregunta, escéptica, por su postrera parada.

---

<sup>929</sup> María A. SEMILLA DURÁN, “Las señales del pájaro inconstante: *Incompletamente*, de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas et M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, p. 90.

“Sabías que sólo al fin sabía yo tu nombre. No el que te perteneciera, sino el otro nombre, el más secreto, aquél al que aún pertenecías tú.”<sup>930</sup>

El nombre del deseo, imposible de apresar o conocer. El poeta lo circunda y acaricia: admirando su misterio, seducido por su precisión y desnudez. Nombre que se revela sólo tras la muerte, en ese instante en que se desgaja de la vida y cae al suelo, cual fruto o pájaro marchito. Sólo entonces la mano lo recoge y lo inspecciona, ya deshecho, sus entrañas violentadas: sorprendidas.

“Yo creí que sabía un nombre tuyo para hacerte venir. No sé o no lo encuentro. Soy yo quien está muerto y ha olvidado, me digo, tu secreto.”<sup>931</sup> El secreto que ayuda a crecer a los niños, a los árboles; aquel que encanta, promete la resurrección y un nuevo encuentro. El poeta se asombra de su fragilidad, su ser sin armas. Las palabras – antes mágica herramienta – ya no le sirven. E intenta aferrarse a las señales del mundo: una tierra cuyo devenir remite a la presencia del ser amado, a la incredulidad ante su desaparición sin lastres. Aharon Appelfed, niño deportado y abocado a vagar solo, sin familia, por bosques y caminos de Ucrania, recuerda cómo intentaba, ante la fatalidad, refugiarse en gestos, misteriosos signos que anunciaran el regreso de sus padres:

Los paisajes junto al bosque eran abiertos y magníficos: campos de maíz sobre campos de maíz hasta el horizonte lejano. A veces me quedaba parado durante horas esperando a mis padres. Con el paso del tiempo me inventé señales que indicaran su retorno: si el viento era fuerte, si veía un caballo blanco, si la puesta de sol era sin fuego. También esas señales me desilusionaron, pero yo, por algún motivo, no me desesperaba. Me inventaba señales nuevas, encontraba otros caminos. Me pasaba horas sentado a la orilla del arroyo imaginando su regreso.<sup>932</sup>

“Ni la palabra ni el silencio. Nada pudo servirme para que tú vivieras.”<sup>933</sup> Esta constatación escalofriante representa el último nudo,

---

<sup>930</sup> José Ángel VALENTE, *No amanece el cantor en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 288.

<sup>931</sup> José Ángel VALENTE, *No amanece el cantor en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 280.

<sup>932</sup> Aharon APPELFELD, *Historia de una vida*, traducción de Rosa Méndez, Barcelona, Península, 2005, p. 63.

<sup>933</sup> José Ángel VALENTE, *No amanece el cantor en Material memoria. Trece años de poesía española 1979-1992*, p. 275.



el doloroso corazón de la experiencia humana. Y, sin embargo, sobrevive la constancia. *No amanece el cantor*, pero un niño lo aguarda en la espesura, día tras día, triste y emocionado. La misma conmoción alienta a las palabras rotas: senderos que se recorren, se abandonan, incólumes al desengaño.

Alguien miró sin fin desde la muerte.  
Aún puedes ver aquel ojo en lo oscuro.

Y cómo, preguntaron, cómo  
escribir después de Auschwitz.

Y después de Auschwitz  
y después de Hiroshima, cómo no escribir.

¿No habría que escribir precisamente  
depués de Auschwitz o después  
de Hiroshima, si ya fuésemos, dioses  
de un tiempo roto, en el después  
para que al fin se torne  
en nunca y nadie pueda  
hacer morir aún más a los muertos?<sup>934</sup>

Pues la muerte también admite grados: la iniquidad, la humillación, el olvido. Y en el lenguaje, a pesar de su radical impotencia, parece alojarse la única posibilidad de rebelión, de dignificación, de memoria. Juan Gelman, en *Carta abierta* (1980), muestra que para poder expresar el dolor que provoca la desaparición del hijo es necesario transformar la lengua.

Clarisse Nicoïdski concibe su poesía sefardí en estos mismos términos. Versos escritos en una lengua agónica, concebidos como el último de los duelos. Es la visión del abismo, la lucha por no sumergirse definitivamente en él – al menos mientras se conserve un tenue aliento de vida –, la que se encuentra en el origen de su peculiar obra poética. Canto que resucita y se opone a la extinción de un mundo con la fuerza de esas voces que, contra todo pronóstico, se descubren capaces de seguir alojando la vida.

---

<sup>934</sup> José Ángel VALENTE, *Al Dios del lugar* en *Material memoria. Trece años de poesía española 1979-1992*, p. 234.

Las palabras permiten rescatar el habla de los difuntos. Aquel al que invocaba Isaac Bashevis Singer cuando, al ser preguntado acerca de la razón que le había llevado a escribir en *yidish*, y no en inglés, respondió que él no escribía para los vivos sino para los muertos. Diciendo a la muerte es posible atraparla, encerrarla, no permitir que continúe su trabajo incesante hacia la destrucción y el abandono. El lenguaje es, pues, voz de lo ausente, símbolo de lo extraviado; presencia de amor frente al olvido.

Y su sentido, una vez más – aquel que los cabalistas rastrearon en la forma de sus letras, los blancos entre sus palabras, el sonido de su música o el misterio de su gramática –, ese sentido parece oscurecerse eternamente en el *Kadish*, una oración de duelo que no tiene nada de canto fúnebre. No se recuerda al difunto, no se nombra el sufrimiento de los vivos. Es tan sólo una alabanza a Dios, una dolorosa alabanza que invoca el enigma como último consuelo. El huérfano ha de recitar la oración todos los días durante un año, y después en todos los aniversarios de la muerte de su padre. Por misterioso que parezca, el canto de exaltación es concebido como la última batalla, el definitivo intento de rescate. Elias Canetti recuerda, a propósito de la muerte de su padre: “El abuelo me dijo que, como hijo mayor, debía rezar el *Kadish*, la oración fúnebre, en honor a mi padre. (...) Si no lo hacía, mi padre se sentiría solo, como si no tuviera hijos.”<sup>935</sup>

Difícil esfuerzo por agradecer lo más terrible. Tal es la tragedia del hombre religioso. El poeta, como bien escribe Borges, se siente abocado a esa misma paradoja:

#### EL CÓMPLICE

Me crucifican y yo debo ser la cruz y los clavos.  
Me tienden la copa y yo debo ser la cicuta.  
Me engañan y yo debo ser la mentira.  
Me incendian y yo debo ser el infierno.  
Debo alabar y agradecer cada instante del tiempo.  
Mi alimento es todas las cosas.  
El peso preciso del universo, la humillación, el júbilo.  
Debo justificar lo que me hiere.  
No importa mi ventura o desventura.

---

<sup>935</sup> Elias CANETTI, *La lengua salvada*, traducción de Genoveva Dieterich, Baelona, De bolsillo, 2005, p. 103.

Soy el poeta.<sup>936</sup>

Todo lo que forma parte de la vida entraña un misterio. Pero, desaparecido el Nombre de Dios, borrados los trazos de su trascendencia: extinguida la fe en el más allá, nada queda sino la fuerza de un lenguaje que se queja. La poesía, en última instancia, no tiene sentido. Brasas del desaliento, pero también de la travesía. De un seguir incierto, tenebroso, abocado a convertirse en *Kadish*: secreta elegía.

Juan Eduardo Cirlot, en uno de los poemas finales del Ciclo de Bronwyn (concluido en 1971, dos años antes de la muerte del poeta), evoca la última decepción, el fin del vuelo:

EN LA TUMBA

Inútilmente

me busco por los bosques.

Y mi cota de malla sólo es polvo,  
un ceniciento polvo que respiro.

Creía que otros ojos eran alas.

Las olas me circundan y estoy ciego,  
solo en las rocas negras de la fiebre.

Ni mis manos unidas se separan  
en mi clara yacente junto al gris.

Creía que otros ojos eran alas.

Un arcángel murió cuando nací  
y me dejó un palacio en el espacio.

Creía que otros ojos eran alas.

Bronwyn, mi corazón, eran tus alas,  
las alas que me cubren en la tumba.<sup>937</sup>

---

<sup>936</sup> Jorge Luis BORGES, *La cifra* en *Obra poética*, p. 621.

Irrumpe la muerte del propio poeta, que repasa desencantado, desde el final de la vida, sus antiguas creencias. Un hombre se busca y no se encuentra: extraviado en un oscuro bosque, inmóvil, yacente. Y los ojos ajenos, aquellos que le salvaron de la ceguera – los ojos del amor –, ya no le asisten: no son las alas que le habrían permitido ascender hasta un cielo desierto, despoblado de los últimos ángeles. El corazón del poeta, en la revelación de los versos finales, permanece anclado en tierra. Latía por el impulso de esas alas que ya no batían, sentía a través de los ojos que se han quedado ciegos. Su última existencia es la de un manto – las alas ahora inertes – que se tiende sobre la tumba: una cercanía reposada, gesto y señal de la última espera.

Esta elegía hacia sí mismo muestra, en su desesperanza, el poder del poeta para nombrar lo inexistente. La escribe un muerto viviente, una mano que trata de llegar a la ultratumba, en lugar de regresar de ella. Dando voz a su propio cadáver, el poeta desciende al mundo de los muertos e invoca, desde su oscuridad, la fe que le otorgó la vida. Un territorio ahora vacío.

Sin embargo, en medio de la pérdida absoluta, abolido el misterio, sobreviven las alas, que ya no vuelan. El poeta las guarda como pájaro en mano dentro de la tumba. Pues la posesión implica una muerte: jamás se tiene para siempre lo que está vivo. Las alas no han desaparecido del poema: son como esos pequeños objetos olvidados que, en los cuentos infantiles, revelan al niño, al despertar, que su sueño no fue un sueño; un trocito de tela, un zapato extraviado, la página de un libro... prendas del asombro, señales de haber habitado en una realidad diferente. La vida no sería otra cosa que un camino de recolección de esos objetos – los recuerdos – que tienen la portentosa facultad de trasladarnos al momento y al lugar en que estuvieron vivos. Su posesión es su muerte; una muerte que, milagrosamente, tiene el poder de devolver a la vida. Una biblioteca no es sino una galería de muertos que hablan, de insignificantes palabras que nos prometen ser criaturas destinadas a la felicidad de otros mundos. Borges escribe en uno de sus textos más célebres:

#### POSESIÓN DEL AYER

Sé que he perdido tantas cosas que no podría contarlas y que esas perdiciones, ahora, son lo que es mío. Sé que he perdido el amarillo

---

<sup>937</sup> Juan Eduardo CIRLOT, “Apéndice” de *Bronnyn*, p. 546.

y el negro y pienso en esos imposibles colores como no piensan los que ven. Mi padre ha muerto y está siempre a mi lado. Cuando quiero escandir versos de Swinburne, lo hago, me dicen, con su voz. Sólo el que ha muerto es nuestro, sólo es nuestro lo que perdimos. Ilión fue, pero Ilión perdura en el hexámetro que la plañe. Israel fue cuando era antigua nostalgia. Todo poema, con el tiempo, es una elegía. Nuestras son las mujeres que nos dejaron, ya no sujetos a la víspera, que es zozobra, y a las alarmas y terrores de la esperanza. No hay otros paraísos que los paraísos perdidos.<sup>938</sup>

¿Pero cuál es la verdadera naturaleza del paraíso perdido? El propio Borges, en un relato titulado “La rosa de Paracelso”, hace una nueva interpretación del mito de la expulsión del Paraíso. Paracelso, el protagonista, pide a Dios que le mande un discípulo a quien mostrar sus enseñanzas, y el deseo le es concedido. El muchacho llega atraído por la fama de sus poderes sobrenaturales, y le dice que le muestre un prodigio: el de quemar una rosa y hacerla renacer de sus cenizas. Paracelso le exige una fe ciega, pero el discípulo insiste en contemplar la magia. Entonces el maestro le responde que es demasiado crédulo por pensar que algo puede ser completamente aniquilado:

- (...) ¿Crees, por ventura, que algo puede ser devuelto a la nada? ¿Crees que el primer Adán del Paraíso pudo haber destruido una sola flor o una brizna de hierba?
- No estamos en el Paraíso –dijo tercamente el muchacho–; aquí, bajo la luna, todo es mortal. Paracelso se había puesto en pie.
- ¿En qué otro sitio estamos? ¿Crees que la divinidad puede crear un sitio que no sea el Paraíso? ¿Crees que la caída es otra cosa que ignorar que estamos en el Paraíso?<sup>939</sup>

Juan Gelman, que ha construido su obra poética como un alegato contra el olvido – de la injusticia, de los muertos, del país y de la infancia –, parece atisbar en *Mundar*, su último libro, el desastre original del ser humano: esa última forma de olvido, a la que se refiere Borges, y que convierte a la tierra en un espacio carente de sentido. La actividad poética sería, por tanto, un intento por recobrar los caminos de la memoria: una memoria plena, que supera con creces la acepción

---

<sup>938</sup> Jorge Luis BORGES, *Los conjurados en Obra poética*, p. 677.

<sup>939</sup> Jorge Luis BORGES, “La rosa de Paracelso” en *La memoria de Shakespeare, Obras completas*, tomo III, p. 388.

común de la palabra, puesto que es al mismo tiempo imaginación, acto y proyección de futuro. Los sentidos, cortados de la imaginación, exiliados de la experiencia verdadera, no hacen sino confirmar el espejismo, tal como se puede leer en “Jardines”:

Los sentidos  
reducen el jardín a su imagen,  
lo retiran a una criatura que  
entra en la sangre y vuela. Es  
una alegría que no sabe  
decir qué es. Calla  
sobre las aulas del desierto,  
su libro, ya.<sup>940</sup>

La “criatura que entra en la sangre y vuela” nos remite a esa presencia escondida y pasajera – pato salvaje o ave del Paraíso – que recorre el mundo alertando de su magia. La vida en estado puro, la poesía en sí, no tiene palabras. Su libro está cerrado y reposa en el desierto: ese espacio en el que no hay aparentemente nada, donde están escondidos los rollos de la sabiduría primera, quizá en una referencia a los hallazgos de Qumram. En esas aulas del desierto ya no habla el libro: su poder ha sido aplacado por la expulsión de la criatura, por el despojamiento del mundo a los ojos del hombre.

En el cuento de Borges la resurrección de la rosa quemada, cuando el discípulo, escéptico, ya se ha marchado, es la prueba de la continuidad del Paraíso: “Paracelso se quedó solo. Antes de apagar la lámpara y de sentarse en el fatigado sillón, volcó el tenue puñado de ceniza en la mano cóncava y dijo una palabra en voz baja. La rosa resurgió.”<sup>941</sup> ¿Es posible apresar en una palabra ese rastro de plenitud, promesa de renacimiento y comunión con la naturaleza? Gelman explora esta posibilidad en su poesía, y su respuesta – o más bien su falta de respuesta – denota un cierto escepticismo, ese “no saber” del amor que se envuelve con palabras. En el poema “Doble” la presencia que da vida aparece también bajo la metáfora de la rosa, que crece en la mano del poeta – más exactamente en el rincón de su mano – y nunca muere, pues tiene el poder de detener el tiempo:

---

<sup>940</sup> Juan GELMAN, *Mundar*, p. 39.

<sup>941</sup> Jorge Luis BORGES, “La rosa de Paracelso” en *La memoria de Shakespeare, Obras completas*, tomo III, p. 390.

El doble sol, el de adentro y el  
 de afuera, queman. Flota  
 un hilito perdido entre los dos.  
 En las noches de primavera suaves  
 la luna vegetal vigila.  
 ¿Y eso qué  
 tiene que ver con la mano que lleva  
 rosas en su rincón? ¿Para el tiempo  
 en ese gesto dulce? ¿Se detiene  
 y no mueren las rosas  
 en el rincón de la mano? ¿Qué piensa  
 en las inmensidades del cristal  
 desconocidas entre vos y yo?  
 ¿Amor que nos queremos sin saber?  
 ¿Esa ignorancia con  
 palabras en medio?<sup>942</sup>

Las palabras se interponen entre los amantes, pero también les permiten acercarse entre sí. No son la fuerza mágica que puede hacer revivir a los muertos y hablar con la naturaleza – el amor mudo, ignorante de sí mismo –, pero se encuentran en un extraño limbo que hace de ellas un pequeño tesoro.

El mundo no ha sido desprovisto de su poder cautivador porque se mantiene en él la posibilidad de amar. Es muy significativa, en este sentido, la gran cantidad de poemas de amor – de amor claro, añadiría – que hay en *Mundar*. Poemas que expresan una felicidad compleja, que dan, de un modo enigmático, gracias a la vida, a pesar de los sufrimientos. Así, la poesía se convierte en un lugar privilegiado para el desgarrar y la reconciliación, la oscuridad y el alba. Todo ello con una constante inclinación al silencio. Veamos, si no, el elocuente final del poema “Callar”, que Gelman dedica a su esposa, Mara:

El manantial de vos  
 cae como vino en la copa  
 y el mundo calla sus desastres.  
 Gracias, mundo, por no ser más que mundo  
 y ninguna otra cosa.<sup>943</sup>

---

<sup>942</sup> Juan GELMAN, *Mundar*, p. 122.

<sup>943</sup> Juan GELMAN, *Mundar*, p. 113.

A la famosa exhortación del Rey Lear, “¿Es el hombre sólo esto?”<sup>944</sup>, Gelman responde: sí, pero quizá no es lo que parece. Franz Kafka, en uno de sus aforismos, expresa también su visión acerca de lo que supuso la expulsión del Paraíso:

La expulsión del Paraíso debe ser, según su significado principal, eterna. En consecuencia, la expulsión del Paraíso es final, y la vida en este mundo inapelable, pero la naturaleza eterna del evento (o, para expresarlo en términos de temporalidad, la repetición eterna del evento), hace posible que no sólo podamos estar viviendo continuamente en el Paraíso, sino que en la práctica estemos en él permanentemente, sin que tenga la menor importancia el hecho de que sepamos o no que nos encontramos en el Paraíso.

Vivimos en pecado no sólo porque comimos del Árbol del Conocimiento, sino porque aún no hemos comido del Árbol de la Vida. El estado en que nos encontramos es de pecado, más allá de que seamos o no seamos culpables.

Estábamos destinados a vivir en el Paraíso, y el Paraíso estaba hecho para nosotros. Nuestro destino fue alterado; pero no podemos estar seguros de que lo mismo haya ocurrido con el destino del Paraíso.

Y si bien fuimos expulsados del Paraíso, el Paraíso no fue destruido. De algún modo, nuestra expulsión del Paraíso fue un golpe de suerte, porque en caso de que nosotros no hubiéramos sido expulsados, se debería haber destruido al Paraíso.<sup>945</sup>

Kafka da otra vuelta de tuerca. No cree, como Borges, que la raíz del mal sea el olvido de que seguimos habitando el Paraíso. Para él constituye un hecho irrelevante. No asegura que todavía estemos en el Paraíso, aunque se trate de una posibilidad perfectamente concebible. De su texto pueden extraerse sólo dos verdades: la expulsión es eterna; el Paraíso no ha sido destruido, sigamos o no en él. Con esta mezcla de escepticismo y esperanza, Kafka refuerza la idea, ya expresada en “La rosa de Paracelso”, de que la destrucción total, en el Paraíso y en nuestro mundo, es imposible. La expulsión, paradójicamente, permitió la continuidad del Paraíso. Era un jardín hecho a la medida del hombre, y continúa siéndolo. La naturaleza quizá guarda, por tanto, la impronta de su historia de amor con el ser humano: ambos

---

<sup>944</sup> William SHAKESPEARE, *El rey Lear*, traducción y prólogo de Enrique Moreno Castillo, Barcelona, DVD, 2001, p. 134.

<sup>945</sup> Franz KAFKA, *Aforismos, visiones y sueños*, Madrid, Valdemar, 1998, p. 24-25.



conformaban una unidad que el azar del destino – el pecado original – quebró. Pero, como bien señala Kafka, la temporalidad exige una repetición eterna del castigo: en cada instante somos exiliados del mundo, y al mismo tiempo entreveremos su murmullo constante. Las hojas del árbol, como las palabras, se abren cuando llega el amor: gesto que recuerda que el Paraíso todavía existe, que aunque la expulsión es eterna no todo en este mundo es trágico.

Los poetas estudiados vagan en busca de esa plenitud de lo incompleto. ¿Pues cuál es el destino de las palabras, sino el ser bañadas en el agua tibia, esperar a que se abran como flores y derramen su gusto en el jardín que compartimos? Las palabras callan memoria y porvenir. El poeta las palpa, las escucha: sus ojos las guardan con cuidado. Y es en este mirar donde surge lo no dicho: donde una lengua titubeante, envuelta entre la niebla, canta a la belleza esperando que así aflore algo de lo que ella esconde. El paraíso no es ya un lugar remoto, ni una promesa inexistente, sino la puerta siempre a la vista de un jardín encantado, ciertamente perdido, pero no por ello menos verdadero.



## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Obras, artículos y entrevistas de los poetas estudiados:

Jorge Luis BORGES

Obras:

*Otras Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.

*Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 1989.

*Obras completas*, tomo III (1975-1985), Barcelona, Emecé, 1996.

Conferencia:

“El libro de Job” en *Conferencias*, Buenos Aires, IICAI, 1967, pp. 96-105.

Entrevistas:

BARONE, Orlando, *Diálogo Borges-Sábado*, Buenos Aires, Emecé, 1976.

BARNSTONE, Willis, *Borges at eighty. Conversations with Jorge Luis Borges*, Bloomington, Indiana University Press, 1982.

Juan Eduardo CIRLOT

Obra poética:

*Homenaje a Bécquer I y II*, Barcelona, Imp. Juvenil, 1971.

*Poesía de Juan Eduardo Cirlot (1966-1972)*, edición de Leopoldo Azancot, Madrid, Editora Nacional, 1974.

*Bronnyn*, edición de Victoria Cirlot, Madrid, Siruela, 2001.

*En la llama. Poesía (1943-1959)*, edición de Enrique Granell, Madrid, Siruela, 2005.

Diccionario:

*Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.

Artículos:

“Daena y Schekinah. Lo eterno femenino.” en *La Vanguardia*, Barcelona, 4/VIII/1971.

Juan GELMAN

Obra poética:

*En abierta oscuridad*, México D.F., Siglo XXI, 1993.

*de palabra*, Madrid, Visor, 1994.

*Salarios del impío y otros poemas*, Madrid, Visor, 1998.

*Valer la pena*, Madrid, Visor, 2001.

*Pais que fue será*, Madrid, Visor, 2004.

*Mundar*, Madrid, Visor, 2007.

Artículos y aforismos:

“José Ángel Valente. Bajo algunos textos del poeta” en *Quimera*, 39-40, Barcelona, 1984, pp. 87-89.

“Lo judío y la literatura en castellano” en *Confines*, 3, Buenos Aires, septiembre de 1996, pp. 109-114.

“Notas al pie” en M.A. Pérez López (ed.), *Juan Gelman: poesía y coraje*, Santa Cruz de Tenerife, La Página, 2005, pp. 11-23.

“Pero ahí está la poesía, de pie frente a la muerte” (discurso de aceptación del Premio Cervantes 2007) en *El País*, 24/IV/2008.

Entrevistas:

GIORDANO, Eduardo, “El forzoso exilio de Juan Gelman” en *Plural: revista cultural de Excelsior*, 16, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1987, pp. 36-40.

FONDEBRIDER, “Juan Gelman, obsesión, ritmo y silencio” en *Diario de poesía*, 24, Buenos Aires, 1992.

FREIDEMBERG, Daniel, “La poesía es lenguaje calcinado. Entrevista a Juan Gelman” en *Cultura y nación*, suplemento de *Clarín*, Buenos Aires, 20/VIII/1992.

CHIARAVALLI, Verónica, “Heridas y medallas de un poeta” en *La Nación*, Buenos Aires, 10/XII/1997.

KINTTO, Lucas, “Poesía es una realidad que puede golpear o acariciar” en *Servicio informativo latinoamericano*, 37, Quito, marzo de 2001.

LEYVA, José Ángel, “Entrevista a Juan Gelman: en la presencia ausente de lo amado” en *Versos comunicantes I: Poetas entrevistan a poetas latinoamericanos*, México D.F., UNAM, 2002, pp. 196-213.

Clarisse NICOÏDSKI

*Lus ojus, las manus, la boca*, with translations by Kevin Power, Loubressac Bretenoux, Braad Editions, 1978.

“Caminus di palavras” en *Poesía*, 10, Madrid, Editora Nacional, 1981, pp. 6-14.

José Ángel VALENTE

Obra poética:

*Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, Madrid, Alianza, 1992.

Obra ensayística:

*Variaciones sobre el pájaro y la red. La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991

*Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994.

*El fin de la edad de plata*, Barcelona, Tusquets, 1995.

*La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.

Entrevistas:

ARANCIBIA, Martín “Palabras y ritmos: el don de la lengua” en *Quimera*, 39-40, Barcelona, 1984, pp. 83-86.

NUÑO, Ana, “Me comunico mejor con los poetas latinoamericanos que con los poetas españoles” en *El Universal. Verbigracia*, 50, Caracas, 15/IV/2000.

## 2. Bibliografía citada:

AGAMBEN, Giorgio, *Infancia e historia*, traducción de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2001.

AGAMBEN, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, traducción de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 2003.

AIZENBERG, Edna, *El tejedor del Aleph: Biblia, Kábala y Judaísmo en Borges*, traducción de David Aguilar, Madrid, Altalena, 1986.

ALAZRAKI, Jaime, *Borges and the Kabbalah. And other essays on his fiction and poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

ALBA CECILIA, Amparo, “Cábala y mística judía”, conferencia inédita pronunciada en el Aula de Humanidades de la Universidad de Murcia el 5 de noviembre de 2002.

ALLEGRA, Giovanni, “I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot” en *Annali dell’istituto universitario orientale. Sezione Romanza*, Nápoles, 1997, pp. 5-42.

AMSELEM-SZENDE, Line, “La paradójica poesía religiosa y militante de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, Paris, Indigo, 2006, pp. 65-79.

ANIDJAR, Gil, *Cabale, littérature et séphardité* (Cinquième conférence Alberto Benveniste), Paris, Centre Alberto Benveniste pour les études et la culture sépharades – EPHE Sorbonne, 2006.

APPELFELD, Aharon, *Historia de una vida*, traducción de Rosa Méndez, Barcelona, Península, 1999.

ARANDA PÉREZ, Gonzalo; GARCÍA MARTÍNEZ, Florentino; PÉREZ FERNÁNDEZ, Miguel, *Literatura judía intertestamentaria*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2005.

BANON, David, “Expérience mystique ou messianisme? Le débat entre Moshe Idel et Gershom Scholem” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, Paris/Tel-Aviv, Éclat, 2007, pp. 241-254.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo, *La Kábala: una mística del lenguaje*, Barcelona, Barral, 1974.

BARNATÁN, Marcos-Ricardo (ed.), *Antología del Zohar*, Madrid, EDAF, 1996.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas*, edición de José Luis Cano, Madrid, Cátedra, 1992.

BENSION, Ariel (ed.), *El Zohar. Revelaciones del “Libro del Esplendor”*, traducción de Carlos Garrido, Palma de Mallorca, Sophia Perennis, 2000.

BENJAMIN, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Ensayos escogidos*, traducción de José Luis Barbero Sampedro, Madrid, Siruela, 2006, pp. 89-104.

*Biblia de Ferrara* (1553), edición y prólogo de Moshe Lazar, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.

*Biblia Hebraica Stuttgartensia*, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1997.

BLOOM, Harold, *La Kábala y la Crítica*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila, 1979.

BLOOM, Harold, *Los vasos rotos*, traducción de Federico Patán, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986.

BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila, 1991.

BUBER, Martin, *Yo y Tú*, traducción de Carlos Díaz, Madrid, Caparrós, 1993.

BUBER, Martin (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros I*, traducción de Ana María G. de Kantor, Barcelona, Paidós, 1993.

BUBER, Martin (ed.), *Cuentos jasídicos. Los primeros maestros II*, traducción de Luis Justo, Barcelona, Paidós, 1994.

BUBER, Martin (ed.), *Cuentos jasídicos. Los maestros continuadores I*, traducción de Salomón Merener, Barcelona, Paidós, 1994.

BUBER, Martin (ed.), *Cuentos jasídicos. Los maestros continuadores II*, traducción de Salomón Merener, Barcelona, Paidós, 1994.

CALVINO, Italo, *Por qué leer a los clásicos*, traducción de Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1992.

CANETTI, Elias, *La conciencia de las palabras*, traducción de Juan José del Solar, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1981.

CANETTI, Elias, *La lengua salvada*, traducción de Genoveva Dieterich, Barcelona, de Bolsillo, 2005.

CATELLI, Nora y GARGATAGLI, Marietta, *El tabaco que fumaba Plinio. Escenas de la traducción en España y América: relatos, leyes y reflexiones sobre los otros*, Barcelona, Serbal, 1998.

CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo. 1924-1962*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1964.

CIRLOT, Victoria, “Nota sobre Homenaje a Bécquer” en *Rosa cúbica. Revista de poesía*, 17-18 (Diez años de Rosa cúbica), Barcelona, invierno 1996-primavera 1997, pp. 71-72.

COHEN, Esther, *El silencio del nombre*, Barcelona, Anthropos, 1999.

COHEN, Esther, “El laberinto” en *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, 1999.

COHEN, Esther (ed.), *Zohar. Libro del esplendor*, traducción de Esther Cohen y Ana Castaño, Barcelona, Azul, 1999.

CORDOVERO, Moïse, *Le palmier de Déborah*, introducción, traducción y notas de Charles Mopsik, Paris, Verdier, 1985.



CORDOVERO, Moïse, *La douce lumière ('Or né'rab)*, traducción de Shmouel Ouziel, Paris, Verdier, 1997.

CORTÁZAR, “Contra las telarañas de la costumbre” en J. Gelman, *de palabra*, Madrid, Visor, 1994, pp. 5-8.

COZAR, Rafael de, *Poesía e imagen: Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a.C. hasta el siglo XX*, Sevilla, El carro de nieve, 1991.

CRUZ, San Juan de la, *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1993.

CULLER, Jonathan, “Literatura comparada y teoría de la literatura” en D. Romero López (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Barcelona, Arco Libros, 1998, pp. 105-124.

DERRIDA, Jacques, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manatíal, 1997.

ECO, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta*, traducción de Maria Pons, Barcelona, Mondadori, 1994.

EISENFELD, Myriam (ed.), *El libro de la formación: Sefer Yetz'yrab. A la luz de los cabalistas de Gerona*, Barcelona, Obelisco, 1992.

FABRY, Geneviève, “Engendramiento y memoria en la poesía de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, Paris, Indigo, 2006, pp. 21-42.

FORSTER, Ricardo, *El exilio de la palabra: en torno a lo judío*, Buenos Aires, Emecé, 1999.

FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa*, traducción de Francisco Monge y Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1991.

FRIOLET, Philippe, *La poétique de Juan Gelman. Une écriture à trois visages*, Paris, L'Harmattan, 2006.

FRIOLET, Philippe, “La dimension métapoétique dans *Valer la pena* (2001) de Juan Gelman: obsession gelmanienne ou drame

ontologique ?” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman : écriture, mémoire et politique*, Paris, Indigo, 2006, pp. 97-105.

GADAMER, Hans-Georg, “Texto e interpretación” en *Antología*, traducción de Manuel Olasagasti, Salamanca, Sígueme, 1997, pp. 189-222.

GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1998.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas I. Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996.

GILLESPIE, Gerald, “¿Rinoceronte, unicornio o quimera?” en D. Romero López (ed.), *Orientaciones en literatura comparada*, Barcelona, Arco Libros, 1998, pp. 173-186.

GÓMEZ MANGO, Emilio, “El llamado” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (ed.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, Paris, Indigo, 2006, pp. 9-19.

GREEN, Arthur, “The Zohar: Jewish Mysticism in Medieval Spain” en L. Fine (coord.), *Essential papers of Kabbalah*, New York, New York University Press, 1995, pp. 27-66.

GRETNER, M., “Terms of Scriptural Interpretation: a study in Hebrew Semantics” en *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, vol. 25, 1/3, Cambridge University Press, 1962, pp. 1-27.

GUETTA, Alessandro, “Cabale et rationalisme en Italie à l’époque baroque” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, Paris/Tel-Aviv, Éclat, 2007, pp. 109-126.

HA-LEVY, Yehuda, *Le Kuzari. Apologie de la religion méprisée*, traducido del árabe por Carles Touati, Louvain/Paris, Peeters, 1994.

HANSEL, David, “Une nouvelle école cabalistique au XX siècle : Rabbi Yehuda Halevi Ashlag” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, Paris/Tel Aviv, Éclat, 2007, pp. 227-240.

HORWITZ, Rivka, “La conception du langage chez Hamann et Rosenzweig” en AAVV, *Langue et Kabbale. Revue d'histoire des religions*, tomo 213, fascículo 4, Paris, PUF, octubre – diciembre de 1996, pp. 501-534.

HUIDOBRO, Vicente, *Poesía y poética 1911-1948*, antología comentada por René Costa, Madrid, Alianza, 1996.

HUSS, Baaz, “Les étapes majeures dans l'histoire de la réception du Zohar” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, Paris/Tel-Aviv, Éclat, 2007, pp. 59-72.

IDEL, Moshe, *L'expérience mystique d'Abraham Abulafia*, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

IDEL, Moshe, “Hénoch c'est Métatron” en *Le livre hébreu d'Hénoch ou Livre des Palais*, traducción, introducción y notas de Charles Mopsik, Paris, Verdier, 1989, pp. 382-401.

IDEL, Moshe, *Le Golem*, traducción de Cyrille Aslanoff, Paris, Éditions du Cerf, 1992.

IDEL, Moshe, *Hasidism. Between Ecstasy and Magic*, New York, State University of New York Press, 1995.

IDEL, Moshe, “À la recherche de la langue originelle: le témoignage du nourrisson” en AAVV, *Langue et Kabbale. Revue d'histoire des religions*, tomo 213, fascículo 4, Paris, PUF, octubre – diciembre de 1996, pp. 415-442.

IDEL, Moshe, “Lenguaje, Torá y hermenéutica en Abraham Abulafia”, traducción de Belinda Cornejo, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, 1999, pp. 47-56.

IDEL, Moshe, *Absorbing perfections. Kabbalah and Interpretation*, New Heaven/London, Yale University Press, 2002.

IDEL, Moshe, *Cábala. Nuevas perspectivas*, traducción de María Tabuyo y Agustín López, Madrid, Siruela, 2005.

JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, traducción de J.M. Pujol y J. Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1975.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Eternidades*, Buenos Aires, Losada, 1944.

JONAS, Hans, *Pensar sobre Dios y otros ensayos*, traducción de Angela Ackermann, Barcelona, Herder, 1998.

JONAS, Hans, *Más cerca del perverso fin y otros diálogos y ensayos*, traducción de Iliana Giner Comín, Madrid, Los libros de la Catarata, 2001.

KAFKA, Franz, *Aforismos, visiones y sueños*, Madrid, Valdemar, 1998.

KRIEGER, Murray, “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo – y la obra literaria”, traducción de Ana Romero, en A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, pp. 139-160.

LAENEN, J.H., *La mística judía. Una introducción*, traducción de Xabier Pikaza, Madrid, Trotta, 2006.

LÉVINAS, Emmanuel, *La huella del otro*, traducción y prólogo de Silvana Rabinovich, México D.F., Taurus, 2000.

LUZZATTO, Moïse Hayyim, *Le philosophe et le cabaliste*, traducido del hebreo, introducido y anotado por Joëlle Hansel, Paris, Verdier, 1991.

MacARDLE, Meredith, *Atlas histórico de la civilización judía*, traducción de Elena María Feito, Madrid, Kliczkowski-Onlybook, 2002.

MACHADO, Antonio, *Poesía y prosa*, tomo III: Prosas completas (1893-1936), edición de Oreste Macrí, Madrid, Espasa Calpe, 1989.

MANDELSTAM, Ósip, *Coloquio sobre Dante*, traducción de Selma Ancira, Barcelona, Acantilado, 2004.

MATT, Daniel C., “*Ayin*: The concept of Nothingness in Jewish Mysticism” en L. Fine (ed.), *Essential papers on Kabbalah*, New York, New York University Press, 1995, pp. 67-108.

MEGGED, Matti, “The Kabbalah as poetry” en A. Bakalian (ed.), *Proceedings of the Xth Congress of the International Comparative Literature Association*, vol. II (Comparative poetics), New York, Garland, 1985, pp. 558-564.

MESA FALCÓN, Yoel, “Gelman y el exilio de la poesía” en L. Uribe (ed.), *Como temblor del aire. La poesía de Juan Gelman. Ensayos críticos*, Buenos Aires, Vintén, pp. 83-107.

MOPSIK, Charles (ed.), *Le livre hébreu d'Hénoch ou Livre des Palais*, Paris, Verdier, 1989.

MOPSIK, Charles, *¿Qué es la Cábala? Preguntas y respuestas*, traducción de Kato Molinari, Buenos Aires, Lidiun, 1994.

MOPSIK, Charles (ed.), *Le Zohar. Cantique des cantiques*, Paris, Verdier, 1999.

MOPSIK, Charles (ed.), *Le Zohar. Lamentations*, Paris, Verdier, 2000.

MOPSIK, Charles, *Le sexe des âmes*, Paris, Éclat, 2003

MOPSIK, Charles, *Chemins de la cabale. Vingt-cinq études sur la mystique juive*, Paris, Éclat, 2004.

MOPSIK, Charles, “Allégorie, symboles et signes dans la mystique théosophique juive médiévale” en P. Ginsel y L. Kaennel (ed.), *Réceptions de la Cabale*, Paris/Tel-Aviv, Éclat, 2007, pp. 73-87.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina (compiladora), *La lengua florida*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1989.

MUÑIZ-HUBERMAN, Angelina, *El canto del peregrino: hacia una poética del exilio*, Barcelona, GEXEL/UNAM, 1999.

NAVEH, Joseph, *Early history of the alphabet. An introduction to west Semitic epigraphy and paleography*, Jerusalén, The Magnes Press (The Hebrew University of Jerusalem), 1997.

ORTEGA, Julio, “El sujeto del exilio” en *Los Universitarios*, 35, México D.F., agosto de 2003, pp. 32-39.

- OUAKNIN, Marc-Alain, *Tsimtsoum*, Paris, Albin Michel, 1992.
- OUAKNIN, Marc-Alain, *Mystères de l'alphabet*, Paris, Assouline, 1997.
- OUAKNIN, Marc-Alain, *C'est pour cela qu'on aime les libellules*, Paris, Calmann-Lévy, 1998.
- OUAKNIN, Marc-Alain, *Mystères de la Kabbale*, Paris, Assouline, 2003.
- PAGLIAI, Lucila, "La traducción como rescate de la memoria identitaria en *dibaxu* de Juan Gelman" en A.M. Barrenechea (ed.), *Archivos de la memoria*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2003, pp. 83-97.
- PARRA, Jaime D., "Juan Eduardo Cirlot y Abraham Abulafia. El cabalismo catalano-aragonés y los orígenes de la poesía experimental española" en *El Bosque*, 12, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, marzo de 1996, pp. 5-14.
- PAVESE, Cesare, *El oficio de poeta*, traducción de Rodolfo Alonso y Hugo Gola, Buenos Aires, Nueva Visión, 1964.
- PAZ, Octavio, *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, "La noche del sentido: Valente-Gelman" en E. Valcárcel López (ed.), *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, La Coruña, 2005, pp. 565-573.
- PISER, Celine, "The Journey Home: Language, Exile and Identity in Clarisse Nicoïdski's *Lus ojus, las manus, la boca*", inédito.
- PONCE, Néstor, "La 'nota XXII' de Juan Gelman y un soneto de Quevedo" en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, Paris, Indigo, 2006, pp. 43-54.
- QUEVEDO, Francisco de, *Antología poética*, edición de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- RILKE, Rainer Maria, *Cartas a un joven poeta*, traducción de José María Valverde, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

RILKE, Rainer Maria, *Teoría poética*, prólogo, selección de textos y traducción de Federico Bermúdez-Cañete, Gijón, Jucar, 1987.

*Romancero viejo*, edición de Mercedes Díaz Roig, Madrid, Cátedra, 1997.

ROT, Dina (ed.), *Una manu tumó l'otra*, Madrid, El Europeo, 1999.

ROTJMAN, Betty, *Feu noir sur feu blanc. Essai sur l'herméneutique juive*, Paris, Verdier, 1986.

SÁENZ BADILLOS, Ángel, y TARGARONA BORRÁS, Judit (ed.), *Poetas hebreos de Al-Andalus (siglos X-XIII)*, Córdoba, El Almendro, 1988.

SAID, Edward W., *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, traducción de Ricardo García Pérez, Debate, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Akal, 1991.

SCHOLBERG, Kenneth R. (ed.), *La poesía religiosa de Miguel de Barrios*, Madrid, Ohio State University, 1960.

SCHOLEM, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, traducción de Beatriz Oberländer, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1993.

SCHOLEM, Greshom, *Grandes temas y personalidades de la Cábala*, traducción de J.S.B., Barcelona, Riopiedras, 1994.

SCHOLEM, Gershom, *La Cábala y su simbolismo*, traducción de José Antonio Pardo, México D.F., Siglo XXI, 1995.

SCHOLEM, Gershom, "El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala", traducción de Lourdes González Prieto, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, 1999, pp. 17-46.

SCHOLEM, Gershom, *Lenguajes y Cábala*, traducción de José Luis Barbero Sampedro, Madrid, Siruela, 2006.

SEMILLA DURÁN, María A., “Las señales del pájaro constante: *Incompletamente*, de Juan Gelman” en N. Giraldi Dei Cas y M. Guillemont (coord.), *Juan Gelman: écriture, mémoire et politique*, Paris, Indigo, 2006, pp. 81-95.

SHAKESPEARE, William, *El rey Lear*, traducción y prólogo de Enrique Moreno Castillo, Barcelona, DVD, 2001.

SILLATO, María del Carmen, *Juan Gelman: las estrategias de la otredad*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.

SINGER, Isaac Bashevis, *Un día de placer*, traducción de Andrés Bosch, Barcelona, Bruguera, 1979.

SOSNOWSKI, Saúl, *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo*, Buenos Aires, Pardés, 1986.

STEINER, George, *Pasión intacta*, traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, Madrid, Siruela, 1997.

TIRARD, Laurent (ed.), “Clase magistral con Pedro Almodóvar” en *Lecciones de cine*, traducción de Gemma Andújar, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 95-104.

ULLÁN, José-Miguel, *Ardicia*, edición de Miguel Casado, Madrid, Cátedra, 1994.

ULLÁN, José-Miguel, “Poética” en *El último tercio de siglo (1968-1998)*, Madrid, Visor, 1999, p. 162.

VALLEJO, César, *Poesía completa*, Madrid, Akal, 1996.

WIESEL, Elie, *Celebración jasídica*, traducción de Federico de Carlos Otto, Salamanca, Sígueme, 2003.

WINNICOTT, Donald W., *Realidad y Juego*, traducción de Floreal Mazía, Barcelona, Gedisa, 1995.

WOHLFATH, Irving, “Sobre algunos motivos judíos en Benjamin”, traducción de Esther Cohen, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, 1999.



WOLFSON, Elliot R., *Through a speculum that shines. Vision and imagination in medieval Jewish mysticism*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

WOLFSON, Elliot R., “La hermenéutica como experiencia visionaria”, traducción de Margarita León, en E. Cohen (ed.), *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, 1999, pp. 83-102.

ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1987.

ZAMBRANO, María, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990.

ZAMBRANO, María, “El libro de Job y el pájaro” en *El hombre y lo divino*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1995, pp. 385-408.

ZIMMERMANN, Marie-Claire, “Les formes poétiques de la prose dans *Bajo la lluvia ajena* de Juan Gelman” en C. Vásquez, E. Mächler Tobar y P. Mamani Macedo (coord.), *Écritures des dictatures. Écritures de la mémoire. Roberto Bolaño et Juan Gelman*, Paris, Indigo/Université Picadie-Jules Verne, 2007, pp. 211-230.