

DÁNIVIR KENT GUTIÉRREZ

Fuego en la pupila

Un acercamiento a
El libro de las semejanzas de Edmond Jabès

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA



Fuego en la pupila

Un acercamiento a

El libro de las semejanzas de Edmond Jabès

DÁNIVIR KENT GUTIÉRREZ



Fuego en la pupila

Un acercamiento a
El libro de las semejanzas de Edmond Jabès

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

2023

Primera edición, 2023

Fuego en la pupila

Un acercamiento a El libro de las semejanzas de Edmond Jabès

© 2023: Danivir Kent Gutiérrez

D.R. © 2023: Universidad de Guadalajara

Centro Universitario

de Ciencias Sociales y Humanidades

Unidad de Apoyo Editorial

Avenida José Parres Arias 150, San José del Bajío

44132, Zapopan, Jalisco, México

Consulte nuestro catálogo en <http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx>

ISBN: 978-607-581-054-6

Editado y hecho en México

Edited and made in Mexico

ÍNDICE

¡Por Dios: abramos los oídos, alto al fuego! (Fuego en la pupila para derrotar al fascismo) SILVANA RABINOVICH	11
Nota preliminar [13]	
Apertura	15
PREÁMBULO PARA UNA LECTURA DE <i>EL LIBRO DE LAS SEMEJANZAS</i> <i>El libro de las semejanzas</i> : un libro que se parece a otro libro [21] La cuestión de la morada o el libro como espacio vital [27] La obra de Edmond Jabès: una constelación plagada de supervivencias [33]	19
IMAGEN Y SEMEJANZA PANORAMA GENERAL DEL PROBLEMA DE LA IMAGEN EN LA TRADICIÓN JUDÍA Entrar en <i>El libro de las semejanzas</i> ... [41] Sobre las palabras hebreas, <i>Demut</i> y <i>Tsélem</i> , <i>Pésel</i> y <i>Temunah</i> [43] Mímesis y parentesco [51]	39

Símbolo e Ídolo [63]
Esencia y apariencia [73]

EXPRESIÓN Y DESOBRAMIENTO	83
Habiendo presentado este breve... [85]	
Tiempo-espacio [89]	
Visible-audible [99]	
Palabra-imagen [109]	
VIOLENCIA E IDOLATRÍA	119
Contra la banalización estetizante de la violencia [121]	
Fetichismo y reificación de la imagen religiosa [135]	
La idolatría de la sangre y el fantasma de la pureza [153]	
In-conclusiones	165
Fuentes consultadas [175]	

Gracias infinitas a Silvana Rabinovich y al proyecto PAPIIT IN 401119, «Heteronomías de la justicia: territorialidades nómadas», por prestar el suelo donde se gestaron estas palabras.

A Minerva Margarita Villarreal, cuya amistad nos sigue convocando y quien fue responsable de que las palabras de Jabès llegaran a mí.

Hace unos años un maestro de cábala te acusó de dar vida, a través de tu arte, a monstruosas y peligrosas entidades que, una vez engendradas, tendrían voluntad propia y se escaparían de tus manos. Hasta el día de hoy, por más determinante que fuera esta sentencia, no has cesado de extraer, de los remolinos misteriosos de tus trazos, criaturas que, por monstruosas que para algunos parezcan, no son otra cosa que el fruto de un amor desbordado, monstruosas quizás por verdaderas, por desafiar los límites estrechos de la razón humana. Vida que sobrepasa su propio intento y que te pertenece menos a ti que a la entrega paciente que a diario, mientras dure la luz del sol, retiene a tus manos.

A mi padre que sabe con qué fuerza transparenta su legado detrás de estas páginas.

Por Dios, ¡abramos los oídos, alto al fuego! (Fuego en la pupila para derrotar al fascismo)

El verdadero diálogo humano, el de las manos, el de las pupilas, es un diálogo silencioso.

EDMOND JABÈS

Un par de ojos desorbitados, una mano que contiene el horror, conforman el rostro expresivo de este bello libro de Dánivir Kent. No son dos ojos de agua, sino sendos manantiales de lágrimas. En medio de las pupilas dilatadas: una circunferencia. Tal vez sea la marca de una mirilla que le apunta en su momento final. ¡Alto al fuego!

Hay fuegos de muerte, pero hay fuegos de vida. El *Fuego en la pupila*, que se enciende en los ojos del lector, reaviva una lectura sensible. «Fuego negro sobre fuego blanco» leyó en las escrituras un místico ciego y clarividente —Rabbi Yisshaq Saggi Nehor (Provence, 1160-1235)—, que señaló al fuego blanco como el verdadero texto escrito, y a las letras negras como simple comentario oral.

Simbiosis de los elementos: el fuego necesita del aire para vivir. La poesía del judío egipcio Edmond Jabès hace un oasis con la arena del desierto. Durante su éxodo, como sus ancestros, lo protegió del sol una columna de nube y lo abrigó del frío de las noches una columna de fuego. Es ese fuego el que dio vida a sus rabinos imaginarios, de nombres sugerentes, y a los otros personajes de sus poemas. Ese fuego sigue crepitando en los intersticios de las letras negras y en este libro se reaviva la llama de la una lectura justa.

El libro de Dánivir Kent enseña al lector a prestar oído a la poética polifónica del fuego blanco. La llama de sus pupilas confiadas ilumina la potencia estética del contrapunto entre poema e imagen. El resplandor de una estética radical recibe al lector desde la primera página y lo acompaña hasta el final. Este libro traza el camino de una sensibilidad (*aisthesis*) radical, ajena a cualquier sensiblería, una ética de la sensibilidad, y por eso acompaña al poeta en su éxodo, haciendo pa-

tente su desencanto ante el «vergel» de la tecnología que la teología política sionista le prometió en una tierra profanada. Poesía crítica, de fidelidad radical, rayana en la profecía.

El fuego poético de las pupilas de Jabès le habilitó el aviso de otro fuego: el de la ira y el despojo que inició en la *nakba* palestina (desgracia del destierro). Ese otro fuego negro hoy se enciende para reducir Gaza a cenizas. Gaza: tierra donde Sansón cometió el primer atentado suicida, matando al morir a muchos más de los que matara en vida. Gaza: emblema del suicidio con el enemigo, de cara al mar, mira desorbitada la aniquilación del horizonte. El fuego vivo de la poesía jabesiana confronta al fascismo y a su industria de muerte. Por eso el poeta palestino Mahmud Darwish llama —en voz del «indio»— a memorizar un poco poesía para parar la masacre.

El poeta judío siguió su rumbo nómada y encontró refugio en las bellas y profundas páginas de este volumen, escritas con radicalidad amorosa. *Mirada y mano* de Antonie Tàpies, retrata el amor de la dedicatoria que es la tinta misma del texto. El filósofo Emmanuel Levinas, que en su lectura heterónoma cambia de raíz la posición de lectura, corrigió una expresión coloquial que atraviesa este libro: el padre no «tiene» a su hijo, sino que lo «es». En la cadena de la herencia, el verbo ser, explica el filósofo de la heteronomía, radicaliza el sentido de la alteridad. Dánivir Kent revela el legado de su padre en estas páginas, le da cobijo en su nombre de pila, y también en la portada, que es el retrato de los dos. Hija y padre se dan vida mutuamente. Este libro es un arma de vida: escritura hospitalaria que, desde el fuego de la pupila, vence al rifle que apunta (y demuele a golpes de amor toda pulsión genocida). Así pasa la herencia, en dos direcciones, en un diálogo silencioso, amoroso, entre manos y pupilas.

SILVANA RABINOVICH

Ciudad de México, 1° de noviembre de 2023

(año 75 de la *nakba* palestina)

Nota preliminar

El presente trabajo toma como referencia principal *El libro de las semejanzas* de Edmond Jabès, por su peculiar abordaje a la problemática de la prohibición de las imágenes en la tradición judía. Sin embargo, cabe hacer la advertencia de que únicamente el primer volumen de esta obra se encuentra traducido al castellano por Saúl Yurkievich. Los otros dos volúmenes *Le Soupçon Le Désert* y *L'Ineffaçable l'Inaperçu*, fueron consultados directamente del original en francés, *Le livre des Ressemblances*. Asimismo, se consultaron otras obras no traducidas al castellano como *l'Enfer de Dante*, *Un regard* y *La voix d'encre*, por lo que se ruega a los lectores tomar en cuenta que todas las citas extraídas de las obras mencionadas aparecen en mi propia traducción, confrontadas con la versión original en francés. Por último, este texto incorpora también la paráfrasis como una herramienta de integración del pensamiento.



D. R. © Comissió Tàpies/VEGAP / s OMAAF /Guadalajara/2023 (procedencia de la imagen: banco de imágenes de VEGAP)

Antoni Tàpies, *Mirada i Mà* (2003)

Apertura

Las primeras palabras no son, quizás,
más que el nacimiento del rostro
y las últimas solo su abandono.

EDMOND JABÈS

Abrir con una imagen. Cederle al menos la mitad de una de estas páginas, destinadas a describirla, a tematizarla, a la imagen por sí misma, a la elocuencia muda de sus trazos, a la impronta imborrable de su presencia. Pero, ¿desde dónde, si es que puede llegar a mirarnos, nos mira esta imagen vehemente? ¿De qué lugar recóndito de ese revoltijo de pigmento y arena que forma un paisaje de texturas y relieves, una composición de color y de formas que llenan el espacio del lienzo aquí reproducido, emergen esos ojos desbordados de asombro, abiertos por completo a lo que miran, y esa mano marcada como un sello, ahí donde (imaginamos) iría la boca, y esos surcos abiertos por las lágrimas que corren irrigando su silencio? ¿En qué momento un signo tan complejo como rudimentario despierta, con su simple contacto, la energía de una vida? ¿En qué momento, de esa carne de imagen sujeta todavía a las dimensiones limitadas del cuadro, surge esa expresión asombrosa que desgarrar la figura inmediatamente presente, asomándose por y con nuestros ojos a ese mismo asombro primigenio?

La inquietud que mueve a este trabajo surgió así, mirando imágenes, por el efecto que las imágenes han tenido en mi vida y que, con el paso de los años, se ha ido intensificando, obligándome a interrogarme, a hacerme cargo de aquello que su misterio despierta. La pregunta que se agita obsesivamente en el fondo de estas páginas es si acaso la imagen tiene la capacidad de mirarnos, si hay algo así como un rostro oculto al fondo de toda expresión artística, uno que haría del proceso creativo, más que una necesidad de mirar, la experiencia de ser mirado.

«Para el ser humano», dice Jabès en su hermoso ensayo sobre la fotografía de David Harali (D. L. Mohror), «la imagen más significativa —la más significante— a la cual está diariamente confrontado, sigue siendo el rostro.» Primer gesto de acogida. Imagen de lo más simple, de lo más familiar y a la vez de lo más misterioso. Epifanía de esa primera mirada que nos trajo al mundo, tan ancestral, tan arcaica, que ni siquiera somos capaces de reproducirla, escapa a todo intento por delinear su figura en los pasajes intrincados del recuerdo. Imagen inmemorial, como el momento mismo de nuestro nacimiento. Quizás por ello la mirada pueda ser pensada, también, como una forma de alumbramiento. Nacer, renacer cada vez que alguien vuelve a posar sus ojos en los nuestros, insertándose en quién sabe qué lugar intersticial donde palpita la potencia parpadeante de la vida.

Alumbramiento más por su condición de umbral que por el acontecimiento de la luz en sí mismo, encuentro íntimo que perfora lo visible, que sale del plano de la pura visualidad, rompiendo sus fronteras, no sólo apareciendo sino produciendo una visión. Mirada que produce también cierta ruptura en nuestra intimidad, en nuestra relación con nosotros mismos. Esta ruptura, aclara Jabès, no es ni brusca, ni brutal, sino que se sostiene, por el contrario, en una profunda humildad, en un respeto y una distancia que la mantienen «como sorprendida de su propia audacia». Mirada que no arrebató lo que ve, sino que se entrega a la visión (como el propio cuadro de Tàpies que se puede ver en la portada) conmovida, al punto del llanto, por esa proximidad vulnerable.

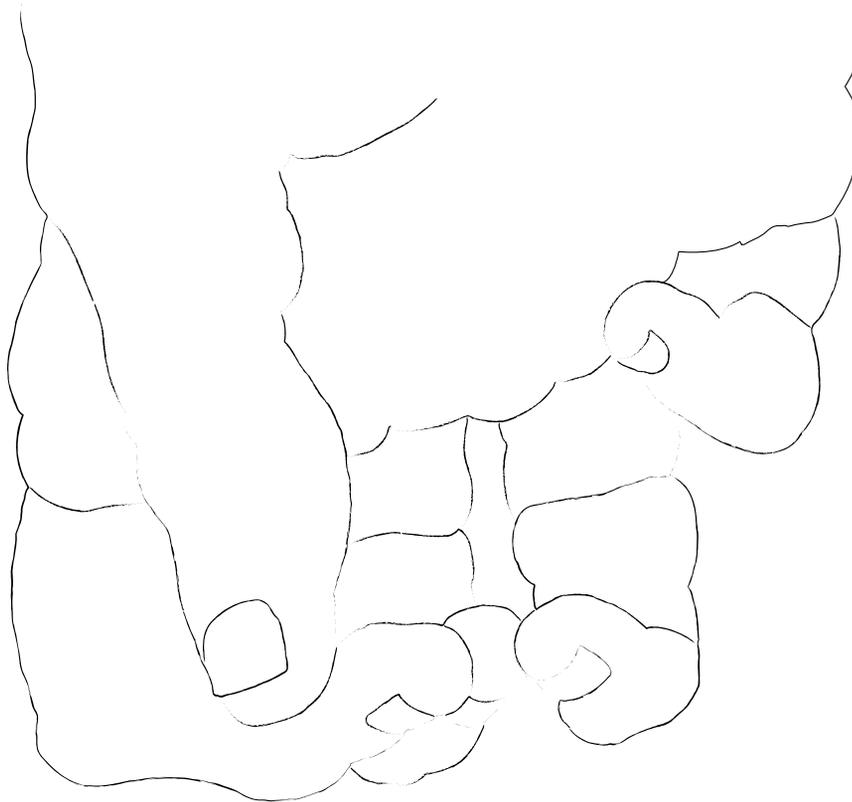
Mirada abierta como la extensión inabarcable del desierto, infinitamente arcaica e infinitamente reciente. Rostro renovado a cada instante por el paso incesante del tiempo que se agita entre sus poros y que deja grabado a la vez el dibujo abierto de la vida, la escritura indescifrable de sus arrugas, el pulso anímico de cada gesto que transforma y recrea su figura. Rostro imprecisable, imposible de fijar en la memoria. Mirada que es a la vez la pérdida de todo punto de referencia, la renuncia a un centro a partir del cual pudiéramos organizar nuestra experiencia del mundo. Mirada que nos lleva siempre hacia afuera, dejándonos expuestos irremediabilmente y a la vez ofreciéndonos un refugio. Mirada hospitalaria, desnudez que nos arroja allí donde no quedan fronteras. Mirada que no responde ya a la lógica del desocultamiento, que no tiene la pretensión del descubrimiento, sino que se ofrece a la potencia incalculable del encuentro, que es también una oportunidad para la controversia, lugar de acercamiento que no teme al choque, a la convergencia de ideas aparentemente contrarias que logran aproximarse sin disolver, por ello, su diferencia.

De una serie de encuentros —empezando por la cercanía con Minerva Margarita Villarreal quien fue responsable de acercarme a la poética jabetesiana, hasta la coincidencia fortuita con

David Harari que devino amistad— surge este libro. Aproximaciones a un tema que se extiende en constelación con muchos otros. Este trabajo es el fruto inconcluso de una conversación (polifonía que se advierte desde el índice, en los títulos a dos voces que abren cada apartado). Las siguientes palabras se encuentran permeadas por múltiples, entrañables influencias, voces que me han ayudado no sólo complementándome sino también impugnándome, reavivando en mí la necesidad de interrogarme, de mantenerme en una «no coincidencia conmigo misma», en la apertura hacia otros horizontes y hacia otras zonas del pensamiento donde puedan seguir eclosionando las preguntas.

El lector o la lectora quizás sienta en ocasiones que nos desviamos alejándonos del tema nuclear, deshaciendo caminos ya andados, divagando al punto del extravío. Estos desvíos no son sin embargo ni accidentales ni prescindibles. Ningún tema está desvinculado del tema principal, cada tópico busca profundizar en dimensiones y aspectos de un problema rico en múltiples aristas, de las cuales sólo alcanzaremos a tocar algunas. El universo del pensamiento jabesiano propicia esta disposición errática, esta plurivocidad hacia la cual buscamos ser consonantes. Sus páginas han sido para mí una fuente inagotable de renovación, un hervidero de provocaciones existenciales, que no se limitan al terreno de la literatura, sino que nos invitan constantemente a interrogarnos en y con el mundo, a mantener un vínculo y un compromiso vital con la memoria.

Quizás el cuadro *Mirada y mano* de Antonie Tàpies con el que decidimos abrir, no sea del todo un rostro sino tan sólo «imagen de su tentativa», o, en todo caso, esa es la pregunta que nos disponemos a plantear. Por ello, quisiera invitar a quien lea estas páginas a que no abandone, a lo largo de su recorrido por ellas, la imagen de este rostro, a que la mantenga cerca de sí como un recordatorio, como una interrogante persistente, en la esperanza de que también su lectura, las rutas aventuradas de sus pasos y de sus palabras, vayan encaminadas al encuentro de un rostro.



« À l'origine, une fois de plus, c'est
l'écriture ou le langage de l'écriture
un mot d'écriture que nous le fait
ignorer de ma vie à la mort, de l'un à
ou l'autre » dit-il, dit-il - U
« Le jour et la nuit - c'est ce que
nous d'écrit (un) » dit-il - U aussi

Eduardo Chillida, grabado al aguafuerte para *La memoria y la mano* (1986)

PREÁMBULO PARA UNA LECTURA
DE *EL LIBRO DE LAS SEMEJANZAS*

El libro de las semejanzas: un libro que se parece a otro libro

He aquí un libro que se parece a un libro —que no era en sí un libro, sino imagen de su tentativa. He aquí personajes, que semejan personajes frecuentes— pero que sólo eran personajes de ficción.

EDMOND JABÈS, *El libro de las semejanzas*

El lugar donde el escritor se interroga encubre la ausencia del libro. Es el lugar anterior a la vida y de la muerte vivida. Se sitúa entre la obra acabada y la obra por escribir. ¿Por qué nos sorprende entonces que los personajes que allí se encuentran nos parezcan fantasmas?

EDMOND JABÈS, *El libro de las preguntas*

En el largo trayecto que abarca la obra del escritor egipcio, desde sus primeros poemas reunidos en *Construyo mi morada* (1959), hasta el último, *El libro de la hospitalidad* (1991), el suelo en el cual germina su escritura es el suelo insondable de la memoria: uno sembrado de herencias entrañables, de latencias mudas, que esperan a resurgir en las voces de otros tiempos. Aparecidos, apariciones, emergen entre sus páginas como supervivencias ancestrales, como el reflejo espectral de otros libros, de otros personajes, venidos de lo más profundo de la memoria.

Valdría la pena preguntarse entonces qué significa que el libro sea tan sólo imagen de su tentativa, que sus personajes sean tan sólo héroes de ficción, sobre todo para un escritor que al mismo tiempo afirma que «sólo la ficción nos permite trascender el crudo acontecimiento» y que «imaginar es otra forma de reencontrar —recrear— lo que hemos olvidado» (Jabès, 2000: 71, 73).

Inmediatamente después de *El libro de las preguntas*, Jabès escribe *El libro de las semejanzas*, en la conciencia de que todo libro se escribe sobre la huella de un libro anterior, en la persistencia

de esa «pasión por el origen» que, en palabras de Derrida (1989: 403), es el acto de escribir. Yael, Elya, Aely, Sara, Yukel, el viejo sastre de la calle de Pontoise y su esposa inconsolable, son algunas de las figuras fantasmales del *El libro de las preguntas*, que reaparecen en *El libro de las semejanzas* con una insistencia obstinada, e interrogan a la imaginación sobre su propia existencia. Por otro lado, los «intérpretes privilegiados del libro» son los rabinos imaginarios que escriben y al mismo tiempo habitan las páginas del relato: «Los rabinos cuyas palabras cito —dice Jabès en *Del desierto al libro*— son los faros de mi memoria» y representan el espíritu vivo del comentario, proveniente del *Talmud*, la intervención activa de cada lector o lectora, quien es al mismo tiempo «un escritor en potencia, un rabino enraizado en el texto» (2000: 71) abierto a incesantes interpretaciones.

La obra de Jabès toma fuerte influencia de este documento esencial para la tradición judía, especialmente por su carácter polifónico, compuesto por una parte jurídica (la «Mishná») acompañado de un conjunto de tradiciones, costumbres, dichos, parábolas y leyendas («Guemará»), que sirven para interpretar y complementar los sentidos de la ley.

En el movimiento de la cita, que toma a estas figuras extraídas de su imaginación, como auténticas voces de sabios ancestrales, Jabès sabe que todo libro se escribe «bajo el dictado de la memoria», que la palabra es un legado que se recibe y se pasa y que toda pretensión de originalidad es insostenible. Al mismo tiempo, la ficción le permite introducir en sus libros una dimensión histórica que de otro modo permanecería inenarrable. «Más que de un retorno a mis orígenes — señala, se trataba— de rendir cuentas sobre mi malestar y sobre la imposibilidad fundamental de escapar de este» (2000: 73). El abordaje del presente trabajo estará inseparablemente ligado al lugar que tiene el arte en la necesidad inaplazable de lidiar con este malestar y de transmutar el trauma paralizante del horror, a través de las heridas siempre abiertas de la memoria.

En lo que atañe directamente al asunto de la prohibición, hay por lo menos dos referentes históricos que convergen en *El libro de las semejanzas* y que habrá que tomar en cuenta por igual: por un lado la prohibición bíblica presente en *Éxodo* 20, 4 y parafraseada en Deuteronomio 4,16 que no afecta únicamente a la tradición judía, sino que ha sido el pretexto de una larga y en ocasiones sangrienta disputa, que involucra al cristianismo, catolicismo, protestantismo e islam y que, como veremos, responde a intereses no tanto religiosos, sino más bien políticos y especialmente ideológicos. Por el otro lado, el cuestionamiento retomado por la escuela de Frankfurt durante la segunda mitad del siglo xx, con respecto al valor del arte y de todo producto de cultura, tras el impacto de las dos guerras mundiales y de los horrores del holocausto. Tan alejados en el

tiempo como en el espacio, estos dos referentes forman parte, sin embargo, de una misma trama, cuyas implicaciones éticas, religiosas y políticas conformarán el horizonte problemático de este trabajo.

En esta misma yuxtaposición entre las fuentes ancestrales de la tradición judía y las preocupaciones esenciales de la filosofía de la posguerra, se inserta el pensamiento de Emmanuel Levinas, traductor entrañable de las rutas trazadas por la teología de Franz Rosenzweig, así como uno de los interlocutores más cercanos a Jabès. En 1948, tras su cautiverio en Hannover, el filósofo lituano publica el ensayo titulado *La realidad y su sombra*, donde se exponen una serie de posicionamientos críticos en torno al arte y la experiencia estética. En este ensayo el filósofo de la huella hace una denuncia a la inhumanidad del arte basada en la neutralización que la imagen impone en la relación que establecemos con lo real. El presente libro surge de una necesidad personal de cuestionar la radicalidad de este posicionamiento filosófico que cancela la potencia simbólica de la imagen, reduciéndola a un doble negativo de la realidad. *El libro de las semejanzas*, a través de su relación poética con la memoria, deja ver las tensiones permanentes entre el goce estético y la responsabilidad ética, ante la brutalidad de un contexto histórico donde tanto la filosofía como la expresión artística no pueden permanecer inmunes.

Contrastar el planteamiento estético de *La realidad y su sombra* con el abordaje poético de *El libro de las semejanzas* e incluso con otros momentos fundamentales del pensamiento levinasiano, puede ayudarnos a comprender a mayor profundidad la problemática que envuelve la prohibición de las imágenes en la tradición judía y a problematizar el fenómeno entendido bajo el nombre de idolatría. Asimismo, la exploración de estas tensiones nos obliga a buscar otras perspectivas en torno a la imagen y al potencial creativo de la imaginación.

Aby Warburg, así como la tradición de pensamiento que lo prolonga, específicamente Hans Belting y Georges Didi-Huberman, herederos de la *Bildwissenschaft* («ciencia de la imagen») a pesar de que sus planteamientos se han situado más bien dentro de la historia del arte que en el ámbito de la filosofía, resultan interlocutores fundamentales para este acercamiento. Desde las reflexiones esbozadas en *El ritual de la serpiente* sobre las prácticas simbólicas de los indios hopi, hasta las complejas «fórmulas pathos» puestas en práctica en los tableros del *Atlas de imágenes Mnemosine*, pero prioritariamente la noción de imagen como «carga energética», que recorre todo el pensamiento del psico-historiador hamburgués y que rompe con el carácter objetual de la imagen, concentrándose en la energía gestual que portan y transmiten las expresiones artísticas; serán claves para el abordaje teórico que buscamos seguir.

Por su parte, la hermenéutica simbólica de Gilbert Durand, de la mano de la «imaginación poética» de Gaston Bachelard, nos ayudará a complementar este enfoque antropológico de la imagen y a matizar la distinción entre símbolo e ídolo, haciendo énfasis en el carácter abierto, fragmentario y provisorio de la imagen simbólica. Bachelard también piensa la imagen como la expresión de una energía que media entre el cosmos y la psique humana, que no se origina como un reflejo o una construcción caprichosa en la mente del sujeto, sino que representa una realidad psíquica viva, portadora de un legado ancestral que se enlaza con la historia del cosmos (Lozano, 2018). Nuestro interés primordial consistirá en indagar en esta dimensión hereditaria de la imagen y en insistir sobre la expresión artística como un proceso abierto, siempre inconcluso, que trasciende la voluntad individual del artista y abre un umbral a la temporalidad abierta de la memoria.

Esta temporalidad abierta, ajena por completo al orden cronológico, se cifra más bien en el escenario dinámico de la corporeidad, que la escritura de Edmond Jabès, en su intimidad carnal con la palabra, habita y transita como una morada entrañable y a la vez inapropiable. Partir del cuerpo como lugar de la memoria, nos ayudará a cuestionar el planteamiento levinasiano que piensa al arte como una cristalización del tiempo en el espacio. Asimismo, hablar de la imagen desde su aspecto corporal, significa necesariamente explorar la participación de los sentidos en el desciframiento sensible de lo real, por lo cual, problematizaremos la frecuente oposición entre «tradiciones de la imagen» y «tradiciones de la palabra» fundada en una preeminencia cultural, en cada caso, de la vista o el oído.

Siguiendo las reflexiones de Maurice Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*, sobre la experiencia de la pintura como una forma de entrega amorosa a la visión y pasando por el narciso cósmico de Bachelard, profundizaremos sobre la compleja relación entre pintura y escritura a partir de la propia cercanía poética de Jabès con las artes visuales.

Esta cercanía no es en lo absoluto indiferente a la carga de violencia que el arte, sujeto también como todo fenómeno cultural a una serie de procesos de producción y reproducción técnicas, arrastra consigo. Profundizaremos en el problema de la idolatría tomando en cuenta la crítica levinasiana mencionada, complementándola con algunos fragmentos benjaminianos sobre el carácter fetichizado del arte, envuelto históricamente en la tensión dialéctica entre su «valor de culto» y su «valor de exposición». Este planteamiento, sin embargo, a diferencia del reclamo levinasiano que entiende al producto artístico como algo cerrado en sí mismo, hermético al diálogo, abarca por igual el aspecto enajenante y el aspecto revolucionario del arte, rescatando

la crítica interna que la propia expresión artística puede asumir y generar al contacto con sus receptores.

Para Jabès, otro pensador y militante antifascista, el lenguaje poético es portador de una fuerza revolucionaria capaz de promover lo que Walter Benjamin describió como «sacudidas violentas de la tradición» (2007, 1-II: 14). Esta fuerza revolucionaria no debe confundirse, sin embargo, con una mera transgresión. Apela más bien a una fuerza de transformación ligada al imperativo judío de la pregunta, al ejercicio infatigable de la interpretación, que asume una relación vital con la ley. Es gracias a esta relación vital con las herencias que lo atraviesan y lo conforman, a su imposibilidad de asumirse como un «judío apacible» que Jabès subvierte la prohibición bíblica desde el corazón mismo de la tradición judía, dejando aflorar las contradicciones inherentes a todo fenómeno de cultura. A través de sus múltiples azares históricos, sociales y políticos la imagen persiste con la fuerza de una supervivencia ancestral, que va migrando a través de distintos medios, formas y soportes transportando el legado anímico del ser humano, dando cuerpo al infinito acervo que esconde la memoria. Quizás ésta es la obsesión que recorre *El libro de las semejanzas*, en su lectura persistente de los pliegues y los gestos trazados en el libro infinito del tiempo. Qué reminiscencias despierta la palabra «libro» en el universo simbólico de Edmond Jabès, es un tema que habrá que precisar antes de continuar este trayecto.

La cuestión de la morada o el libro como espacio vital

Allí donde la hierba aspira sólo a permanecer verde y el sílex a sentar testimonio de la separación del agua y de la arena, el vínculo se vuelve libro y el libro universo.

EDMOND JABÈS

... El libro no está en el mundo sino el mundo en el libro.

JACQUES DERRIDA

«Lo que nos enseña Jabès —dice Derrida— es que las raíces hablan, que las palabras quieren brotar, y que el discurso poético empieza, se encanta en una herida» (1989: 90). Para comprender mejor el sentido jablesiano de la memoria, sobre el cual se apoyará todo nuestro planteamiento en torno a la imagen, es necesario tener presente, en todo momento, que la escritura del poeta egipcio se asienta (o enraíza quizás) dentro de una concepción del libro como «espacio vital»: «El libro es mi universo, mi país, mi techo y mi enigma —aparece escrito en *El libro de las preguntas*—. El libro es mi respiración y mi reposo. Me levanto con la página que se abre, me acuesto con la página que se cierra» (1990: 37). La relación del escritor con las palabras alcanza un grado de intimidad similar al que puede entablarse con el espacio que habitamos. No obstante, como intenté explicar en un trabajo anterior, este paralelismo entre libro y morada, no es una simple metáfora. La morada en Jabès es el libro mismo y cada uno de sus libros es «el libro de la memoria», la huella de un legado ancestral que se deja vislumbrar a través del tejido infinito de los signos.

La certeza que recorre los libros de Jabès, aclara Derrida, «es la certeza inencentada de que el ser es una gramática y el mundo de parte a parte un criptograma por constituir y reconstruir mediante inscripción o desciframiento poéticos», en tanto que el libro es originario, «cualquier cosa está en el libro antes de ser y para llegar a estar en el mundo [...] sólo puede nacer en tanto que

accede al libro [...] sólo puede morir en tanto que encalla a la vista del libro» (104). Esta concepción del ser como una gramática y del mundo como un libro, que podríamos estar tentados a leer bajo el lente de algunas filosofías encumbradas (a saber la concepción ontológica del lenguaje de Martin Heidegger) tiene, en Jabès, sus propias motivaciones y abrevia de otras fuentes ineludibles de mencionar antes de internarnos en el universo poético que habita.

En primer lugar, hay que decir que el libro dentro de la poética jablesiana hace referencia directa a la *Torá*, al paso de la tradición oral a la escrita, que significa una suerte de morada simbólica para el pueblo judío, disperso a través de sus múltiples exilios. Texto cuyas características formales y gramaticales lo convierten efectivamente en una suerte de criptograma, en un rompecabezas producido a través de la acumulación de parábolas, elogios, narraciones, proverbios, etcétera, reunidos a través de los siglos y llevados a la escritura de manera sumamente críptica. Así, nadie podría agotar una lectura total de este libro, cuyos sentidos parecen multiplicarse naturalmente, convocando a un diálogo permanente. Por ello dice Jabès «la patria de los judíos es un texto sagrado en medio de los comentarios que ha suscitado» (1990: 105). *El Talmud*, compuesto a lo largo de un periodo de más de siete siglos (desde el siglo II a. C hasta mediados del siglo VI), es otro texto reunido a través del exilio. Complementa a la *Torá* desde el punto de vista dialógico, a través del ejercicio activo del comentario que mantiene el texto abierto a su inherente plurivocidad.

Por otro lado, en lo que respecta al lugar cosmogónico de la palabra en la tradición judía, aun cuando podemos encontrarlo ya desde las primeras líneas del Génesis: «Y dijo Dios: sea la luz. Y hubo luz» (*Génesis* 1,3), la idea de la creación como un proceso esencialmente lingüístico, no aparece sino hasta más tarde en las enigmáticas páginas del *Sefer Yetzira* (*Libro de la creación*), un antiguo opúsculo de especulación cosmológica y cosmogónica, cuyo autor, origen y datación se desconocen, pero cuyo contenido lacónico y enigmático tuvo una influencia decisiva en las distintas vertientes de la filosofía y la mística judías. Interpretado a través de los siglos como un manual de meditación, como vademécum de la cábala, como un tratado de filosofía, e incluso como un estudio de gramática sobre la estructura y fonética de la lengua hebrea, el *Sefer Yetzirá* describe el proceso de formación del mundo a partir de las posibilidades combinatorias del alfabeto hebreo.

Ahora, ¿en qué consiste este poder cosmogónico del lenguaje? Desde la perspectiva de su autor desconocido, los «elementos lingüísticos» a los cuales alude este opúsculo místico, no son simples letras, ni sus combinaciones remiten a un sistema arbitrario de signos en el sentido en el que estaríamos acostumbrados a pensarlo. Las 32 vías de conocimiento con las cuales comienza

este libro se conforman por las 22 letras del alfabeto hebreo y diez cifras o *sefirot*, integradas a su vez por el espíritu divino, los tres elementos naturales: aire, fuego, agua y las seis dimensiones del espacio. La noción mística de cifras *sefirot* recuperada más tarde por la cábala y estructurada en el esquema teosófico del árbol de la vida, no es equivalente al término números (*misparim*), sino que alude más bien a una suerte de principios metafísicos que intervienen en la creación de todas las cosas y seres existentes. Hay pues una dimensión mágica del lenguaje que trasciende su función denominativa y que activa ciertas energías o poderes creativos fundamentales.

Como advierte Manuel Forcano en su introducción al *Sefer Yetzirá* (2013) la intención de este libro no se limitaba al plano retórico, sino que perseguía además fines taumaturgicos. Su autor no sólo buscaba vislumbrar los misterios ocultos de la creación, sino también proporcionar, en un lenguaje esotérico y encriptado, fórmulas e instrucciones mágicas para la creación de seres vivientes.

Bajo el principio bíblico de que el hombre había sido creado «a imagen y semejanza» divinas, éste también podía emular el acto creativo, siempre y cuando dispusiera correctamente de las palabras dadoras de vida y del conocimiento del nombre sagrado de Dios. Esta dimensión taumaturgica del lenguaje, como veremos, se vuelve sumamente problemática, sobre todo si consideramos que el poder atribuido por algunas culturas vecinas, a ciertos ritos y objetos simbólicos, que buscaban, a su manera, convocar estas potencias milagrosas, fue frecuentemente tachado por el judaísmo de idolatría y puesto en tela de juicio frente a la verdad indiscutible del texto revelado.

Uno de los propósitos fundamentales de este libro consistirá en mostrar cómo estas concepciones místicas del lenguaje contemplan a la palabra también como un medio portador de imágenes, como una potencia viva que abre un vínculo con la temporalidad abierta de la memoria donde las raíces hablan y las palabras tienen el ímpetu de brotar, desatando la fuerza íntima de sus misterios.

Fuera del contexto religioso del *Sefer Yetzirá* y por caminos naturalmente distintos a los de la mística judía, Bachelard ha dado cuenta de esta facultad creadora del lenguaje, presente todavía en la palabra poética. Para el fenomenólogo francés no hay manera de aislar a la palabra de su función imaginativa, puesto que existe una «acción directa de la imaginación sobre el lenguaje» (1997: 29). La imagen no es una mera representación del mundo, es la puerta de acceso al mundo (Lozano 2018), el modo en el cual captamos y configuramos activamente lo real, volviendo a crearlo, reviviendo la potencia activa del acto cosmogónico.

Ésta es la dimensión poética de la palabra que atraviesa los libros de Edmond Jabès, donde «todo está en formación, en gestación», donde desconocemos de antemano los desenlaces posibles de la escritura, en la medida en que las palabras tienen iniciativa, en la medida en que nunca somos realmente dueños de aquello que pretendemos asir por medio del lenguaje. Así lo atestigua Jabès en *Del desierto al libro*: «en el momento de comenzar un libro —y sin duda no sea el único—, me encuentro literalmente sumergido por su materia. Es como si una multitud de posibles libros esperasen ver la luz [...] Quizás, esta materia sea el «libro absoluto», aquel en el que se fundieran todos los libros de los que fuésemos capaces» (2000: 65-66).

Jabès intenta preservar, el mayor tiempo posible, esa materia indefinida, a fin de que el lector o la lectora pueda también, asistir al alumbramiento de la obra: «¿gritos mezclados de la madre y el hijo?» pregunta en *El libro de las semejanzas* (34). Sin embargo, este libro absoluto, originario, no sería en el fondo más que un vasto rumor ininteligible, eternamente latente, nunca efectivamente existente. Al ser ilimitado, no puede ser hallado ni reproducido, sólo intuido a través de esos libros finitos, de los que somos de hecho capaces y que se inspiran en el deseo que los rebasa, en su propio fracaso. De hecho —advierde Jabès— «mi obsesión es la del último libro: aquel que no escribiremos nunca y al que todos nuestros libros tratan de parecerse, al igual que el universo preexistente. Así, este último libro sería el primero, pero siempre a punto de iniciarse» (2000: 111).

«Origen por el que nada ha comenzado», dice Derrida (1989: 403), potencialidad pura que se expresa como grito. Grito que es, desde un principio, múltiple, puesto que nadie puede arrogarse ninguna pretensión de autoría sobre un legado que trasciende los alcances de cualquier conciencia. En el fondo de toda voz, se agita el murmullo de una infinidad de voces. Al fondo de nuestra memoria, sobreviven los restos sobrepuestos de un pasado inmemorial.

Jabès nos invita a responder por este legado y a ver a la memoria como un libro abierto, insondable, como un cultivo de vida al que se puede acceder a través de los umbrales, siempre renovados, de la imaginación. Ahora bien, pensemos este suelo insondable de la memoria como el suelo movedizo del desierto. La arena, bajo nuestros pies, se mueve incesantemente, borrando a nuestro paso nuestras huellas. Lo último a lo que podríamos aspirar es a fijar o a fundar cualquier certeza sobre esta tierra de mudanzas. Así la relación del escritor con el lenguaje, es un trato constante con lo provisional: «La morada que construye el poeta con sus puñales robados al ángel —advierde Derrida— es una tienda ligera, hecha de palabras en el desierto donde el judío nómada queda afectado de infinito y de letra. Roto por la ley rota» (96).

Análogo al texto bíblico, la escritura de Edmond Jabès busca intencionalmente mantenerse abierta, fragmentaria, rompiendo con toda aspiración a la totalidad, migrando a través de múltiples géneros, estilos y registros, evitando acomodarse a una sola forma, a fin de mantener activo el componente oral de la escritura, la fuerza poética de la palabra que renueva el vínculo abierto con la memoria.

Por último, tenemos que decir que el sentido jablesiano del libro, aunque apela primero a una memoria ancestral, pre o trans-histórica, que sobrepasa el horizonte vivencial del ser humano, atraviesa también por una dimensión histórica incuestionable. El grito que atraviesa los libros de Jabès, no sólo alude a ese estallido cósmico del que hablábamos anteriormente, sino que busca además llevarnos «a un ensanche del umbral del sufrimiento» que ilustra la historia «de una colectividad perseguida» (Jabès, 1990: 13). Atravesada por los horrores de la segunda guerra mundial, la escritura de Edmond Jabès, asume también la necesidad de dar aliento a una multitud de voces acalladas por la violencia y de insertar sus libros dentro de un contexto histórico concreto, que deja traslucir a través de la dimensión ficcional de la palabra.

Como advierte Derrida, el ejercicio de la historia supone ya un movimiento reflexivo, un repliegue del relato sobre sí mismo, que provoca un pliegue o una arruga dentro de su trama. Este pliegue, esta doblez del libro sobre sí mismo —dice— es el judío: «que elige la escritura que elige al Judío» (Derrida, 1989: 91).

La historia de esa «raza surgida del libro», de ese pueblo cuya patria es el libro, abre una insalvable paradoja: «el ímpetu judío de hacer preguntas —dice Jabès— debe pasar también por la interrogante de su propia pertenencia, lo cual volvería a la condición judía» tan sólo una posibilidad y nunca una determinación: «Solo estaríamos cada vez a punto de ser judío» (2000: 93). «Judío sería otro nombre de esa imposibilidad de ser sí mismo», agrega Derrida (102-103). La identidad no es más que una construcción, una idea que nos vamos formando poco a poco de nosotros mismos. Así como es imposible para un sujeto individual terminar de afianzar su identidad, todavía más imposible resultaría pretender determinarla con respecto a una colectividad. Las reflexiones esbozadas en las siguientes páginas estarán fuertemente marcadas por un cuestionamiento de las construcciones ideológicas que buscan exaltar una pertenencia a través de la exclusión del otro, problema que, como veremos, afecta también la proscripción de las imágenes. En la pregunta ¿Qué es esta pertenencia? se abre para Jabès una vía peligrosa, incluso subversiva que nos sentimos impulsados a explorar.

La obra de Edmond Jabès: una constelación plagada de supervivencias

La obra de Edmond Jabès se asemeja a una constelación donde cada fragmento se conecta potencialmente con cualquier otro, donde lejos de querer conformar unidades cerradas, cada libro se despliega en una multiplicidad de direcciones y conexiones simultáneas. Sería absurdo intentar leer cualquiera de sus volúmenes de manera aislada, o esperar encontrar un orden secuencial o lineal en el curso de la lectura. Sin embargo, a pesar de la discontinuidad característica de su escritura, un mismo «hilo rojo» la recorre, una extraña continuidad subyacente la enlaza de principio a fin en un vuelco vertiginoso.

Entre *El libro de las preguntas* (1963-1973) y *El libro de las semejanzas* (1976-1980) no podría ser más clara esta continuidad. El retorno de algunas figuras y personajes concretos, la remisión a contextos o escenarios conocidos, el acto de abrir este segundo libro citando las siete contraportadas del libro anterior, nos sitúa desde las primeras páginas en un entorno familiar que se prolonga como parte inseparable de un mismo universo. En algún lugar de *El libro de las semejanzas* Jabès incluso confiesa: «¿tengo a tal punto, nostalgia del *Libro de las preguntas* que no puedo sino intentar, por medio de la semejanza, recobrarlo?» (2001: 87).

Ahora bien, esta continuidad se complejiza: *El libro de las semejanzas*, conformado por tres volúmenes (*El libro de las semejanzas I*, *El libro de las semejanzas II. La sospecha el desierto* y *El libro de las semejanzas III. Lo imborrable lo imperceptible*), fue escrito paralelamente al *Pequeño libro de la subversión fuera de sospecha* y a otro ciclo de tres volúmenes: *El libro de los márgenes I. Eso sigue su curso*, *El libro de los márgenes II. Bajo la doble dependencia de lo dicho* y *el libro de los márgenes III. Construir el día a día*. Estos tres libros forman pues una constelación de siete volúmenes que se inserta dentro de esa otra macro-constelación que conforma la obra del escritor egipcio. En *El libro de los márgenes* Jabès alterna su voz, ya no sólo con las voces de aquellos rabinos imaginarios que habitaban sus páginas anteriores, sino que introduce además explícitamente las voces de algunos de sus contemporáneos: George Bataille, Roger Caillois, Michel Leiris, Rose-

marie Waldrop, Paul Celan entre otros, quienes entran como interlocutores en el marco de una conversación infinita. Asimismo, este libro se entrelaza con los trazos de Antoni Tàpies.

Dentro del marco teórico de este trabajo, es fundamental el intercambio intelectual y amistoso que Jabès mantuvo con filósofos como Jacques Derrida, Emmanuel Levinas y Maurice Blanchot, quienes no sólo dejaron una huella decisiva en su obra, sino que a su vez se vieron influenciados y le dieron un lugar prioritario a su escritura dentro de su pensamiento. Sin dejar de lado a estas figuras, cuyos aportes, como ya se ha dicho, serán sustanciales para el tema que concierne a este libro, considero de vital importancia conceder un espacio en las siguientes páginas, al diálogo pictórico-poético que Jabès mantuvo con una diversidad de artistas de su tiempo, a fin de ilustrar la atmósfera cultural en la cual se gestó *El libro de las semejanzas*.

Su acercamiento tardío al surrealismo (1936-1937), surgió a partir de su amistad con el escritor y pintor surrealista Max Jacob, en quien Jabès descubre «esa voluntad cuajada de angustia por asumir la lengua hasta el estallido» (2000: 28). A través de Jacob conoce a Paul Eluard y colabora con algunos artistas europeos desde El Cairo. A pesar de su afinidad con pintores, escultores, músicos y poetas, Jabès nunca quiso suscribirse a ningún grupo o movimiento artístico. Incluso después de la guerra, manifiesta su indignación ante algunas expresiones del surrealismo egipcio, que a su parecer banalizaban la violencia y el sufrimiento en los campos de exterminio: «Después de la guerra, y por si me hubiese quedado la más mínima veleidad de adherirme al surrealismo, me lo habría impedido definitivamente una exposición organizada en El Cairo en 1947 por el grupo surrealista egipcio como réplica de la que acababa de realizarse en París. Allí se veían, entre otras cosas, maniqués destripados a cuchilladas y manchados de tinta roja, cuando nosotros acabábamos de descubrir todo el horror de los campos. Me parecía que había en esto una indecencia inaceptable» (31). Esta marcada preocupación por la banalización estetizante del sufrimiento y de la violencia se vuelve una cuestión prioritaria en la obra de Edmond Jabès. A pesar de no haber sido una víctima directa del holocausto, la muerte de su maestro Max Jacob en el campo de concentración de Drancy, su militancia antifascista y la experiencia del exilio durante la crisis del canal de Suez, ligada directamente a su condición judía, lo involucran de manera ineludible en este contexto de conflicto. No obstante, aunque Jabès se muestre abiertamente reticente ante la representación vacía que saca provecho del sufrimiento y de la violencia, es al mismo tiempo empático hacia los esfuerzos del arte por transmutar el horror. La portada de *l'Enfer de Dante*, ilustrada por el pintor esloveno Zoran Mušic, sobreviviente del campo de concentración de Dachau, donde realizó más de cien bocetos, rinde claro testimonio de ello.

Aunque su interés por la plástica se advierte desde los años treinta, como lo confirman la edición de 1932 de *Maman*, con cubierta de Neroni y dibujos de S. J Dimos, de la Semaine Égyptienne; el poemario *Pieds en l'air. Poèmes précédés d'une lettre de Max Jacob*, publicado en Alejandría por la misma editorial; *Arrhes Poétiques*, con dibujos de Jean Moscatelli en 1935, y *Les mots tracent*, editado por Les pas perdus, en 1951 en París, con aguafuertes de Jacques Villon y cubierta de Max Ernst; la escritura de *El libro de las semejanzas* coincide con una creciente intensificación de la colaboración de Jabès con otros artistas. En 1975 aparece *Eso sigue su curso*, primer volumen de *El libro de los márgenes*; en 1985, *Bajo la doble dependencia de lo dicho*, póstumamente en 1997, *Construir el día a día*, acompañados por obra de Antoni Tàpies; en 1977 aparece una carpeta gráfica con cinco serigrafías de Eusebio Sempere sobre *La transparence du temps*, traducido por José Miguel Ullán y, en 1986, *La Mémoire et la main*, libro en el cual las palabras de Jabès se entrecruzan con una serie de grabados al aguafuerte del escultor vasco Eduardo Chillida.

Precedido por una versión anterior del primer poema «*Des deux mains*» con dibujos de Raquel Levy publicado diez años antes, la colaboración con Eduardo Chillida comienza desde 1975 con la publicación de un placard constituido por tres aforismos del poeta junto a un sólo grabado del grabador editado por Maeght. Posteriormente, se imprime una versión completa de los textos de Jabès en el taller de Robert Blanchet y siete aguafuertes de Chillida impresos en el taller de Hatz de San Sebastián, sobre un soporte de papel Muguet du Moulin de Larroque y construido con pliegos doblados sin encuadernar dentro de una caja entelada. Este libro es una pieza de verdadera sensibilidad editorial, que aprovecha la huella de la plancha y el gofrado en hueco de la silueta de algunas manos, para llevarnos a una experiencia no solamente visual, sino táctil, tanto de la obra plástica como de la poética.

Los dos poemas principales del libro «*Des deux mains*» y «*La sange ne lave pas le sang*», organizados en varios segmentos, siguen una disposición irregular que tiende a desplazarse con respecto al centro. Así, a pesar de que los textos no guardaran originalmente una relación con los grabados, la composición material del libro despliega maravillosas correspondencias cargadas de intención y dinamismo. Empezando por el frontispicio donde aparece una mano descendente y, abajo, parte del texto de Jabès escrito a mano por Chillida, de derecha a izquierda. Las manos representadas por el artista conservan algo de la sensibilidad escultórica del artista. La mano es al mismo tiempo instrumento y materia de su desenvolvimiento. Podríamos estar tentados a decir que la mano, en estos grabados, es en sí misma un cuerpo, una unidad de materia que danza y se

transforma infinitamente. Chillida va jugando con los ángulos y posturas de la mano, torciendo sus dedos en posiciones imposibles y en ocasiones desmembrando sus falanges, en una especie de movimiento deconstructivo.

No obstante las dos dimensiones del espacio gráfico, el escultor se vuelca en la búsqueda de una profundidad imaginaria. El dibujo lineal se entrelaza con esa materia blanca, impalpable, que las manos, como formaciones nubosas surgidas de la misma blancura, buscan inútilmente contener, a veces desbordando el espacio encuadrado por la hoja, donde el corte de la plancha, por ejemplo, deja fuera el sugerido contorno de la base de la mano. Del mismo modo, la fuerza gestual del dibujo encierra una auténtica semántica que dialoga con el poderoso contenido de los textos. Un único verso comienza el octavo fragmento del primer poema: «*Main serré sur sa faim*», que juega con la expresión francesa *Rester sur sa faim*, «quedar insatisfecha». Sutilmente cerrada, en el tacto de sus cinco dedos, la mano sintetiza la imposibilidad de colmarse.

Es esta misma imposibilidad la que sortean las frases obstinadas de Jabès, en un gesto de reciprocidad con el dibujo casi caligráfico de Eduardo Chillida, que juega a perseguir esa materia blanca, inasible, que las habita: «*Le vide, le vide toujours en deçà*», aparece escrito junto a una de las manos cuyo contorno se duplica y se desdobra: «el vacío, el vacío siembre por debajo».

Como advierte Gary D. Mole (2003), además de las colaboraciones recíprocas con artistas allegados a su obra, Jabès es también, un «lector de obras de arte» (584), lo cual no significa que tome en lo absoluto la postura del crítico, sino que es tal la intimidad que logra con el lenguaje pictórico, que éste se convierte en «un eco sensible» (592), dice Mole, de sus propias interrogantes. En un libro póstumo, *Un Regard* (1992), que reúne dieciséis ensayos dedicados al trabajo de artistas tan diversos como Francis Bacon, Piera Rossi, Yasse Tabuchi, Jean Degotex o María Elena Vieira da Silva, aparece una mirada propiamente jabesiana sobre las artes visuales. Una mirada que comienza por una franca y modesta perplejidad:

¿Sé yo lo que es la pintura? Lo ignoro. Tanto como si me preguntaran qué es un árbol, una piedra, una estrella. Y es justamente porque no lo sé que me lleva, a veces, a acariciar sus secretos y a quedar maravillado.

• • • • •

Sais-je ce qu'est la peinture? Je l'ignore. Autant me demander si je sais ce qu'est un arbre, une pierre, une étoile. Et c'est, justement, parce que je ne le sais pas qu'il m'arrive, quelquefois, d'effleurer ses secrets et d'en être ébloui (61).

Mirada que, por otro lado, con este mismo grado de honestidad, confiesa su reticencia ante la imagen:

Mi paisaje es el desierto. Crecí con ese paisaje frente a los ojos —¿pero, es ese un paisaje?— antes de perderme en él. No hay colores en el desierto. Hay el infinito del color.

El color, en el desierto, no retiene la mirada, no la detiene. Él se deja atravesar por ella. Transparencia. Desnudez. De ahí ha nacido, quizás, mi poco gusto por las imágenes; pero es más complicado que eso.

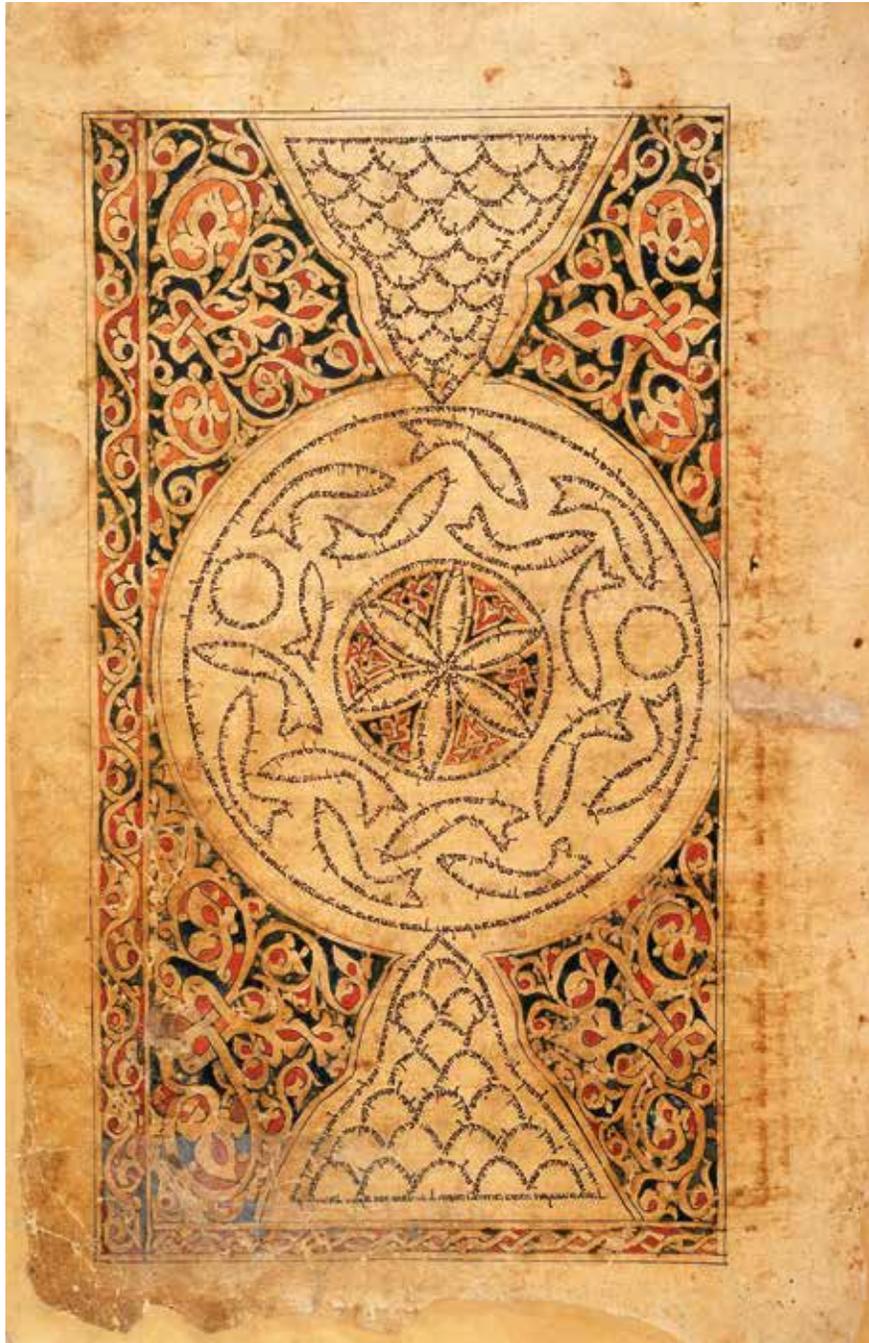
.....

Mon paysage est le désert. J'ai grandi avec ce paysage devant les yeux —mais est-ce un paysage?— avant de me perdre en lui. Il n'y a pas de couleurs dans le désert. Il y a l'infini de la couleur.

La couleur, dans le désert, ne retient pas le regard, ne l'arrête pas. Elle se laisse traverser par lui. Transparence. Nudité. De là est né, peut-être, mon peu de goût pour les images ; mais c'est plus compliqué que cela (59).

La mirada de Jabès, expuesta durante horas al constante borrado de las dunas busca la transparencia y la desnudez por encima de la forma y el color, del mismo modo que sus incursiones musicales privilegian el tiempo y el silencio sobre la melodía. Sin embargo, esta tendencia a la abstracción y a la monocromía no es una cuestión de gusto, se trata de una inquietud auténtica con respecto a la problemática del signo y el espacio. En las dunas de madera esculpidas por Piera Rossi o en los jardines suspendidos por Maria Elena Vieira da Silva, la mirada de Jabès busca atravesar espejos hasta «el corazón de la transparencia» (1992: 81). En el informalismo de André Marfaing o el abstraccionismo lírico de Yasse Tabuchi, hay una deconstrucción de la figura que termina en grafía, o quizás, al contrario, una regresión de la escritura a su forma primigenia que es el trazo pictórico. Así, la presencia del dibujo en los libros de Jabès, no tiene una función ilustrativa, forma parte de la vida inagotable del libro, de esa vida que no termina de sobrevivir y de buscar nuevos vehículos de expresión, ante el dilema de no poder utilizar siempre palabras. Decimos: «árbol», «roca», «estrella», pero no podemos asirlos, sólo acariciamos de vez en cuando sus secretos.

El libro de las semejanzas, a pesar de no haber sido escrito en colaboración con ningún artista, explora con particular intensidad esta compleja relación entre pintura y la escritura. Internarnos en esta problemática y en el modo en que cada una de ellas se relaciona con la imagen, será el motivo de un apartado en el desarrollo de este trabajo. Por lo pronto, empezaremos por adentrarnos en las rutas de este libro y en el fundamento insondable de su constelación de supervivencias.



Página del *Pentateuco*, ca. 1469, Sana'a, Yemen. [British Library]

IMAGEN Y SEMEJANZA
PANORAMA GENERAL DEL PROBLEMA DE LA IMAGEN
EN LA TRADICIÓN JUDÍA

Entrar en *El libro de las semejanzas* significa ceder al propio orden de la semejanza, es decir, a la incontenible aleatoriedad que extienden sus caminos. Por ello, si trazamos una sola ruta para abordar el tema de la imagen, corremos paradójicamente el riesgo de perdernos en un caos laberíntico de innumerables direcciones. Así, lejos de cortar desesperadamente cabezas a la Hidra, Jabès nos invita a aceptar su inherente multiplicidad, a multiplicarnos con ella, a enfrentarla a través del único recurso capaz de soportarla, la pregunta.

El libro de las semejanzas es, por lo tanto, otro libro de preguntas, otro espacio donde brotan puntos de vista y opiniones diferentes, a veces discordantes, sobre un mismo tema. Éste, sin embargo, nunca es el mismo, nunca es uno sólo, pues al momento de ser interrogado muta y estalla en una pluralidad de significaciones. Si Jabès entra, por medio de la escritura, en el reino de la semejanza, lo hace siempre a partir de la diferencia. Por ello, fragmenta su voz en una serie de heterónimos que «al margen de la tradición y a través de los vocablos, logran recobrar los caminos de sus fuentes» (1990: 26). Los rabinos que intervienen en el texto son los encargados de resguardar esta inherente plurivocidad, su labor consiste en minar la continuidad a través de la interrupción «a fin de que el texto no termine prisionero de una sola lectura» (1991: 178).

Desde un principio, Jabès se sabe atravesado por la vida desmesurada de un libro, «cuyas innumerables prolongaciones sobrepasan su propio intento» (2000: 109). De allí que reconozca, no solamente formas, sino grados distintos de semejanza. Su escritura es un amplio espectro relacional donde la relación misma es una pregunta. *El libro de las semejanzas* se interroga sobre la naturaleza de los vínculos, sobre los lazos, alianzas y parentescos que nos sostienen y nos prolongan. Desde las relaciones de analogía que rigen en el plano del pensamiento, hasta el misterio de la proximidad en el plano de las relaciones interhumanas. Desde la pregunta por la transmisión y los lazos hereditarios, hasta la obstinada pregunta del hombre por Dios, que se sustrae de toda semejanza.

No obstante, cada lazo humano está tejido, por todas sus fibras, inseparablemente a la muerte, a la finitud, como atestigua el diálogo amoroso entre Sara y Yukel: «Nos hemos amado Sara, porque somos mortales, así como tu amor no es más que el amor mortal de esa mortalidad». Y Sara, «¡Cuán grande es nuestro amor Yukel, al estar por todas sus fibras ligado a la muerte!» (1991: 177). *El libro de las semejanzas* es también el libro de los límites, un libro sobre todo aquello que se vuelve entrañable, sólo en la medida en que no somos eternos. Así, inseparable de la finitud, la semejanza marca nuestra relación con todo lo que se nos escapa, con todo aquello que solamente alcanzamos a vislumbrar, a sospechar. Y quizás el libro mismo, advierte Jabès, no sea más que la huella de un libro «tantas veces borrado que ya no queda de él más que su sospecha» (1991: 158).

Lo imborrable es lo imperceptible. Al igual que las manos de Chillida, la escritura de Jabès se tuerce y transfigura, en la búsqueda obstinada de la parte blanca del texto en la sospecha ciega de que el verdadero libro, el libro imborrable, se esconde tras sus caracteres, «en los huecos blancos que los trazos dejan sobre el papel» (2000: 9).

Sobre las palabras hebreas, *Demut y Tsélem, Pésel y Temunah*

«Jamás olvides que escribes sobre la lisa muda de una serpiente», decía.

EDMOND JABÈS

Hablar de «imagen y semejanza» es abrir un inmenso horizonte de problematización cuyos matices y sutilezas merecen un estudio exhaustivo, que de ninguna manera la extensión de estas páginas aspira a colmar, pero que intentaremos al menos esbozar, a través de ciertos elementos claves dentro de dicha problemática.

El libro de las semejanzas, aborda la relación entre estas dos palabras, desde una pluralidad de aspectos que tocan cuestiones teológicas: la creación del hombre hecho a imagen divina; filosóficas: la clásica oposición entre esencia y apariencia; éticas: el tema de la transmisión y los vínculos hereditarios; estéticas: la relación entre pintura y escritura; lingüísticas: el paso de la tradición oral a la escrita. Todas estas temáticas tienen implicaciones recíprocas que confluyen entre sí. Antes de aventurar cualquier interpretación sobre el sentido jabesiano de la imagen y de la semejanza, conviene detenernos un momento en algunos detalles sobre sus etimologías y significaciones.

La palabra *semejanza*, «*ressemblance*» en francés, proviene de «*similis*» y contiene la raíz *sem* que expresa la unidad frente a la dualidad, la coincidencia entre las dos partes de un par. De ahí por ejemplo las palabras *ensamble*, *asamblea* o *semblante*, lo cual resulta muy sugerente en relación con la cuestión del parentesco como veremos más adelante.

Por su parte, la palabra *image*, de acuerdo al *Diccionario latino-castellano etimológico* (2009), proviene de «*imâgo*» compuesta de *im* y *âris* de donde se derivan los verbos «imitar» o «emular». La imagen es así concebida como el «retrato» o «copia» de una figura concreta o real y la *imaginación*, como el acto de representarse o hacerse un «retrato mental» de un determinado objeto o

figura o escena. Cuestión que problematizamos también con relación al estatuto ontológico de la imaginación en la tradición occidental. Basta decir por el momento que la imagen no puede ser comprendida fuera de la noción de semejanza, horizonte de relaciones en el cual se encuentra implicada nuestra manera de percibir y relacionarnos con imágenes. A partir de este horizonte, la imagen puede ser entendida en términos simbólicos, lo cual implica una relación abierta donde jamás hay una coincidencia total entre las dos partes de un par; o bien en términos idolátricos, donde a través de la imagen se pretende concretar o cristalizar la totalidad de un sentido. En esta última acepción, la imagen termina por aniquilar su potencia simbólica, mostrando su reverso diabólico —por la relación etimológica con la palabra *diaballein*— distinción por la cual Mauricio Beuchot (1999), define al ídolo (*eidolón*) como la «imagen mala, nacida de la *hybris*, soberbia o narcisismo del hombre», a diferencia del «ícono verdadero» o *Vera Ikon* que «a través de su esmerada hechura» mantiene una relación de respeto respecto, apuntando siempre más allá de sí mismo.

Al inscribirse dentro la poética de Edmond Jabès, estas dos palabras evocan toda su carga significativa dentro del marco de la tradición judía. No podemos, por lo tanto, ignorar la fuerza simbólica que la diada imagen y semejanza toma del imaginario bíblico. Entre las múltiples evocaciones que aparecen en *El libro de las semejanzas*, destacan dos referencias bíblicas que resultan fundamentales para el tema que nos concierne. Una de ellas corresponde a la prohibición de las imágenes expresada en Éxodo 20:4 y parafraseada en *Deuteronomio* 4:16: «No te harás imagen (*pésel*), ni ninguna semejanza (*temúnâh*) de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra». Y la otra alude a la creación del hombre descrita en Génesis 1:26: «Y dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen (*tsélem*) conforme a nuestra semejanza (*demut*); que domine sobre los peces del mar, sobre las aves de los cielos, sobre las bestias, sobre toda la tierra, y sobre todo reptil que se arrastra sobre la tierra».

Si bien las palabras hebreas empleadas en ambos fragmentos, no guardan entre sí ninguna relación semántica, podemos decir que ambos pasajes involucran en cierta medida y de formas muy distintas el tema de la semejanza. *Pésel*, mejor traducida como «ídolo» o «imagen tallada», designa específicamente una representación material (estatua) lo mismo que *massëkâh*, que puede traducirse como «imagen vaciada» o «máscara». Por su parte *temúnâh*, se refiere a la «forma» o «aspecto» común entre dos objetos o seres; en cambio *demut* (de la raíz hebrea *dmh*, asemejarse) y *tsélem*, sugieren una relación abstracta, de orden simbólico, que no responde necesariamente

al aspecto físico. Maimónides, en su *Guía de los perplejos* (1993), da cuenta de esta distinción, haciendo énfasis en el carácter incorpóreo del Ser divino, sin el cual, no podría sostenerse su unicidad. Para el filósofo andaluz de raigambre aristotélica, el término hebreo *tsélem* se encuentra fuertemente vinculado a la noción de «esencia» o cualidad específica que hace que una cosa sea lo que es, en cambio el aspecto físico, mejor designado por la palabra *toar* (forma), corresponde únicamente a la apariencia. En el caso del ser humano, según Maimónides, su semejanza con Dios se ve cifrada en aquella cualidad que le es propia y que lo distingue del resto de las criaturas, su percepción intelectual, elemento que permanece a través del cambio, substancia que prevalece a través de los accidentes. Tal separación entre esencia y apariencia es una de las escisiones que marcan más fuertemente al pensamiento occidental y que intentaremos problematizar más adelante.

Por otro lado, llama la atención en ambos casos la repetición de la fórmula «aquello que esté arriba en el cielo, abajo en la tierra, o en las aguas debajo de la tierra». Mientras que en *Génesis* 1,26, la expresión «a imagen y semejanza» parece conceder al hombre una cierta participación en lo trascendente, una suerte de parentesco con Dios, si bien no en función de su aspecto corporal, sí con relación a su potestad y/o responsabilidad sobre el resto de las criaturas: «...que domine («redú») sobre los peces del mar, sobre las aves de los cielos, sobre las bestias... y sobre todo reptil que se arrastra sobre la tierra»; en *Éxodo* 20;4, por otro lado, la prohibición parece fundarse precisamente, en cierto poder que la imagen confiere, no solamente sobre los otros seres vivos, sino sobre Dios mismo, en la medida en que el ídolo se asocia con algunas prácticas teúrgicas de la antigüedad que, a través de ciertos objetos o rituales, trataban de manipular el favor divino.

En este sentido, el comentario rabínico de Rabbí Ismael al libro del *Éxodo*, es sumamente explícito en aclarar todas las formas de elaboración de ídolos que el mandamiento prohíbe: empezando por la plantación de un *aserah* (planta sagrada), hasta los procesos técnicos de fabricación ya sea por labrado o por fundición en cualquier metal, empezando por los más «puros», oro o plata, hasta cualquier otro tipo de metal. Del mismo modo, especifica que las escrituras no prohíben exclusivamente hacerse imágenes de Dios, sino también de cualquier criatura, ya sean bestias, aves, peces, langostas y «animales impuros» como reptiles. Asimismo, aclara que tampoco es lícito hacerse imagen del sol, la luna, las estrellas o cualquier cosa que se divise al levantar la vista al cielo y tampoco de los abismos, de la oscuridad, o de las aguas que se encuentran debajo de la tierra (Martínez Sáiz, 1995).

Sobre este tema, Julio Trebolle advierte el lugar fundamental que tuvieron las artes plásticas para el pueblo hebreo desde tiempos antiguos, bajo la influencia de las culturas vecinas, pero también como creadores de una iconografía propia que persiste en la riqueza poética del imaginario bíblico. No fue hasta los siglos VIII y VII a. C que la legislación anicónica comenzó a tomar fuerza y se hizo efectiva hasta el siglo VI, durante la época de la restauración, tras el exilio de Babilonia. A partir de allí se dio un énfasis a la palabra sobre la imagen, pero también se procuró la corrección escrupulosa de todas las expresiones antropomórficas en la tradición targúmica, sustituyéndolas por expresiones que enfatizaran la trascendencia divina (2008: 18, 24, 28).

Como puede suponerse, la reserva ante la instrumentalización o cosificación de lo divino no es exclusiva de «imágenes talladas», también las palabras, o la propia relación con el libro pueden llegar a adquirir este sentido idolátrico. Al ser el principio creador del mundo, la palabra en la cosmogonía hebrea, se convierte también en el cauce que permite al hombre acceder a lo divino. Sin embargo, este acceso debe ser limitado, encriptado, para prevenir que el poder creativo del lenguaje devenga destructivo. La escritura de Jabès, situada dentro de este paradigma que toma a la palabra como conducto creativo, cobra plena conciencia de esta reserva o impotencia del hombre frente al plano de la creación divina, como en *El libro de las semejanzas*:

«No podemos crear la bóveda celeste, decía reb Josué, porque ignoramos el misterioso arreglo de las letras con que los cielos y la tierra fueron concebidos.

»No podemos impedir que la luz se apague porque la combinación de las letras que la salvarían de las tinieblas nos es desconocida.

»No podemos, oh muerte, sino considerarte como absurdo y doloroso término, porque no sabemos agrupar conforme a la vida las letras que harían de tí no su acabamiento sino su levadura.

»No podemos, oh hombre, salvarte en tu hora postrera, porque la secreta disposición de las letras que te devolverían el aliento, se nos escapa.

»Nuestros libros no son sino libros de ignorantes.»

Y agregaba: «¿Ah, cuáles son esas letras que no componen más que un vocablo impotente, testigo de nuestra impotencia? Dios las desprecia. Y sin embargo son ellas las que nos dan a leer a Dios» (2001: 50).

.....

«Si nous ne pouvons pas créer la voûte céleste, disait reb Josua, c'est parce que nous ignorons les mystérieux arrangements des lettres avec lesquelles les cieux et la terre furent conçus.

»Si nous ne pouvons empêcher la lumière des s'éteindre, c'est parce que la combinaison des lettres qui la sauverait des ténèbres, nous est inconnue.

»Si nous ne pouvons, ô mort, que te considérer comme l'absurde et douloureuse échéance de toute existence, c'est parce que nous ne savons grouper selon la vie, les lettres qui feraient de toi, non point son achèvement, mais son levain.

»Si nous ne pouvons, ô homme, te sauver à ta dernière heure, c'est parce que la secrète disposition des lettres qui te rendrait le souffle, nous échappe.

»Nos livres ne sont que livres d'ignorants.»

El il ajoutait: «Ah quelles sont ces lettres qui ne composent qu'un vocable impuissant, témoin de notre impuissance ? Dieu les méprise. Et pourtant ce sont elles qui nous donnent à lire Dieu.» (1991: 48)

Al hombre, en tanto que ser finito, le está vedado el plano de la creación. No está en sus manos generar ni permutar el orden en el cual el mundo fue creado, sólo puede leerlo, deletrearlo, sin llegar nunca a descifrarlo por completo.

La búsqueda de estas «letras secretas» fue, como hemos dicho, el propósito implícito del *Sefer Yetzirá*, así como también la tarea privilegiada de los maestros del nombre (Baalé Shem), sabios jasídicos cuya influencia mágica consistía, según Martin Buber, en su «capacidad para percibir las relaciones que se asientan más allá del tiempo y el espacio» (1983: 35). La percepción intuitiva de la semejanza fue concebida por estos místicos del siglo XVIII, como una forma de curación o incluso de regeneración de la vida, en la medida en que Dios, ha esparcido sus chispas en todos los seres y busca volver a reunirlos con su raíz originaria. Cada acto humano, realizado con la correcta devoción, contribuye a la unión de Dios con su Shejiná, ayuda a enlazar «el tiempo con la eternidad». No obstante, estas prácticas mágicas fundadas en «la recíproca relación del hombre con Dios» (28) no implicaban en lo absoluto una postura de dominación, sino su participación en un proceso de reintegración al interior de Dios mismo.

Como advierte Walter Benjamin en su ensayo «Doctrina de lo semejante» (2007, 2-1: 208-213), los hombres y mujeres de otro tiempo regían y orientaban sus vidas en función de la semejanza, de acuerdo con un principio de correspondencia entre macrocosmos y microcosmos, que se expresa, por ejemplo, en prácticas como la astrología o en algunas teorías místicas del lenguaje. Actualmente, la percepción de la semejanza, a pesar de haber perdido sus implicaciones mágicas, sigue rigiendo en mayor o menor medida nuestras vidas, hilando la trama que nos permite lidiar con el carácter temporal de nuestra existencia.

Esta facultad mimética descrita por Benjamin, no se limita a encontrar semejanzas, busca reproducir los procesos naturales que producen semejanzas. El ser humano no se contenta con observar la naturaleza, intenta a través de distintos medios imitarla, apropiarse de sus procesos internos. Esta quizá sea una de las lecturas del «pecado» de la idolatría, estrechamente ligado a esta facultad mimética. Facultad que parece ser, por otro lado, uno de los rasgos más inherentes al ser humano. ¿Y no es acaso este mismo rasgo que la prohibición supone, el que emparenta desde un principio al hombre con Dios? ¿No sugiere toda prohibición su contraparte de tentación y antes que eso, el problema ineludible del libre albedrío?

Quizás convenga aquí, tomar en cuenta otro pasaje del Génesis aludido también en *El libro de las semejanzas*, que pone en juego, de otra manera, el problema del parentesco del ser humano con Dios: después de haber plantado el huerto del Edén con «árboles agradables a la vista y buenos para comer», Dios pone al hombre allí para que lo cuide y lo cultive. Pero le hace la siguiente advertencia: «De todo árbol del huerto podrás comer, pero del árbol del conocimiento del bien y del mal no comerás, porque el día que de él comas, ciertamente morirás» (Génesis 2,9). Advertencia que más adelante, el más astuto de los animales, la serpiente, transforma en tentación: «y la serpiente dijo a la mujer: ciertamente no moriréis, pues Dios sabe que el día que de él coman, se les abrirán los ojos y serán como Dios» (Génesis 3,5). Con esta frase, la prohibición despierta un hambre natural en la criatura: «tomar el fruto apropiado a cada hambre. Cuidar que no caiga del árbol», escribe Jabès. Sin embargo, esta hambre se convierte rápidamente en voracidad: «al hambre devoradora de saber de la criatura, el fruto del conocimiento agrega la impaciencia de su propia hambre». Cortar el fruto a capricho, sin dejarlo madurar, es avivar un deseo insaciable, descontrolado que acaba por consumirse a sí mismo. El hambre se nutre del hambre. «El fruto se nutre del fruto» (2001: 88).

El conocido pasaje referente al primer pecado —mal llamado «pecado original» como advierte Paul Ricoeur (2014: 378)— parece suponer antes que nada la ambición humana de ser «como» Dios, de apropiarse de la eternidad. Pero el fruto del cual comieron Adán y Eva, el fruto del conocimiento del bien y del mal, llevaba en su núcleo la conciencia ineludible de la finitud, de la mortalidad. Abrir los ojos es un acto doloroso: «prohibido fue el fruto del conocimiento por haber simulado dulzura», agrega el poeta. En este sentido el pecado no sólo consiste en una mera desobediencia, sino en una transgresión profunda del orden natural de la vida, en la incapacidad humana para aceptar que la muerte no es nunca su acabamiento, sino su levadura: «¿Y si en eso residiese la explicación del pecado original: quemar hasta las cepas seculares las arboladas ave-

nidas de la vida; tapar con ceniza, a paladas, los agujeros, más y más profundos, de la muerte?» escribía reb Asayas» (Jabès, 2001: 46, 53).

A partir de allí comienza un proceso de emancipación que desgarrar la semejanza del hombre hecho a imagen divina, razón por la cual, según Julio Trebolle, esta idea no vuelve a aparecer después del primer capítulo del Génesis. A partir de allí el hombre queda a expensas de sus propios pasos, siguiéndole el rastro a la serpiente, que ha dejado tras de sí, una de sus múltiples pieles, una lisa evidencia de mudanza, de contingencia. A partir de allí el hombre deja de ser *imago Dei* para convertirse en un mero reflejo que se proyecta a sí mismo en todas las cosas, buscando incansablemente los pedazos perdidos de su imagen rota.

Mímesis y parentesco

Los hombres son diversos, los hombres son cambiantes, pero los hombres duran en el tiempo reproduciéndose, por tanto se parecen unos a otros. Nosotros no somos solamente extraños a los hombres del pasado, también somos sus descendientes, sus semejantes.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Cuerpo recobrado en los rumores de un cuerpo. El alma es una palabra hinchada de sangre lejana.

EDMOND JABÈS

La pregunta por la semejanza es así, la pregunta por la duración del hombre en el tiempo, por su capacidad de prolongarse a pesar y a través de su finitud. Pregunta que quizás sea tan antigua como el hombre mismo, en tanto que los primeros vestigios de existencia humana, sugieren una conciencia temprana de la mortalidad y una cierta idea de «continuidad entre la comunidad de los vivos y la comunidad de los muertos», como lo sugiere, por ejemplo, la interpretación de Breuil y Lantier de ritos practicados por los hombres y mujeres del Paleolítico, como la antropofagia ritual o el tratamiento y conservación de cráneos humanos, así como las primeras sepulturas que datan de hace cien mil años (Facchini, 1995: 163-164). Esta idea de continuidad a través de la interrupción, la conciencia de que la vida individual termina, pero se extiende inexorablemente hacia el pasado y hacia el porvenir, a través de una infinita red generacional, es la pregunta que lleva al hombre a producir objetos, a ensayar trazos, a articular un lenguaje de símbolos en un intento por comunicar y dar sentido al carácter temporal de su existencia.

«Confiar en lo que dura más que nosotros —dice Jabès—, afrontar la próxima interrogación. Ayer es una pregunta ávida» (2001: 135). Ayer es la persistencia de aquello que nos precede en la inminencia del futuro como permanente interrogación. Por ello, pensar la semejanza implica plantearse primero la pregunta por la transmisión, por la dimensión hereditaria del ser humano.

Podemos hablar por lo menos de dos vías de transmisión: por un lado, la propagación natural del cuerpo a través de la sangre, y por el otro, la «facultad mimética» anteriormente mencionada. El ser humano se prolonga a través de su descendencia pero también a través de sus obras: residuos del ardor de nuestra vida que siguen ardiendo después de nosotros. No obstante ¿dónde quedarían estos residuos, si no fuera por el hecho irreductible de que el hombre se comprende en comunidad? ¿Cómo comprender la transmisión sin el horizonte genealógico de las relaciones humanas?

Este es un problema que toca directamente a la tradición judía, fundada primordialmente en su sentido de comunidad y que podemos rastrear en el pensamiento de Franz Rosenzweig. En la apertura de su obra monumental, *La estrella de la redención*, el pensador judeo-alemán dirige una aguda crítica a la arrogancia filosófica que ha pretendido superar el miedo humano a la muerte por medio del pensamiento: «De derribar la angustia de lo terrenal, de quitarle a la muerte su agujijón venenoso y su aliento de pestilencia al Hades, se jacta la filosofía» (1997: 43). Esta operación por medio de la cual la filosofía ha pretendido superar la angustia consiste, según Rosenzweig, en equiparar la experiencia personal y singular de la muerte, a una nada, neutral e impersonal.

Ahora bien, ante la amenaza constante de la muerte, hay un solo lazo según Rosenzweig que asegura la continuidad a través de la finitud. Lo que distingue al pueblo judío de «los pueblos del mundo» es su resistencia a arraigarse en cualquier medio externo: La tierra, por ejemplo, tiene la facultad de dar vida, pero —piensa el filósofo— «ella misma está muerta» (1997: 356), por ello los pueblos que vuelcan sus esperanzas de eternidad en el apego al suelo y el dominio del territorio, terminan pagando el precio de este apego con su propia sangre. La lengua en cambio, al encontrarse indisolublemente unida a la vida corporal y espiritual del hombre, depende enteramente del pueblo que la habla y muere del mismo modo junto con él. Finalmente, la costumbre y la ley, en la tradición judía, se encuentran por encima de la temporalidad. A diferencia de los mitos de otros pueblos que cambian sin cesar, la ley judía es invariable y por ello se encuentra en el círculo de lo sagrado, fuera del «círculo de lo viviente» (1997: 363).

Al ser un pueblo de emigrantes cuya historia comienza con el éxodo de Abraham, la saga genealógica del pueblo judío, no comienza por una autoctonía basada en el territorio, la lengua o cualquier forma de institución cultural, sino que hunde sus raíces en el pueblo mismo, funda su sentido de identidad únicamente en la propia comunidad:

Sólo hay una comunidad en la que este nexo de vida eterna vaya de abuelos a nietos; sólo una que no puede pronunciar el *nosotros* de su unidad sin percibir al mismo tiempo en su interior las palabras que lo completan: «somos eternos» (Rosenzweig, 1997, 356).

Ante el hecho ineludible de la muerte, que se revela precisamente como algo inexorable e insuprimible y no como una nada susceptible de ser neutralizada; la posibilidad de engendrar «es un nexo de hecho y único en el cual se realiza la vida eterna» (355), en el cual, pasado y futuro dejan de ser ajenos entre sí para formar un mismo lazo indisoluble. El porvenir de la sangre, para Rosenzweig, es la promesa que le permite al pueblo judío no sólo afrontar el hecho incuestionable de la mortalidad, sino incluso desafiar la temporalidad:

Tiene que ser una comunidad de sangre, porque sólo la sangre da a la esperanza en el futuro aval en el presente. [...] Sólo la comunidad de sangre nota como corre por sus venas, ya hoy, cálidamente, la garantía de su eternidad. Únicamente para ella no es el tiempo un enemigo que haya que aplacar y sobre el que quizá —eso espera, pero quizá no...— llegue a vencer; sino que para ella es hijo e hijo de hijos (356).

Así, la eternidad de la sangre se convierte en una suerte de teodicea, en la cual, la alianza de Dios con su pueblo se expresa en la promesa de continuidad a través de su descendencia, promesa que se refuerza una y otra vez en las páginas de la Biblia: «Y haré tu descendencia como el polvo de la tierra, de manera que si alguien puede contar el polvo de la tierra, también tu descendencia podrá contarse» (Génesis 13,16). «Y multiplicaré tu descendencia como las estrellas» (Génesis 26,4).

Ahora bien, el polvo es tan múltiple como volátil. ¿Será la sangre en verdad el fundamento último de nuestros lazos comunitarios? ¿No se corre el riesgo de convertir estos mismos lazos en cadenas? En *El libro de las semejanzas*, Jabès, por su parte, reconoce la memoria de un legado corporal como tránsito irrevocable de una sangre lejana. No obstante, tiene menos confianza en el porvenir de la sangre como promesa de eternidad.

«¡Salud del cuerpo! ¡Esperanza del pensamiento! ¿El porvenir está en la sangre?» Preguntaba reb Azuel.

«El futuro del cuerpo es limitado. El cuerpo da lo que recibe. Su último don es su muerte», le respondió (2001: 40).

.....

«Santé du corps! Espoir de la pensée! L'avenir est-il dans le sang?» demandait reb Azouel.

«L'avenir du corps est limité. Le corps donne ce qu'il reçoit. Le dernier don est sa mort» lui fut-il répondu (1991: 38).

Del mismo modo, guarda una postura más crítica frente al parentesco genético, como sugiere otro fragmento del mismo título, donde se escucha la voz de un rabino que, lleno de albricias, anuncia el nacimiento de su hijo:

«Mi hijo ha nacido. Nació mi hijo», gritaba de alegría reb Amiel. «Es el heredero de mis semejanzas más queridas. Su rostro a todas magnifica.»

«Te asemejarás a todos los muertos, a la hora de morir», decía reb Maalod. «Abrazarás al fin la semejanza con todas las semejanzas agotadas» (2001: 124)

.....

«Mon fils est né. Mon fils est né, criait de joie reb Amiel. Il est l'héritier de mes plus chères ressemblances. Son visage les magnifie toutes.»

«Tu ressembleras à tout les morts, à l'heure de mourir, disait reb Maalod. Tu épouseras enfin la ressemblance avec toutes les ressemblances épuisées» (1991: 122)

Tras la promesa de Dios a Abraham de multiplicar su descendencia como incontables granos de inaprensible polvo, podríamos leer entre líneas la famosa sentencia del *Génesis* (3,19): «polvo eres y al polvo volverás». Premisa que supone una lección de humildad: la conciencia de que al final, tras el gasto inevitable de nuestra existencia individual, todos somos iguales al polvo, abrazamos la semejanza con nuestras semejanzas agotadas.

La sangre es la matriz donde confluyen y maridan nuestras semejanzas más internas. Podemos incluso pensar en la genética como una suerte de escritura natural, que guarda el acervo de nuestros secretos más arcaicos. Sin embargo, los lazos que nos unen y nos constituyen, no se reducen a estos vínculos congénitos. La comunidad no está determinada por la sangre como principio identitario. Bajo la premisa de que «toda verdadera proximidad pasa por la diferencia» (2000:30),

Jabès sabe que aquello que nos acerca en la intimidad del nosotros, no está marcado por la identificación, sino precisamente por la alteridad y por la extrañeza.

«Contaremos con la semejanza de la sangre con la sangre, en nuestra sed de silencio —advierte Jabès. Pero agrega—, la soledad está bajo la piel» (2001: 55). Al mismo tiempo que inaugura, a través de los sentidos, nuestra relación con los otros, el cuerpo soporta también una profunda soledad. Sentimiento que Emmanuel Levinas llegó a describir en *El tiempo y el otro*, como la imposibilidad de transferir o de compartir objetivamente, a través de todos los recursos de los cuales disponemos, nuestra existencia en cuanto tal: «toco un objeto —dice—, veo a otro. Pero yo no soy otro. Soy en soledad. Por ello, el ser en mí, el hecho de que yo exista, mi *existir*, constituye el elemento absolutamente intransitivo, algo sin intencionalidad, sin relación» (1993: 81-82). La soledad no es por tanto un mero «aislamiento factual», ni tampoco la «incomunicabilidad de un contenido de conciencia», sino que expresa «la unidad indisoluble entre el existente y su acción de existir» (*ibid.*). ¿Será posible romper los lazos que anudan esta unidad indisoluble? ¿Será posible encontrar, tras el insondable abismo que esconde nuestra piel, otro sentido de compañía?

Para el pensador lituano, heredero indudable de las rutas traductoras trazadas por Rosenzweig entre el pensamiento judío y la tradición filosófica, las dos llaves que nos abren al tiempo del otro, son el erotismo y la fecundidad. Dos modos de proximidad que nos acercan al otro a través de su infinita distancia, a través de su presencia como aquello que siempre se sustrae. En el amor y en el deseo el otro se revela como inaprensible, como incognoscible, pero sobre todo como inapropiable, como «el fracaso de ese movimiento que tiende a capturar o a poseer una libertad». La filialidad implica también ese mismo fracaso, pero atraviesa por otra clase de extrañeza: el misterio de engendrar a un ser humano, que al mismo tiempo que es radicalmente otro, es también de cierta manera yo, pero independiente de mí, libre de toda posesión. En este sentido, dice Levinas, «a mi hijo no lo *tengo*... lo soy» (1993: 135). La fecundidad es la apertura que me permite salir de mi mismo, ver mis propias posibilidades en otro, abrir un «porvenir más allá de mi propio ser». Sin embargo, a diferencia de Rosenzweig, las relaciones de parentesco que Levinas señala, filialidad y la fraternidad, no obedecen necesariamente al ámbito biológico: «la filialidad biológica es tan sólo la figura primera de la filialidad» (2008: 61); sino que son el ejemplo encarnado de un amplio espectro de posibilidades afectivas.

Así también, Lluís Duch y Joan-Carl Mèlich en su *Antropología de la vida cotidiana*, desarrollan toda una antropología fundada en los «recursos del cuerpo» como tejido de relaciones primordiales que nos permiten vincularnos con los otros y con el mundo. Entre los tres ámbitos

o «estructuras de acogida» que estos autores señalan como formas primarias de orientación existencial, el primero y más importante es el ámbito familiar, entendido, no obstante, más allá de su dimensión puramente biológica. La familia, entendida en un sentido amplio que no se reduce a ningún modelo establecido, constituye el primer núcleo afectivo a partir del cual orientamos nuestra existencia configurando un espacio compartido. Asimismo, al ser el principio de nuestra orientación espaciotemporal, la familia es también el ámbito donde se inician las primeras peripecias del cuerpo, donde se desarrollan técnicas corporales tales como el lenguaje y donde ocurren las transmisiones y aprendizajes más importantes para el trayecto biográfico del ser humano.

Si partimos de estos «escenarios de la corporeidad» —como los ha llamado Lluís Duch desde una interesante reinterpretación de la «encarnación del Verbo»— como espacios privilegiados de la transmisión, se nos revela otra manera de entender el parentesco. En *El libro de las semejanzas*, se hace patente una relación carnal con la palabra, en la cual el cuerpo es un libro, un emplazamiento de la memoria donde el sudor se convierte en tinta y los poros en tinteros:

«Apreciarás tu cuerpo, a través del libro, en su semejanza con el cuerpo divino cuyo precioso sudor es de tinta», escribía reb Usuf.

...todos esos poros, esos minúsculos tinteros naturales.

El libro del sudor es el libro maestro del cuerpo, tibia transpiración de los vocablos (2001: 138-139).

.....

«Tu apprécieras ton corps, à travers le livre, dans sa ressemblance avec le corps divin dont la précieuse sueur est d'encre», écrivait reb Oussouf.

...tous ces pores, ces minuscules encriers naturels.

Le livre de la sueur est le maître-livre du corps, tiède moiteur des vocables (1991: 137).

El mundo se revela en Jabès como carne legible. Hecho a semejanza del cuerpo divino lo cual podría recordarnos el antropomorfo místico del *Shi'ur comá* (Scholem, 2012), el cuerpo humano no se limita a guardar solamente la cadena genealógica de nuestra familia o de nuestra especie, sino que lleva escrita, en cada uno de sus innumerables filamentos, la historia entera del universo. Así, la sangre ya no es sólo el cauce para la reproducción humana, es el recurso circulatorio del pensamiento:

¿Pagamos, al pensar, el precio de cada pensamiento? ¿Y Cuál es ese precio?

«La sangre que irriga tu cerebro», decía reb Abousir, «es la sangre derramada por tus pensamientos; la sangre que tú derramas».

Y agregaba: «Nuestros pensamientos no pueden costarnos más que los cinco litros de sangre que contiene nuestro cuerpo.

»Al canalizar nuestra sangre, el cuerpo ha emplazado la red de nuestros pensamientos. Somos, de este modo, un cuerpo recorrido por pensamientos antiguos y actuales» (2001: 39).

• • • • •

En pensant, payons-nous le prix de chaque pensée ? Et quel est ce prix ?

«Le sang qui irrigue ton cerveau», disait reb Aboussir, «est le sang versé par tes pensées ; le sang que tu verses».

Et el ajoutait: «Nos pensées ne peuvent nous couter plus que les cinq litres de sang que contient notre corps.

»En canalisant notre sang, le corps a mis en place le réseau de nos pensées. De sorte que nous sommes un corps continuellement traversé de pensées anciennes et contemporaines» (1991: 37-38).

La sangre aparece aquí como un sacrificio cíclico al interior del cuerpo mismo. Pero el cuerpo no es algo estático y cerrado, es un tejido esencialmente abierto y dinámico, una constelación de impulsos, un enjambre de rumores ancestrales. En la circulación del pensamiento que renueva y actualiza a cada instante la memoria, el cuerpo parece ser entendido no solamente en términos espaciales, sino temporales: pulso, tránsito, ritmo, reinventan a cada instante el trazo efímero del cuerpo:

Caminas. El pensamiento marcha contigo; pero el pensamiento está siempre en marcha. Es pues, simultáneamente, un pensamiento en marcha y tu cuerpo que marcha; pero el cuerpo no se desplaza jamás al ritmo del pensamiento.

El pensamiento reinventa el cuerpo, cuerpo emergente a imagen del pensamiento; imagen-cambiante -que sustentamos.

Tu cuerpo es un libro de pensamientos que no sabríamos leer en su totalidad (2001: 40).

• • • • •

Tu marches. La pensée marche avec toi ; mais la pensée est toujours en marche. Elle est donc, simultanément, une pensée en marche et ton corps qui marche ; -mais le corps ne se déplace jamais au rythme de la pensée.

La pensée réinvente le corps. Le corps émergé est à l'image de la pensée ; image-changeante-que nous entretenons.

Ton corps est un livre de pensées qui ne saurait se lire dans sa totalité (1991: 38)

Así, el cuerpo se revela como *terra incógnita*: siempre emergente, siempre en construcción. A pesar de ser lo más íntimo, es al mismo tiempo lo más remoto, lo más incognoscible. Territorio que se despliega a cada paso que damos, pero que jamás llegamos a colonizar. El desplazamiento del cuerpo a imagen del pensamiento advierte una inseparabilidad de estas dos dimensiones, abstracta y corpórea y al mismo tiempo la huida constante de algo que se resiste a ser objetivado.

El cuerpo, como sustrato relacional es al mismo tiempo apertura sensible: capacidad de afectación, pasividad, vulnerabilidad y apertura expresiva: capacidad de comunicación, agencialidad, transmisión. A través de diversos recursos: gestuales, locutivos, figurativos, el ser humano articula un lenguaje de símbolos que le permite expresarse y comunicarse a través de una multiplicidad de escenarios y contextos. Esto es lo que Lluís Duch y Joan-Carl Mèlich, han comprendido como un mismo «aire de familia» que respiran los hombres y mujeres de todas las épocas y de todas las latitudes y que nos permite pensar en un sentido de comunidad más allá de las diferencias, en la medida en que lo que es común infaliblemente a todas las culturas, generaciones, religiones, edades y sexos es «la incapacidad de vivir y morir fuera del ámbito del símbolo», el ineludible desafío de dar forma a su misterio a partir de la arcilla de las narrativas y escenarios de corporeidad» (2009: 11).

Entre la transmisión genética y la transmisión mimética (la sangre y el símbolo) ¿tiene sentido decantarse por un único fundamento vinculante? En todo caso la pregunta que nos interesa plantear aquí es si esta capacidad simbólica, pensando al símbolo en un sentido amplio, supone una facultad vinculante tan entrañable y tan ancestral como la propia sangre.

Para Didi-Huberman, rastrear el problema de la imagen implica contemplar paralelamente estas dos dimensiones. En su capítulo dedicado a la imagen-matriz, retoma la polémica perspectiva del historiador romano Plinio el Viejo, para quién la imagen debía conservar una relación de dignidad tanto con el mundo jurídico y social, como con el mundo de las materias y las formas naturales. Didi-Huberman explica cómo este sentido de «dignidad» pensado por Plinio, aludía a la noción romana de Imago: efigies o máscaras de cera destinadas a hacer legítima una determinada posición de los individuos en la institución genealógica de la *gens* romana y que fueron creadas como el soporte ritual de un culto genealógico y no como una forma de imitación óptica de la realidad. Bajo esta noción de imagen, Plinio distingue entre dos formas de semejanza: la semejanza

por generación y transmisión, modos en los cuales se expresan la ley natural y jurídica; y la semejanza por permutación, que implica una manipulación caprichosa del orden natural o jurídico y que deviene en una lujuria fetichista por la imagen, que privilegia su valor de intercambio sobre el soporte vivo de la transmisión (Didi-Huberman, 2011: 110-122).

La postura radical de este historiador del siglo primero, que llega a defender un principio de pureza que se cierra a la influencia perniciosa de la cultura extranjera, vista a distancia puede resultar chocante e incluso fundamentalista. Sin embargo, su planteamiento resulta sumamente pertinente para entender la doble función antropológica de la imagen, en la cual convergen dos necesidades humanas fundamentales: la necesidad de transmitir y la necesidad de imitar o reproducir las semejanzas que la propia naturaleza produce. No obstante, al momento de desarrollar esta facultad mimética, el hombre transforma lo que imita, abre nuevas vías de acceso a la semejanza, pone a prueba su capacidad inventiva al punto en que la semejanza se convierte en injerto, en un mixto amorfo de aleaciones caprichosas que, a costa de su excesiva permutación, terminan perdiendo su fundamento ético originario, su capacidad de transmitir.

A fin de ilustrar la *permutatio pliniana* explica Didi-Huberman:

Allí hay al mismo tiempo un prodigio y una muerte. El prodigio de este árbol —prodigio humano, prodigio experimental y no natural—, es que era más que un árbol, en resumidas cuentas, una ficción de árbol, una obra de arte manierista o barroca. Rompía el ciclo natural de la semejanza, la *generatio* o la *transmissio* que van del árbol-padre al árbol-niño que se le asemeja (2011: 125).

La proscripción de las imágenes en la ortodoxia judía parece fundarse en una reserva similar, en un principio de dignidad (*dignitas*) con respecto a la manipulación de la materia. La conocida leyenda del Gólem, especie de autómatas fabricado por Rabbi Judah Loew para defender al gueto de Praga de ataques antisemitas, es un ejemplo alegórico del riesgo que encierra la tentación humana de imitar la creación divina. Formado como Adán del barro de la tierra y después animado a través de un acto mágico, el Gólem es una suerte de embrión engendrado por medios artificiales, crece y respira como un ser viviente, pero es incapaz de hablar y de tomar decisiones. Al igual que el ejemplo del injerto evocado por Plinio, el coloso de arcilla es estéril, se encuentra cerrado sobre sí mismo. Cada acción realizada por él debe ser previamente escrita sobre un papel e introducida en su boca. Sin embargo, al sólo poder interpretar literalmente lo que se le dicta, el Gólem provoca consecuencias catastróficas, como cuando la esposa de Rabbi Judah le pide que

vaya al río a sacar agua y éste, al pie de la letra, comienza a sacar agua del río sin parar hasta que inunda la ciudad.

El carácter mudo del Gólem, recuerda por otro lado la descripción de los ídolos que aparece en los *Salmos* 115, 5: «obra de manos de hombre. Tienen boca, y no hablan; tienen ojos, y no ven». Queriendo imitar la creación divina, los hombres solo logran crear imágenes de sí mismos, proyecciones de sus propias pasiones y ambiciones que crecen desmesuradamente hasta que terminan por aplastarlos.

Cabría preguntarse, sin embargo, si el verdadero peligro del Gólem no reside, más que en el acto mágico de fabricar una figura extraída de la materia, en aquello que se deposita en ella a través de la palabra, en querer constreñir el carácter abierto y embrionario de la figura, a los designios de la voluntad humana que, por la vía de la literalidad, bloquean la potencia creativa del lenguaje y anulan su capacidad de transmisión.

Con todo y a pesar del rechazo manifiesto a las imágenes, la tradición judía, en sus múltiples vertientes, se encuentra tan ligada como cualquier otra al ámbito simbólico y lo demuestra a través de un amplio repertorio de imágenes que forman parte de su cultura y de su religión desde tiempos antiguos. Ejemplo de ello es la larga tradición de manuscritos hebreos ilustrados marcados por la huella de distintos estilos e influencias culturales, como los arabescos de las micrografías elaboradas en Yemen, Egipto y Persia, o los manuscritos de la tradición sefaradí de España y Portugal, influenciados por el estilo mudéjar y romanescos, o los de la tradición asquenazí que expresa su parentesco con la tradición gótica de Francia y Alemania (Gutmann, 1978). Tan variados como los rasgos de un rostro plural, las miniaturas iluminadas en estos manuscritos son la huella impresa de un legado diverso y multicultural. Detallados dibujos de figuras humanas o animales cuyos cuerpos se acomodan para formar letras y palabras, o a la inversa, intrincados caligramas donde los contornos de las figuras brotan de sus letras, la imagen se abre paso a través del texto dejando evidencia de una rica cultura visual que forma parte inseparable de esta milenaria cultura del libro.

Entre el amplio acervo que guarda la cultura visual judía los dos símbolos bíblicos por excelencia son el Arca de la Alianza y el Tabernáculo, objetos rituales cuya función consiste en mantener abierto el vínculo entre lo trascendente y lo inmanente, entre Dios y el ser humano. El Tabernáculo o morada (*mishkán* en hebreo) es una suerte de altar portátil que funge como *axis mundi*, como una especie de prisma cósmico que contiene en potencia la totalidad del universo, pero que no tiene un lugar fijo o asignable, sino que adquiere su poder únicamente a través del tránsito. Por

su parte, el Arca de la Alianza es un cofre colocado en la parte más sagrada del Tabernáculo, cuya función consiste en resguardar el contenido de la tradición. Elaborada con proporciones análogas al arca de Noé, esta arca también simboliza una morada en movimiento, una morada que sobrevive a través de la adversidad y que recuerda y reafirma la promesa que Dios hizo al hombre después del diluvio. No obstante, ni el arca ni el tabernáculo podrían contener en su seno el sentido último de esta alianza. Los objetos portan un significado sólo en el momento en que son empleados, ritualizados, pero no pueden encarnar por sí mismos este vínculo. Quizás por eso René Guénon (1995), señale la relación complementaria entre el arca de Noé y la imagen del arcoíris que aparece por encima de ella, en señal de alianza, enlace cósmico que completa el ciclo entre las aguas de arriba y las aguas de abajo. Sin embargo, habría que agregar, que el medio círculo del arcoíris aparece sólo de manera fortuita, ocurre de manera inesperada y desvía nuestra mirada más allá del espectro polícromo de la visibilidad. Ésta es precisamente la función simbólica de la imagen que exploraremos a continuación.

Símbolo e Ídolo

«¿Son la ausencia y la presencia dos elementos de vidrio destinados a unirse?

»En tal caso el pensamiento sería el puntel», dijo

EDMOND JABÈS

«...habría que interrogar a los signos sobre su modo de hacer signos, suponiendo que el ídolo y el ícono no se distinguirían más que en hacer el signo de manera diferente, es decir, usan su visibilidad cada uno a su manera» (Jean-Luc Marion). Los dos tienen como función dar visibilidad, hacer visible algo invisible, pero cada uno de modo distinto. El ícono no nos refleja a nosotros mismos, nos remite a otro; en cambio, el ídolo es un espejo, nos devuelve la mirada, nos hace vernos a nosotros mismos, de manera narcisista.

MAURICIO BEUCHOT

Simbolizar significa traducir visiblemente lo invisible o en palabras de Lluís Duch: «hacer mediamente presente lo inmediatamente ausente». Es por ello que la relación complementaria entre el arca y el arcoíris parecería una metáfora ejemplar de la propia función del símbolo. La palabra griega *simballein* (σύμβολον) alude en su etimología a dos partes que se arrojan (βολον) una hacia la otra, con el propósito de unirse (σύμ) pero nunca terminan de coincidir. Por ello también Gilbert Durand, antropólogo y mitólogo francés, ha expresado que «el símbolo pertenece al universo de la parábola», al orden de la conciencia indirecta. A diferencia de otros signos, cuya función principal consiste en economizar operaciones mentales, por ejemplo: «dibujar sobre una etiqueta una calavera estilizada» ahorra explicar «el complicado proceso por el cual el cianuro

de potasio destruye la vida»; el símbolo, en cambio, por aludir a conceptos complejos, que no es posible presentar en carne y hueso, como la idea de justicia, amor o verdad, no puede operar de manera arbitraria, actúa a modo de sugerencia y lejos de simplificar, abre una pluralidad de significaciones, a veces contradictorias, que corresponden al propio carácter ambiguo del ser humano (1968: 10-11).

Desde una comprensión necesariamente distinta, Jacques Derrida describió al pensamiento de Edmond Jabès como un pensamiento elíptico y excéntrico, en el sentido en que nos desvía constantemente del centro, escritura «loca de origen» que renuncia a fijar cualquier certeza como núcleo de la significación. Lo que afecta a la escritura de Jabès, dice Derrida, «no es la ausencia en el lugar de la presencia, sino una huella que reemplaza una presencia que no ha sido presente jamás, un origen por el que nada ha comenzado» (1989: 403). Lo último que encontramos entre sus misteriosos aforismos es la expresión de un pensamiento lineal, directo y unívoco. Cada frase, cada imagen, nos lleva siempre más allá de sí misma, hasta el borde de lo impensado que se convierte en vértigo. Sin embargo, a través de su exuberante acervo de imágenes, el universo simbólico de Edmond Jabès se enfrenta inevitablemente con el problema de lo irrepresentable. Problema que atañe a la imaginación simbólica y al horizonte de la imagen religiosa.

Según Gilbert Durand, la conciencia dispone de un amplio espectro representacional que va desde las remisiones más obvias y directas, hasta las abstracciones más complejas. En palabras de Jabès «hay grados, a veces imperceptibles, de semejanza». Transitamos por ellos a través de la comparación, a través de un constante parangón entre objetos y relaciones de objetos: «evocamos la semejanza del blanco con el blanco; de lo igualmente blanco con lo perfectamente blanco...» (2001: 95), escribe. Nos esforzamos por separar y distinguir para poder volver a reconocer similitudes. Sin embargo, en el ataraxia caliente del pensamiento hay algo que permanece inasimilable: «al no poder representar la irrepresentable trascendencia —dice Durand— la imagen simbólica es transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto» (1968: 15). Metamorfosis incesante que no acaba de acomodarse a una sola figura, inadecuación permanente del significado y el significante.

«¿A qué se parecen esas figuras esculpidas en arcilla o en mármol?» pregunta una de las voces de Jabès. «Son sólo comprobantes de su semejanza; semejanza con la semejanza que sugieren» (2001: 60), se responde. La imaginación simbólica, a diferencia del pensamiento racional, no aspira a alcanzar una objetividad. El símbolo no objetiva, actúa a través de la sugerencia, se

presenta como indicio de una ausencia que, al manifestarse, desgarrar la presencia y se convierte en epifanía.

La zarza que Moisés ve ardiendo en el desierto, la imagen del carro (merkabá) que se le aparece a Ezequiel, el trono de la gloria que se le revela a Isaías, son únicamente atisbos, vislumbres de lo inefable. El rostro de Dios permanece inaccesible. Por ello, todos los esfuerzos humanos por representar lo irrepresentable, como advierte Lluís Duch, «constituyen más bien un autorretrato del hombre que un retrato de Dios» (Lavaniegos, 2016: 30), idea que aparece en *El libro de las semejanzas*. En palabras del propio Jabès, «por no haber conocido nunca el rostro de Dios, el hombre jamás conocerá el suyo. Sabe sólo del dolor de la pérdida. Sabe que aquello que pasa por ser su rostro es, en el fondo, nostalgia por una ausencia de figura» (1989: 63). Sin embargo, por más precaria e insuficiente que resulte toda figuración, frente a la trascendencia de aquello que pretende evocar, «buscar, a pesar de todo, un rostro consiste, para la criatura y su tenaz voluntad de existir, en inventárselo» (*idem.*) advierte Jabès. En bosquejar los trazos inconclusos de su asombro en el lienzo infinito del tiempo.

Para compensar su permanente inadecuación, el símbolo se renueva y actualiza a través de su repetición: «iterabilidad» en términos derrideanos o «redundancia significante» en palabras de G. Durand, movimiento mimético que se expresa en los gestos performativos que constituyen un determinado ritual o en la reiteración de determinados elementos iconográficos. Esta repetición no es sin embargo tautológica, sino que entraña la posibilidad de resignificar aquello que es repetido, condición necesaria de su transmisibilidad. Para Jabès «La repetición es posibilidad de permanente cambio. Cambio por la vía inspirada del intercambio», trabajo incesante de la semejanza que «...reintroduce la pregunta allí donde ésta se creía al abrigo» (2001: 93). Así, cada repetición no es la copia mecánica de un modelo, sino la reinscripción de una alteridad, de un enigma que queda siempre abierto. Cuando esta redundancia significante es clausurada, cuando se pretende llegar al colmo de la semejanza, la potencia simbólica es aniquilada y la imagen se convierte en ídolo, en un objeto fetichizado cuyo poder vinculante se pervierte, convirtiéndose en dispositivo de poder.

Como anunciaba el segundo epígrafe de este apartado, al retener la mirada sobre sí mismo, el ídolo se convierte en espejo, seduce al hombre con su propia imagen que, al proyectarse, se encierra en un círculo narcisista de auto-adoración. Al mismo tiempo, al investir al ídolo de un poder divino que de este modo se vuelve disponible, el hombre se entrega a una forma de servidumbre voluntaria, dispuesto a obedecer dogmática y acríticamente, cualquier designio que apele al po-

der ostentado por el ídolo. Ahora bien, ¿es realmente la imagen la que logra este efecto especular que encandila a la conciencia? ¿Hay algo así como una imagen buena, obediente y respetuosa y una imagen mala, nacida de la *hybris*, soberbia o narcisismo del hombre? Esta relación con la obediencia será uno de los supuestos que cuestione *El libro de las semejanzas* y que iremos problematizando a lo largo de este libro.

Al remitirse al contexto religioso de la tradición judía, la escritura de Edmond Jabès no sólo se enfrenta con la imposibilidad fáctica de representar lo divino, sino con la prohibición divina de representar. Interdicción que va desde la simple abstinencia (siempre relativa puesto que el ser humano es incapaz de prescindir del símbolo) hasta los más violentos brotes iconoclastas.

Hay algo tremendamente poderoso que la imagen despierta y tiende a ser mirado con recelo. En muy diversas tradiciones, pero principalmente en las llamadas «religiones del libro» (de manera más evidente en el judaísmo e Islam y de modo más ambivalente en el cristianismo), las perspectivas iconoclastas suelen privilegiar el recurso expresivo de la palabra, sobre las imágenes plásticas, destacando la pureza del concepto abstracto sobre la tosca materialidad de la imagen visual, que según sus detractores comporta una forma lasciva de seducción. Hay que decirlo, la imagen incita al placer, despierta un poder hipnótico que nos lleva al descontrol, al éxtasis frenético de los sentidos que busca colmarse a toda costa. Ya nos lo dijo Maurice Blanchot: «...y si ver era el fuego, exigía la plenitud del fuego, y si ver era el contagio de la locura, deseaba locamente esa locura» (1973: 21) ver hasta incendiarse. Así también, *El libro de las semejanzas*, presencia el incendio de la pupila en la pupila:

Desfile de figuras. Loca noche de fiesta. La semejanza interpreta su muerte, su semejanza.

Maldición que pesa, desde el origen, sobre toda figura, sobre toda fiesta donde estalla la figura: ese espacio de ene dimensiones.

«No es la imagen el objeto de la prohibición divina, sino la semejanza que toda imagen inaugura. Dios se quiere sin frente a frente» decía.

Reconocerse en... multiplicar su semejanza).

¡Representación fatal! Como si, buscando ser-mostrarme-no dejase ver más que la nada.

Desbarataremos lo comúnmente visto; festejaremos el fuego, el incendio de la pupila en la pupila (2001: 55-56) .

.....

Défilé de figures. Folle nuit de fête. La ressemblance joue sa mort, sa ressemblance.

Malédiction qui pèse, depuis l'origine, sur toute figure, sur toute fête où explose la figure: cet espace à n. dimensions.

«Ce n'est pas l'image qui est l'objet de l'interdiction divine ; mais la ressemblance que toute image inaugure. Dieu Se vent sans vis-à-vis», disait-il.

Se reconnaître dans... Multiplier sa ressemblance.

Fatale représentation !Comme si, cherchant à être -à me montrer- je ne livrais à la vue que le néant.

Nous déjouerons le communément vu ; nous fêterons le feu, l'incendie de la pupille dans la pupille
(1991: 53-54).

Este poderoso fragmento, aglutina una cantidad de elementos que sería imposible explicar de manera resumida: La inconfundibilidad de lo divino; el vaciamiento de la imagen a través de su reproducción; las dimensiones espaciales del objeto frente a la inconmensurabilidad de lo representado, son tan sólo algunas ideas que pueden surgir espontáneamente al leer estas líneas. Concentrémonos por un momento en el problema de la idolatría.

Al evocar esta fiesta frenética de la figura, es inevitable recordar uno de los episodios más famosos del relato bíblico, motivo de múltiples representaciones artísticas: al bajar del monte Sinaí, después de que recibió la revelación de Yahvé, Moisés encuentra a su pueblo adorando al Becerro de Oro y danzando en torno suyo. En un arranque de ira rompe las Tablas de la Ley, quema y tritura al Becerro de Oro, lo disuelve en agua y se lo hace beber a los levitas. Después les ordena: «así habla Yahvé, Dios de Israel: cíñanse cada uno una espada al costado. Pasad y repasad de puerta en puerta por el campamento, y que cada uno mate a su hermano, o a su amigo o a su pariente» (*Éxodo* 32; 27). Según el relato, los levitas obedecieron el mandato de Moisés y unas tres mil personas murieron ese día. Éste no es el único ejemplo bíblico de intolerancia iconoclasta, el antiguo testamento se encuentra plagado de burlas y maldiciones en contra de los ídólatras, desde los ataques de Isaías «¡Escultores de ídolos! Todos ellos son vacuidad» (*Isaías* 44,9), hasta el fragmento donde Yahvé ordena a través del profeta Elías, a los reyes Jazael, Jehú y Eliseo matar a todos salvo a aquellos «cuyas rodillas no se doblaron ante Baal y todas las bocas que no le besaron» (*Reyes* 19;18).

Pero ¿no son acaso estas reacciones beligerantes en contra del ídolo otra forma de investidura que refuerza su poder? ¿No es el escándalo iconoclasta otra forma encubierta de idolatría? Ésta es justamente la pregunta que plantea Manuel Lavaniegos en su libro *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*, en el cual, apoyándose en los planteamientos teóricos de Lluís

Duch, Gilbert Durand y Mauricio Beuchot, el filósofo mexicano explica la co-implicación entre idolatría e iconoclasia como expresiones de una doble *hybris*, «desmesura titánica», que transgrede el carácter abierto e intermediario del símbolo:

La iconoclasia [...] se oculta a sí misma su subsuelo idolátrico inconfesado, su inscripción en el vértigo de una dialéctica de amor/odio respecto a las imágenes y la corporeidad; pues su tenacidad transgresiva y destructora revela, más bien, que se prosigue, como los idólatras, identificando a la imagen con el prototipo. Los iconoclastas furibundos, con la misma obstinación, se aferran idólatramente, en contrapartida, al fetichismo intelectualista del concepto (2016: 48-49).

Al imponer la supremacía de la razón sobre el cuerpo, del concepto sobre las pulsiones, la iconoclasia sintomatiza aquello mismo que pretende abolir. No es casual que Freud, frente al *Moisés* de Miguel Ángel, encuentre una expresión de la represión y sublimación del deseo, que se refleja en la compleja gestualidad del personaje: venas dilatadas, ceño fruncido, una extrema tensión en la postura de su cuerpo. Además, una larga tradición iconográfica, a partir de la traducción errónea del término hebreo *qrn*, que san Jerónimo tradujo como «cuernos»: «su rostro era cornudo»; «*quod cornuta essat facies sua [...] faciem egredientis Mosi ese cornutam*» (*Éxodo* 34, 9 y 35), en lugar de «su rostro resplandecía como un rayo», retrata al patriarca, instantes antes de romper las Tablas, con cuernos sobre su frente. Accidente que se repite por redundancia significativa hasta llegar al mármol del escultor renacentista. Si somos fieles al planteamiento de Durand, cualquier interpretación de esta imagen, no sería más que una alegorización del simbolismo bíblico que permanece inexorablemente abierto. No obstante, no podemos dejar de advertir ese «subsuelo idolátrico inconfesable» en el arrebató colérico de Moisés. Quizás lo más inexplicable, entre la sucesión de acontecimientos violentos que comporta este pasaje, sea el hecho de que el profeta y legislador, llevado por el impulso iconoclasta, rompa primero las Tablas que contienen la Ley, ley en la cual se sostiene, por otro lado, el mandamiento de no adorar imágenes.

Para Jabès es claro que la prohibición divina alcanza tanto a la imagen plástica como a la palabra. Específicamente a la palabra escrita como intento de fijar el contenido de una revelación que desborda el documento. En *El libro de las semejanzas* hay un apartado entero dedicado a «la perennidad de las tablas», donde se hace presente la imposibilidad de fijar el flujo inasible de la palabra hablada, que aspira a través de sus heridas, al silencio. El escritor no puede dejar de «res-

ponder a —y por— este silencio», dice Jabès «como el pueblo hebreo responde a —y por— las Tablas destruidas» (2001: 92). Sin embargo advierte también que la escritura es ya una forma de ruptura, una forma de aproximación fragmentaria y provisoria al misterio de ese silencio:

«Romperás el libro», escribía reb Shemul, «no en cólera, sino con amor; pues es en las roturas donde se abre la Palabra divina.»

«Ninguna necesidad de romper el libro», le respondía reb Haggai. «Está ya roto. Escribir, no sería sino comprobar sus roturas, tomarlas para sí mismo explícitas, interpretándolas» (2001: 105).

.....

«Tu briseras le livre», écrivait reb Chemoul, «non dans la colère, mais dans l'amour ; car c'est dans ses brisures qu'il s'ouvre à la Parole divin.»

«Nul besoin de briser le livre», lui répondit reb Haggai. «Il est brisé. Écrire, ne serait que constater ses brisures, que les expliciter pour soi, en les interprétant» (1991: 103-104).

Al romper las Tablas, Moisés se obliga a transcribirlas, redoblando el pecado del libro. Sin embargo, como la repetición es posibilidad de permanente cambio, la ruptura de las Tablas reintroduce la pregunta ahí donde se creía al abrigo:

Las segundas Tablas no podían parecerse a las primeras porque nacieron de la rotura de éstas. Entre ambas, sangra el abismo de la herida.

Las primeras Tablas surgieron del abismo divino, las segundas, del abismo rojo del hombre. ¿Tendremos el descaro de afirmar que se parecen, sabiendo que toda semejanza marca la diferencia que queremos abolir? (2001: 92).

.....

Les secondes Tables ne pouvaient être semblable aux premières; car elles sont nées de la brisure de celles-ci. Entre elles, saigne l'abîme de la blessure.

Les premières Tables surgirent de l'abîme divin; les secondes, de l'abîme rouge de l'homme. Aurons-nous le front d'affirmer qu'elles leur ressemblent, sachant que toute ressemblance marque la différence dont on souhaitait l'abolition? (1991: 91).

En esta grieta dolorosa, donde la herida se abre como un abismo infranqueable, se coloca el poeta, se deja desgarrar por una apertura de lenguaje que no responde ya a la separación arbitraria

entre lo sagrado y lo profano, sino a la urgencia vital de renovación. Es por ello que escribir, para Jabès, es un acto subversivo: constituye por un lado el esfuerzo por reconstruir los añicos dispersos de las Tablas destruidas y, paralelamente, supone un ejercicio deconstructivo de la ley, a través del cual, el escritor se abre paso entre los fragmentos y reclama su derecho a la palabra. Quizás en ello radique la diferencia en la relación que el rabino y el poeta entablan con la ley: «Pueblo de sacerdotes, sumisos al mandamiento de Jehová, los judíos se reconocen en una sola palabra: palabra sagrada, santa; la palabra profana no tiene derecho de ciudad» (1989: 59), escribe Jabès en *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*. Así como Platón (1988, vol. IV: 595b, 599a, 608a) destierra a los poetas de su república, por acusarlos de seducir, engañar y calumniar «la heteronomía judaica —advierte Derrida— no tiene ninguna necesidad de la intercesión de un poeta. La poesía es a la profecía lo que el ídolo a la verdad» (1989: 93).

Platón basaba sus acusaciones en el artificio del arte que fabrica copias degradadas de las ideas inmutables, plasmadas a su vez por el creador en el mundo. Sombra de la idea, copia de copias, la imagen no sería otra cosa que pura apariencia, desprovista de contenido y de realidad. No obstante, diversas actitudes subsisten dentro una misma tradición y la filosofía griega se mantuvo en una relación de ambivalencia con respecto a la imagen. El mismo Platón parece sostener opiniones contrarias: por un lado, condena el engaño de la representación, por el otro reconoce la capacidad del artista para incitar, a través de la contemplación de la belleza sensible, el eros o anhelo del alma por alcanzar una belleza suprasensible, por asemejarse a Dios en uno de sus atributos más esenciales, la eternidad.

La tradición judía, por su parte, con todo y a pesar de la prohibición veterotestamentaria, también mantiene posturas contrastadas. En su ensayo «Making Things from the Heart», James Alfred Loader se interroga sobre la percepción de la belleza en el antiguo Israel, referente a las obras y productos de manufactura humana, e indaga sobre el papel de la música, la poesía, la joyería e incluso la comida como formas elevadas de placer e incluso como medios de aproximación a Dios. Así, para hablar específicamente del rol de la poesía cita el «Cántico de las bodas del rey»: «Mi corazón se agita con una bella palabra/ Recito mi trabajo al rey/ mi lengua es como la pluma de un hábil escriba» (*Salmos 45,1*). O para hablar de la belleza inherente a la sabiduría alude al proverbio que compara la palabra con un fruto de estación: «Como manzanas de oro en engastes de plata es la palabra dicha a su tiempo» (*Proverbios 25,11-12*). Al igual que la filosofía platónica, esta percepción de la belleza está subordinada a un principio de bondad y utilidad, según el cual, el placer producido por la sabiduría es comparable con una hermosa pieza de orfebrería.

Pensar al arte como un mero ornamento y a la poesía como una forma de endulzar los oídos del otro, es una reducción que se opondría radicalmente a la poética jablesiana, marcada profundamente por los horrores del holocausto y por las rupturas estéticas promovidas por las vanguardias del siglo xx. Esta extraña convergencia de contextos le permite a la escritura de Edmond Jabès, superponer elementos ancestrales de la tradición judía con elementos de la estética contemporánea, articulando un enjambre de interrogantes que conectan la cuestión de la idolatría y la reificación del símbolo, con la crítica contemporánea a la banalización del arte y al problema de la estetización de la violencia.

A diferencia del poeta de la corte que recita sus versos melódicos al rey, para Jabès, «toda pluma tiene, por punta, la del grito» (2001: 59). Expresión de un aliento incontenible, la palabra poética tiene, a veces, la urgencia de enunciarse fuera de estación, de romper el silencio, de agitar los estratos ocultos de la memoria. Si nos quedamos dentro de una percepción del arte como mero instrumento de complacencia, el poeta y el profeta se encontrarían, efectivamente, en polos opuestos. Si, por el contrario, reconocemos la potencia subversiva del lenguaje poético, éste coincide con la labor de los profetas bíblicos —sobre la cual ha reflexionado ampliamente Silvana Rabinovich— que interrogaban a la ley y denunciaban los abusos de los poderosos (2014: 315). Porque aquella capacidad de inspiración que Levinas describe como la capacidad hospitalaria de albergar en el propio seno el aliento del otro, es al mismo tiempo una necesidad de apelación, un movimiento ético que atiende a una exigencia de justicia.

Así, esta perspectiva se opone también al reclamo platónico que juzga al poeta, como al sofista, de impostor, por usar el encanto elocuente de la palabra para falsificar la verdad. El lenguaje poético no tendría nada de retórico, en este sentido peyorativo que se le dio a la sofística. No intentaría convencer por medio de artilugios, porque no buscaría, en principio, sostener una verdad. La dimensión poética del lenguaje no se constriñe al orden del concepto, no apunta a un significado determinado. El sentido, como un brotar inagotable, se abre a través del ritmo que pasa por el cuerpo y estimula el paisaje emergente de la sensibilidad, desatando el torrente incontenible de la imaginación.

Ésta es la cuestión que nos atañe y que buscamos desentrañar a través de estas reflexiones: el lugar indispensable que juega la imaginación en el entramado complejo de la vida humana, que funge como mediación entre lo tangible y lo intangible, entre la inminencia de nuestro actuar concreto en el mundo y la necesidad inaplazable de lidiar con aquello que en todo momento nos sobrepasa. «La imaginación —advierde Bachelard— no es, como lo sugiere la etimología, la

facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad» (1997: 31). Durand, por esta misma vía, intentó devolverle a la imaginación simbólica una dignidad por sí misma, más allá de los excesos en los cuales cayó el psicoanálisis freudiano, al reducir la imagen a un fantasma de la libido, o bien el estructuralismo y el formalismo al limitarla a un sistema de relaciones significantes. Ni puramente libidinal, ni puramente racional, la facultad imaginativa renueva el vínculo con lo real, despierta visiones que van más allá de los contornos de cualquier representación, pero que se sirven de éstas para plasmarse y transmitirse a través de diversos contextos culturales e históricos.

Dicho lo anterior, se vuelve evidente que las palabras también portan imágenes, cargas energéticas, afectivas que vibran y comunican por sí mismas, más allá de las significaciones convencionales que lleguemos a encontrarles. En este sentido dice Jean-Luc Marion que «la mirada hace al ídolo, no el ídolo a la mirada» (1991: 10). Es el modo en el cual nos comportamos frente a ella y no la imagen por sí misma lo que se vuelve idolátrico. Por ello, en la relación abierta y permanente inadecuada que mantienen la ausencia y la presencia, es el puntel del pensamiento el que puede seguir abriendo interrogantes o clausurar el vínculo abierto del símbolo, cristalizando su sentido.

Esencia y apariencia

¿Debemos volver entonces a la imagen como realidad independiente que se asemeja al original? No, pero a condición de plantear la semejanza, no como el resultado de una comparación entre la imagen y el original, sino como el movimiento mismo que engendra la imagen. La realidad no sería solamente aquello que es, aquello que ella se desvela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen.

EMMANUEL LEVINAS

La semejanza se despoja de lo no esencial. Es lo esencial reintroducido en el circuito de las formas, las ideas, las metáforas y las alianzas —lo esencialmente conservado de las relaciones entre objetos y parentescos de objetos.

EDMOND JABÈS

«El pensamiento occidental —dice Durand— y específicamente la filosofía francesa, tiene como tradición constante devaluar ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación como «señora del error y la falsedad» (2004: 25). Esta desvaloración ontológica parece reposar en el supuesto de que la imagen no es real por sí misma, sino que constituye una suerte de doble negativo de la realidad, una sombra. Misma que bajo la metáfora heliológica fundadora de la metafísica occidental, no sería otra cosa que un oscurecimiento provocado por la obstrucción de la luz, fuente última de verdad.

En *El libro de las semejanzas* el trazo huidizo de las sombras, que cambian a través de las etapas del día, describe la indescifrable escritura de un libro, donde cada uno de sus caracteres se

reclaman mutuamente, en la búsqueda obstinada de un solo nombre impronunciado: «El pensamiento es fulgor descubierto antes de la salida del sol —escribe Jabès—. A medio día la luz está en su apogeo. Todas las sombras se parecen; todas las letras en busca de una misma palabra» (2001: 45). Como si se tratara de un inmenso caligrama, la intrincada trama del libro contiene las cifras de un nombre secreto. Nombre por el cual todas las cosas han sido creadas y que se deja leer, aunque de manera parcial, en la configuración íntima de lo real, en el aroma que emana de cada cosa, en la tonalidad discreta de cada grano de arena. Este desciframiento sensible de lo real ya no responde a una relación de conocimiento, ya no se encuentra bajo el dominio de la luz como principio ordenador que todo lo esclarece, sino que nos hunde, cada vez más, en el corazón de la noche donde todo se disuelve, donde nuestras categorías se dejan doblegar bajo el efecto de una amorosa perplejidad: «Aprender a amar la noche, es prepararse para doblegar el porvenir con palabras de amor. El instante postrero es de sombra. Todos los caminos conducen a la noche, lugar de toda semejanza, de toda audacia de tinta» escribía reb Nesim (2001: 83-84). Derrida, en su ensayo dedicado a Emmanuel Levinas en 1963, «Violencia e idolatría», insiste sobre esta salida del dominio del ser y de las categorías que lo describen, de un imperialismo de la *theoría* centrado en el develamiento de la verdad. El sol de Platón, explica Derrida (1989: 117), más que iluminar engendra, es el bien que se encuentra más allá del ser, el origen nocturno de toda luz: «Se ha hecho notar con frecuencia el corazón de la luz es negro».

También en la tradición judía hay una altura infinita de lo divino que sobrepasa el nivel del sol y de todos los astros. Por eso advierte el *Deuteronomio* (4;19): «No sea que levantes los ojos al cielo y veas el sol, la luna, las estrellas y todo el ejército del cielo, y seas impulsado a adorarlos y servirlos, cosas que el señor tu Dios ha concedido a todos los pueblos debajo de todos los cielos». Prevenición contra el fetichismo que por un lado nos recuerda el carácter provisorio del saber humano, «nada hay nuevo bajo el sol» (*Eclesiastés* 1;9) pero también señala que la prohibición de adorar imágenes no sólo concierne a las representaciones creadas por el hombre, sino que también incluye a los astros y a otras instancias naturales, como falsas deidades. Nuevamente encontramos esta diferencia enfática que excluye al pueblo de Israel de las prácticas acuñadas por otros pueblos vecinos. Los egipcios podrán adorar al gran disco de Atón, los sumerios a Anu, los romanos a Júpiter, pero el pueblo judío debe abstenerse de toda clase avatares que medien su relación con lo trascendente.

La altura que concierne a lo divino, diría Levinas, es una altura no-vertical, ajena al orden espacial. La epifanía del rostro es una especie de no-luz, ante la cual quedamos desarmados. Es en

el intervalo incalculable de la relación ética y no a través de ninguna entidad intermediaria, que se abre la relación con lo divino como cara a cara, como encuentro con una alteridad que se sustrae de ser tematizada o representada: «Dios no es irrepresentable en virtud de su naturaleza —aclara Alain Besançon—, sino a causa de la relación que desea mantener con su pueblo. No es irrepresentable por el carácter impersonal de lo divino, sino por la relación de persona a persona, o de persona a pueblo» (2003: 95). Ésta es quizás la razón más importante por la cual la imagen, en el seno de la tradición judía, parecería absolutamente prescindible. No obstante, como hemos dicho anteriormente, la imagen, a pesar y a través de su reiterada proscricción, sobrevive, migrando a través de múltiples formas, medios y soportes que intentan dar cuerpo y visibilidad a lo invisible.

En el propio nombre del artesano elegido por Dios para diseñar el arca y el tabernáculo se encuentra implícita la palabra «sombra» sugerida por la raíz *tsl* presente también en la palabra imagen (*tsélem*). Betsalel significa literalmente «bajo la sombra (o el cobijo) de Dios», lo cual sugiere por un lado una actitud de humildad frente a la creación divina, pero también un don inspirado por la misma divinidad para crear bajo su influencia: «Mira, he llamado por nombre a Betsalel, hijo de Uri, hijo de Hur, de la tribu de judá. Y lo he llenado del espíritu de Dios en sabiduría, en inteligencia, en conocimiento en todo tipo de arte...» (*Éxodo* 31; 2-3).

Como hemos visto, la concepción del arte en la tradición judía parece mantenerse en una zona de ambigüedad que persiste incluso hasta el pensamiento del siglo xx. Para Franz Rosenzweig la estética idealista se funda en un refugio procurado por el ser humano una vez que se ha desvanecido su confianza en el lenguaje. Así, expulsado del paraíso, fuera del amparo de Dios, el hombre inventa su propio jardín, un jardín artificial en el cual refugiarse. Este jardín es el arte.

Levinas retoma esta crítica al idealismo que pasa por la divinización del arte y la vana exaltación del artista como genio. En un libro editado por vez primera en 1948, *La realidad y su sombra* (2001), el filósofo de la huella deja traslucir las bases de su propia teoría estética que irán tomando nuevos tintes a lo largo de obras posteriores. Lo primero que busca desmentir es el «dogma contemporáneo del conocimiento por el arte». Se asume, dice Levinas, que la expresión artística reposa en un conocimiento, que el artista supera la percepción vulgar para captar la esencia irreductible de las cosas, arribando a una intuición metafísica; pero el arte no comprende nada, es el acontecer mismo del oscurecimiento de lo real «un atardecer, una invasión de la sombra» (43-46). Si la filosofía se ha abocado al conocimiento como develamiento de la verdad, ¿en qué consiste entonces la no-verdad del ser? Pregunta Levinas, «¿se define siempre, en relación con la verdad,

como un residuo del comprender? ¿No describe el trato con lo oscuro, en tanto acontecimiento ontológico totalmente independiente, categorías irreductibles al conocimiento?» (46).

El arte es pues irreductible al conocimiento y la imagen no entraría dentro de la lógica del concepto. Lejos de conceptualizar opera una desconceptualización de la realidad. «Más que nuestra iniciativa, la imagen señala un ascendente sobre nosotros: una profunda pasividad» (47). Misma que cobrará un relieve decisivo en obras posteriores de Levinas, para señalar la radical apertura a la que nos convoca la relación ética, pero que, en este caso, se refiere más bien a una forma de posesión, a una suerte de trance parecido al experimentado durante los ritos extáticos.

Para Levinas, la imagen guarda una estrecha relación con la magia, con el mundo de la teúrgia y los encantamientos, con la música y la danza que llevan a una disolución del yo. Toda imagen es musical, advierte Levinas, «poseído, inspirado, el artista, se dice, escucha una musa», es movido por un ritmo que va más allá de su propia voluntad,

El ritmo representa la situación única en la que no se pueda hablar de consentimiento, de [asunción], de iniciativa, de libertad —porque el sujeto es asido y llevado por el ritmo. Forma parte de su propia representación. Ni siquiera *a pesar de él*, pues en el ritmo ya no hay *sí-mismo*, sino como una transición de sí al anonimato. Es eso el sortilegio y el encanto de la poesía y de la música. Un modo de ser al que no se aplican ni la forma de la conciencia, ya que el yo se despoja de su prerrogativa de asunción de su poder; ni la forma del inconsciente, ya que toda la situación y todas sus articulaciones están *presentes* en una oscura claridad. Sueño diurno (48).

Recordemos que la memoria es la madre de las musas y el ritmo el principio motor de la imaginación. Levinas piensa al ritmo como el modo en el cual nos afecta el orden poético: «el conjunto de nuestro mundo con sus datos ya elementales ya intelectualmente elaborados, puede tocarnos musicalmente, hacerse imagen». Esta manera musical de entender la imagen, no parecería tan alejada del pensamiento warburgiano, donde las cargas energéticas de las imágenes movilizan inmediatamente la vida anímica del cuerpo a través del gesto, donde se borra la separación entre lo interior y lo exterior y donde la afición que provocan las imágenes, no pertenece enteramente al plano de la conciencia, pero tampoco enteramente al plano del inconsciente, puesto que la imagen se entiende dentro de un complejo proceso creativo en el cual, el artista se entrega conscientemente al reordenamiento de estas energías afectivas, resignificando lo que hay de irracional e intuitivo en las formas del *pathos*, a través de la expresión artística.

Sin embargo, para Levinas, ese ascendente que ejerce la imagen sobre nosotros, esa función rítmica, no renueva nuestro vínculo con lo real, no le aporta nada a nuestro encuentro con el mundo, sino que, por el contrario, lo neutraliza. «Insistir sobre la musicalidad de toda imagen es ver en ella su separación respecto al objeto». El arte opera una desencarnación de la realidad, su función elemental consiste en sustituir al ser por una imagen, sustitución a partir de la cual «el objeto representado, por el simple hecho de hacerse imagen, se convierte en no-objeto» queda como una cáscara hueca, como el despojo remanente de algo que se ha retirado: «una naturaleza muerta» (50-53).

Para plantear esto, Levinas retoma la tesis propuesta un año antes en *De la existencia al existente*, sobre el exotismo de la sensación, condición que no pertenece ya al orden interno o externo, sino que se presenta como un rumor informe e impersonal, un simple y persistente «hay» (*il y a*), neutralidad absoluta de un verbo carente de sujeto que lo enuncie, existencia sin existente. El ser no sería únicamente lo que es, aquello que se revela en su verdad, sino también aquello que asemeja, su imagen. Las cosas llevarían junto a ellas, o sobre ellas, su doble, su caricatura, una clase de pintoresquismo que las recubre. Esta relación entre la cosa y su apariencia sería la semejanza, pero entendida ya no como la participación del ser en una idea trascendente, sino como la estructura misma de lo sensible: «La no-verdad no es un residuo oscuro del ser, sino su carácter sensible mismo por el cual hay en el mundo semejanza e imagen. Por la semejanza, el mundo platónico del devenir es un mundo menor, únicamente de apariencias» (2001: 55).

Levinas rompe con la concepción idealista del arte que piensa la imagen en función a su comparación con el arquetipo, pero sigue, de una u otra manera, al menos en este texto, respondiendo a la separación entre esencia y apariencia. La imagen no pierde su carácter de disfraz, de máscara que disimula la neutralidad informe del ser. Lo escandaloso del arte no consiste en intentar representar lo irrepresentable sino en hundirnos en el mundo de la sensación donde nuestra relación con lo real se neutraliza, aparece entre paréntesis o entre comillas, dice Levinas. Recordemos las palabras de Jabès: «No es la imagen el objeto de la prohibición divina, sino la semejanza que toda imagen inaugura. Dios se quiere sin frente a frente». Cabría preguntarse si Levinas no queda hasta cierto punto atrapado dentro de dicha prohibición, al seguir pensando a la imagen bajo la sombra del ídolo.

Para el filósofo lituano toda imagen es ídolo porque convierte al tiempo en espacio. Como señala Domínguez Rey en su introducción, frente la altura infinita de lo divino, descrita anteriormente, la plasticidad de las formas plasmadas «en las fachadas de los palacios brilla con el res-

plandor del plástico» (2001: 14), la vida de esos portentosos cuerpos de mármol queda atrapada dentro de su carne de piedra, imposibilitada de romper su estatismo. Levinas denuncia esa plasticidad intransitiva del arte clásico, del arte de las formas ideales, que corrige la caricatura del ser recubriendo y absorbiendo su sombra. «El signo indeleble de la producción artística —dice— es su acabado». Toda obra está rematada. Hay un punto en el cual no cabe agregar ni una sola pincelada más al cuadro, ni una sola palabra más al texto, ni una sola nota más a la composición. La obra misma obliga al artista a parar, se encuentra como saturada y esa saturación se impone como cierre, no permite que agreguemos nada. «No se da como un inicio de diálogo» (45).

Si bien es cierto que el acto creativo implica un cierto proceso de decantación, que se deshace de todo lo secundario para llegar a la máxima depuración del gesto expresivo, podríamos estar tentados a preguntar si el hecho de que el artista se detenga, refrenado por una cierta prudencia (*sofrosine*), por un instinto de autolimitación, implica necesariamente que la obra acabe allí, que éste sea su fin inaplazable, fijado en la eternidad de un instante suspendido. Para Levinas, la del arte es una «eternidad clónica», un retraso del tiempo sobre sí mismo en el cual, el instante dura para siempre, extendiéndose infinitamente sin llegar nunca a cumplirse: «Eternamente la sonrisa de la *Gioconda*, a punto de abrirse, no se abrirá. [...] Eternamente estará Laocoonte prendido en el lazo de las serpientes» (57). Eternamente —podríamos agregar para darle continuidad a las reflexiones previas— el *Moisés* de Miguel Ángel, colérico, estará a punto de romper las tablas o conteniéndose de romperlas, pero no las romperá. Por este motivo, piensa Levinas, toda obra de arte es en el fondo trágica: encierra a los personajes en la fatalidad cíclica del destino, ley que rige la temporalidad pagana imposibilitada a forzar el porvenir. Situación en la cual el presente no puede asumir nada, no puede responsabilizarse de nada, pues se encuentra encadenado en la apariencia impersonal de su representación. «No es que el artista represente seres doblegados por el destino —aclara—, los seres entran en su destino porque son representados» (59). Esto no toca solamente a la perfección idealizada del arte clásico, sino que se encuentra de igual manera en el movimiento alternativo del arte moderno, donde lo que se busca expresar, según Levinas, es la interioridad psicológica del sujeto, volcada y reflejada a través de la obra, movimiento narcisista que reconvierte la alteridad del otro en una especie de *alter ego*. Esta idea aparece con mayor detalle en *De la existencia al existente*:

Se ha dicho que un paisaje es un estado del alma. Independientemente de esa alma de los objetos, la obra del artista, en su conjunto, expresa lo que se llama el mundo del artista. Existe un mundo de Delacroix, como

existe un mundo de Víctor Hugo. La realidad artística es el medio de expresión de un alma. Mediante la simpatía con esa alma de las cosas o del artista, el exotismo de la obra se integra en nuestro mundo. Y así es la cosa mientras la alteridad del otro sigue siendo un *alter ego*, accesible a la simpatía (2006: 73).

Esta perspectiva no parece tomar en cuenta el potencial creativo de la imaginación en toda su amplitud. La estatua que se alza frente a nosotros, como un bloque de materia rematada, proviene de un movimiento anterior a ella, que continúa más allá de ella en un despliegue de metamorfosis incesantes. Como señala Linda Báez en su introducción al *Atlas de imágenes mnemosine* de Aby Warburg: «el gesto consolidado como imagen no debe verse como un producto estático de expresión humana, sino como resultado de una secuencia de movimientos [...] que, al ser captados en un instante en suspensión, revelan su dinámica tanto interior como exterior» (Báez en Warburg, 2012: 30-31). Las imágenes migran a través de distintos soportes, transportando el legado anímico del ser humano. El esfuerzo que ocupó a Warburg durante gran parte de su vida consistió en «delinear las rutas migratorias, las arterias que corren por la sustancia corporal de la memoria». De allí que, por caminos naturalmente distintos a los de Levinas, el peculiar pensamiento de este historiador del arte alemán, de origen judío, emitiera su propia crítica a la concepción idealista del arte centrada en la figura del artista como genio y a una larga tradición iconológica que privilegió el análisis formal de las obras, sin profundizar en el carácter dinámico de los procesos perceptivos y creativos de la imaginación. Así lo expresa Warburg en su *Atlas de imágenes mnemosine*:

Los estetas hedonistas se ganan la aceptación cómoda del público que se deleita en el arte, cuando explican dichos cambios formales a partir de la placidez que causa la magnífica línea decorativa. Quien así lo desee puede darse por satisfecho con la flora de las más bellas y aromáticas flores, [mas] una fisiología vegetal de la circulación y aumento de sus líquidos no se puede desarrollar a partir de ella, puesto que ésta solamente se le revela a quien examina la vida en su tejido de raíces subterráneo (2012: 45).

Pensar a las imágenes como fenómenos vivos es dejar de pensarlas como manifestaciones aisladas, para comprenderlas como parte de un complejo tejido intersubjetivo, que abreva de los líquidos nutricios de una memoria común, aunque vaya tomando diversos cauces a través de los distintos estilos y tradiciones expresivas. Asimismo, alejarse de la idea de la imagen como producto, es atender al carácter procesual, siempre en tránsito, de sus cargas energéticas, desprendiendo a las obras de su inmovilidad cómoda para analizarlas en el dinamismo de sus implicaciones cul-

turales, sociales e históricas, sujetas a una constante reinterpretación y recreación a través de la percepción activa de diversas miradas, donde la vida de las imágenes persiste dejando su impacto resonar en el escenario abierto de la corporeidad. Tras los pasos de Warburg, uno de los depositarios de su pensamiento, Hans Belting, ha insistido en entender al ser humano no como el creador sino como el lugar de las imágenes. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo con imágenes, ante ellas no podemos asumir una postura de dominio, sino que estamos a su merced, habitados y afectados por ellas (2007: 10).

En lo que toca a la escritura de Edmond Jabès, hemos insistido sobre este punto, el sustrato íntimo donde emergen sus libros es el fondo insondable de la memoria. En ella las imágenes vibran con la intermitencia oculta de esas supervivencias ancestrales:

Dijo: «Las imágenes del inconsciente se parecen a la flora y la fauna submarinas. La antorcha vivaz del buzo las acosa.

»Fuera del agua, no son más que objetos heterogéneos, alfabeto no descifrado de memoria soterrada; causa frecuente de desgarramientos íntimos» (1989: 33).

• • • • •

Il disait: «Les images de l'inconscient sont pareilles à la faune et à la flore sous-marines. La torche vive du plongeur les traque.

»Hors de l'eau, elles ne sont plus qu'objets hétéroclites, alphabet indéchiffré de morte-mémoire; cause, souvent, d'internes déchirements» (1991: 24)

Para Jabès es claro que la imaginación es inseparable de la memoria. Sus personajes son moradores y narradores de un libro en el cual el escritor se encuentra inscrito. No hay independencia posible ante lo narrado pues al momento de enunciarlo el escritor ya forma parte de un relato que lo atraviesa y lo prolonga. La propia noción de autoría se desdibuja, el escritor es solamente un pasador, un reservorio de impresiones ancestrales que se vuelven lenguaje. Si seguimos a Gaston Bachelard, este fondo arcaico de la memoria ya ni siquiera sería exclusivo del ser humano: «...las aguas ruidosas enseñan a cantar a los pájaros y a los hombres, a hablar, a repetir» (1997: 30). El poeta es el heredero de ese legado inmemorial, transhistórico: «el libro tiene la edad del agua y el fuego» (Jabès, 1990: 26). Sin embargo, heredar significa también estar compelido a responder por esa memoria, estar unido a ella por todas sus fibras y sobre todo a través de las grietas que se abren y dejan hablar lo que ha sido confiado al silencio. La imaginación, a través de todos sus «desgarra-

mientos íntimos», tiende un puente necesario en nuestra relación con la ausencia y mantiene el vínculo abierto con los que ya no están y con los que aún no vienen.

Aquí arribamos a otro punto importante en el planteamiento de Levinas que no podríamos pasar por alto. Para este último la gran obsesión del mundo artista, del mundo pagano es la inseguridad del ser presintiendo su destino. El arte es una suerte de respuesta o paliativo que el hombre se da a sí mismo como un intento de mitigar el horror que le provoca la muerte como destino certero y a la vez irrepresentable. La pretendida inmortalización que encarna la obra de arte se basa en esa inseguridad: «basta con representarse una duración constituida para quitarle a la muerte el poder de interrumpirla —dice Levinas—. Entonces queda superada. Situarla en el tiempo es precisamente superarla. Encontrarse ya del otro lado del abismo, tenerlo tras de sí» (2001: 62).

Pero esta pretendida superación no es más que otra forma de autoengaño. No hay forma de anticiparse a la propia muerte y mucho menos de superarla. El tiempo del morir no puede representarse la otra orilla. La única muerte que nos concierne es la muerte del otro, resuena por otro lado el corazón de la ética levinasiana en voz de Maurice Blanchot: «no se trata ya de mi relación conmigo mismo como finito o como conciencia de ser en peligro de muerte o para la muerte», sino de «mi presencia en el prójimo en tanto que éste se ausenta muriendo» (1999: 29). Allí, en la proximidad del prójimo que se aleja definitivamente, se nos revela el sentido de toda comunidad, un principio de incompletitud que no aspira a la completitud, que no va hacia los otros para fundirse con ellos en una suerte de ser integral, sino que asume esta alteridad, como la posibilidad misma de toda relación.

Bajo este principio de incompletitud se vuelve también imposible considerar cualquier objeto creado por el hombre como un producto acabado. Ante toda aspiración humana de hacer obra, de llevar el frágil curso de la vida a su consumación por medio de un tributo, fruto o idea, se impone la condición ineludible del desobramiento, que desgarras las expresiones humanas dejándolas incompletas. Queda entonces abierta la pregunta de cuál es el impulso que mueve a la expresión artística, ¿la vana pretensión de superar la muerte fabricándose monumentos eternizados en la piedra? o ¿la herida abierta que deja la finitud, como interrupción que zanja nuestra comunidad con los otros? ¿No reconoce más tarde el mismo Levinas, en *La huella del otro*, esa misma condición de inacabamiento en la necesidad de escribir «para-más-allá-de-mi-muerte» «renunciando a ser contemporáneo del propio resultado», «actuando sin entrar en tierra prometida?» (2000: 55)

Si todas nuestras obras están, a fin de cuentas, desobradas, abiertas a la excedencia de esta comunidad siempre incompleta, ¿No habrá manera de revertir la operación levinasiana a partir de la cual el tiempo, plastificado en la obra de arte, se convierte en espacio? ¿No nos abre la imagen a través de su insuficiencia otro umbral a la temporalidad abierta de la memoria? ¿no se asoma también, en cada gesto —desde las manos impresas en las cuevas rupestres, hasta la fluidez líquida de las líneas que recorren las mezquitas— el esfuerzo implacable de comunicar con lo trascendente, de seguir habitando su misterio a través del gesto, siempre inconcluso, de la expresión? Estas son algunas de las interrogantes que abordaremos a continuación. No le haríamos, sin embargo, suficiente justicia a Levinas si dejáramos de lado la brillante crítica y la denuncia, todavía vigente, que sostiene en *La realidad y su sombra* contra la irresponsabilidad del arte y la banalización estetizante de la violencia. Volveremos sobre este punto y lo trataremos con más detalle en el último capítulo dedicado a las relaciones entre violencia e idolatría. Es indispensable primero adentrarnos en el cuerpo de la memoria y rastrear la huella del desobramiento que entraña la escritura de Edmond Jabès a través de sus múltiples audacias de tinta.

EXPRESIÓN Y DESOBRAMIENTO

—¿Por qué tu libro —le preguntó— no es más que una sucesión de fragmentos?

—Porque la prohibición no alcanza al libro roto —respondió.

EDMOND JABÈS

Expresarse es estar detrás del signo.

JACQUES DERRIDA

Habiendo presentado este breve panorama que explora algunos ejes que consideramos fundamentales para abordar la relación entre imagen y semejanza, me parece indispensable retomar algunos elementos de la crítica levinasiana anteriormente expuesta, rastreando sus orígenes en aspectos claves de la tradición judía que enriquecerán de manera decisiva las reflexiones siguientes.

Si para Levinas el carácter neutralizante de la imagen consistía en tres aspectos fundamentales: su plasticidad intransitiva o acabamiento, su carácter especular o narcisista y su componente trágico, que encierra al arte en la temporalidad cíclica del destino, romper con el carácter objetual de la imagen significará volver sobre cada uno de estos puntos, intentando desmontar las oposiciones que los sostienen. En principio, es indispensable empezar por romper con la idea de «obra» convencionalmente aceptada, que presupone un producto perfectamente acabado e integrado que no deja resquicio alguno para la interlocución.

Hemos hablado ya sobre la discontinuidad característica a los libros de Jabès, marcados por una forma de interrupción que los desgarran dejándolos permanentemente abiertos e incompletos, conectándolos rizomáticamente entre sí y haciendo imposible seguir un curso lineal en la lectura. Esta discontinuidad es una condición que trasciende a las intenciones del propio autor: «el

fragmento —como advierte Jacques Derrida— no es un estilo o fracaso determinados, es la forma de lo escrito» (1989: 98). Es el efecto del impulso vital que recorre a este libro inabarcable, cuyas infinitas prolongaciones sobrepasan su propio intento: «¿Acaso no escapa a Dios la creación? — pregunta Jabès en *Del desierto al libro*—. Esto es lo que nos permite crear y alcanzarle a través del fracaso» (2000: 110). Este carácter fragmentario e incompleto, permite la participación activa del hombre, en un libro que se sigue extendiendo y recreando a través del ejercicio incesante de su renovación. Del mismo modo el escritor procura dejar sus libros intencionalmente inconclusos, abiertos a la intervención activa del lector.

Así, la interrupción se revela en Jabès como algo que supera por mucho su aspecto estilístico, se trata prioritariamente de un gesto hospitalario. Maurice Blanchot, interlocutor común a Jabès y Levinas, ha puesto un énfasis especial sobre esta función hospitalaria de la discontinuidad. En su ensayo «La interrupción: como sobre una superficie de Riemann» distingue entre tres formas o niveles de interrupción.

El primero corresponde al papel del intervalo, pausa o silencio que permite a dos o más hablantes conversar, alternando su voz. Esta pausa, condición necesaria de la escucha, intercede tan misteriosamente, dice Blanchot, que podría considerarse como «el portador del enigma mismo del lenguaje».

El segundo nivel se refiere a la interrupción que introduce la espera, distancia infranqueable que me separa, dejando al otro infinitamente fuera de mí; alteridad irreductible por la cual él ya no es para mí, «ni otro yo, ni otra existencia, ni una modalidad o un momento de la existencia universal, ni una supraexistencia, dios o no-dios, sino lo desconocido en su distancia infinita». Este segundo sentido, como veremos, será clave para pensar cierta apertura al misterio, cuya alteridad radical se sustrae de ser tematizada o representada.

Por último, el tercer sentido corresponde al nivel de la *desobra*, interrupción radical que lejos de suspender momentáneamente el habla para retomar el aliento, parece anularla definitivamente. En la interrupción de la muerte que impone un corte en nuestra relación con los otros, dice Blanchot y que, por la imposibilidad de responder a ese silencio, nos enmudece, se encuentra también, como hemos dicho ya, el corazón de toda comunidad. Perdemos el habla ante la proximidad del prójimo que se aleja muriendo, dejándonos morir con él, en él y manteniéndolo sin embargo infinitamente cerca, en la huella irreductible que deja latiendo, sobreviviendo, de alguna manera en nosotros (2008: 93-95).

Al fondo de cada una de estas formas de interrupción se abre una puerta para pensar de otro

modo la naturaleza de nuestros vínculos, en la medida en que es justamente aquello que separa y no lo que unifica, lo que atraviesa y sostiene toda relación. «El ser —afirma Blanchot en *La comunidad inconfesable*— no busca ser reconocido, sino ser impugnado: va, para existir, hacia lo otro que lo impugna» y es esta impugnación, esta interrupción de sí, la que lo hace consciente de la imposibilidad de ser él mismo, de «insistir como *ipse* o como individuo separado». (1999: 22) Veremos hasta qué punto la interrupción, como una forma de suspensión de la *ipse* que nos abre a un modo radical de escucha, puede ayudarnos también a romper con la plasticidad intransitiva de la imagen que denuncia Levinas y a desnudar el gesto narcisista del arte que, a juicio del filósofo lituano, reconvierte la alteridad del otro en alter ego.

Tiempo-espacio

Ante una imagen tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que frente a nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.

DIDI-HUBERMAN

Expresar todo lo espacial temporalmente sea acaso una de las tareas más importantes de los hombres del mañana.

GUSTAV LANDAUER

Nuestras plumas abreven en las venas del instante.

EDMOND JABÈS

Interrogarse sobre la imagen es interrogarse sobre el tiempo, sobre la materialidad del tiempo en la historia. Pero está claro hasta aquí, que no se trata del tiempo de las fechas, de los periodos cronológicamente ordenados, sino del tiempo vivo de la memoria, habitado y conformado por la red infinita de los vínculos, por la fecundidad de los lazos humanos que encarnan y trascienden la finitud. El tiempo es una de las nociones más difíciles y escurridizas para el pensamiento filosófico, como supo verlo San Agustín en sus *Confesiones* (Libro XI, 14,17), al igual que otras mentes modestas. El tiempo es un misterio. Escapa a todos los medios que el ser humano haya inventado para intentar medirlo o contenerlo. Sin embargo, nos toca tan íntimamente que nos hace imposible eludirlo.

Como advierte Silvana Rabinovich (2008) «la cultura judía» desde su raíz «es una cultura signada por el tiempo». En el nombre impronunciable de Dios, el tetragrama (YHWH) se encuentra implícito el verbo «ser» conjugado simultáneamente en pasado, presente y futuro. A diferencia del ser parmenídeo, homogéneo, inmóvil, inmutable, el verbo «ser» en el contexto bíblico se traduce, algunas veces, como «devenir», apertura infinita a un acontecer que nunca cesa de renovarse. Sin embargo, la propia fugacidad del tiempo hace imposible nombrarlo o representarlo. La composición gráfica del tetragrama renuncia a ser descifrada. Así se recurre a menudo al espacio para aludir al tiempo: *Makóm*, uno de los nombres de Dios, quiere decir precisamente «lugar». Traducir espacialmente al tiempo puede entenderse como una forma de habitarlo, de vivir en su misterio a través del ejercicio de la liturgia y del hábito, que renuevan, desde lo cotidiano, el vínculo abierto con lo trascendente. En este sentido, señala la autora, la tradición judía distingue claramente entre «el lado de Dios», esto es, la eternidad, lo inconmensurable, y «Dios de nuestro lado», es decir, lo que emana de Dios hacia la creación y que irrumpe como visitación a momentos, a través de las festividades y las plegarias, revelando al ser humano fragmentos de eternidad (77-78).

Hemos hablado en páginas anteriores sobre el nexo sagrado que implica para Rosenzweig el acto de engendrar, como una forma de enlazar el tiempo humano al tiempo de la eternidad, esto es, el tiempo leído en «clave de generaciones» (Rabinovich, 2008:78), el tiempo habitado por la creación que se prolonga y se reproduce a través de su finitud. Pero ¿qué ocurre con otros modos humanos de habitar el tiempo? ¿Dónde quedan otros soportes de la transmisión en el espectro de la temporalidad judía?

Aquello que Levinas llama «la temporalidad pagana», fundada en la estructura cíclica del destino, puede rastrearse también en el pensamiento de Franz Rosenzweig, para quien «el espíritu del mito fundamenta el reino de lo bello». El cosmos plástico de la antigüedad pagana, conectado e integrado por todas sus aristas, se fundaba también en una temporalidad cíclica. Los dioses griegos, por ejemplo, omnipotentes y voluntariosos, se encontraban aún atrapados, dentro del conflicto indisoluble entre libertad y necesidad. Rosenzweig visualiza el rostro ofuscado de las divinidades griegas que con un solo gesto de las cejas conmueve al ancho olimpo y que se encuentra sin embargo surcado por la arruga de saber del oráculo de las nornas. Arruga que aparece como un signo del tiempo, como la evidencia del cambio, del devenir, que afecta a todo lo vivo. Sin embargo, por más vivos y humanos que parezcan los dioses griegos, piensa Rosenzweig, mantienen aún su distancia con el mundo de los hombres, inmersos en la plenitud indiferente del olimpo. Este aire de autosuficiencia de los dioses paganos, persiste, para el filósofo, en el ámbito del arte, envuelto

siempre por el hálito de esa vida ligera de los dioses del olimpo, independiente a toda clase de leyes superiores y libre de obligaciones o deberes inferiores (1997: 75-78).

De ahí la obsesión del hombre por eludir su destino, eternizando su imagen en un soporte material que dure más que el propio tiempo, que resista al desgaste inevitable de la vida y a la acción contundente de la muerte. Componente trágico implícito en la obra de arte, que según Levinas pretende superar al tiempo, representándolo. Ahora bien, hablando precisamente sobre esta inquietud ante la muerte, Jabès lanza en *El libro de las semejanzas*, una polémica afirmación: «Nunca remontaremos el tiempo sin el seguro socorro de la imagen»:

«El tiempo urge», declara, con rabia, Yael. «No hay que dejar escurrir el tiempo infructuosamente.»

Sabía, mejor que nadie, que no es la muerte nuestro motivo de inquietud, sino lo que con nosotros muere; pues, ¿quiénes somos sino, al instante ofrecida, la posibilidad de morir con Dios, el universo y nosotros mismos?

Y agregaba: «Moriré como reina, jamás como esclava».

Nunca remontaremos el tiempo sin el seguro socorro de la imagen (2001: 88).

• • • • •

«Le temps presse», disait, avec rage, Yaël. «Il ne faut point laisser s'écouler infructueusement le temps.»

Mieux que n'importe qui, elle savait que ce n'est pas la mort qui, en réalité, est notre souci ; mais ce qui meurt avec nous ; car, qui sommes-nous sinon, offerte à l'instant, la possibilité de mourir avec Dieu, l'univers et nous-mêmes?

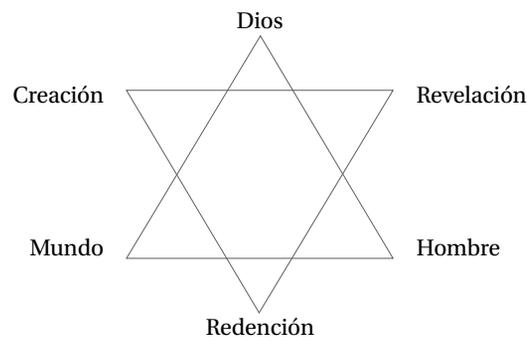
Et elle ajoutait : «Je mourrai comme une reine et jamais en esclave.»

Nous ne remonterions jamais le temps sans le secours assuré de l'image (1991: 87-88).

El nombre de este evocador personaje, tomado de uno de los últimos cuatro volúmenes de *El libro de las preguntas* (Yael, Elya, Aeli, Él o el último libro), remite inevitablemente a la heroína del libro de los Jueces que da muerte a Sísera, pero también despierta resonancias del tetragrama YHVH que Jabès sugiere a través de un sagaz juego anagramático. No obstante, la clave de lectura para el fragmento citado, concierne al amor insatisfecho de una mujer, cuyo único hijo, Elya, ha nacido muerto. Cuestión cardinal dentro del pensamiento jabesiano afectado, muy tempranamente, por una interrogante sobre las fronteras entre la vida y la muerte que adivina esa muerte anterior a la vida de la que todos procedemos. Ante la inminencia de la muerte —quizás pensando también en el fruto truncado de una promesa—, Yael ve al tiempo escurrirse entre sus

manos y manifiesta con rabia su deseo de retenerlo. Sin embargo, advierte que no es la muerte por sí misma lo que le inquieta, sino aquello que con nosotros muere, es decir aquello que queda para ser legado y que se pone en juego en «la posibilidad ofrecida de morir con Dios, el universo y nosotros mismos». La posibilidad de ver la propia vida como ofrenda y no como un simple gasto. Permítaseme insistir sobre el énfasis que la tradición judía coloca sobre el carácter intotalizable del tiempo.

En *La estrella de la redención* Franz Rosenzweig recurre al esquema de la estrella para mostrar la articulación de los tres acontecimientos que marcan la temporalidad judía:



Creación, revelación y redención no se ajustan a la sucesión cronológica y lineal entre pasado, presente y futuro. La creación es un tiempo anterior al tiempo, acontecimiento del surgimiento del tiempo. La revelación es una ruptura en el tiempo percibido como continuidad, acontecimiento de una salida del tiempo. La redención es un tiempo postrero, siempre por venir. Este carácter abierto, permanentemente diferido, posibilita el encuentro de Dios y el mundo en el tiempo siempre inconcluso de la creación, de Dios y el hombre en la irrupción fulgurante de la revelación y de hombre y mundo en la promesa siempre abierta de la redención. Ésta es, de acuerdo con Rosenzweig, la potencia mesiánica del tiempo en la cosmovisión judía, que hace de cada instante una puerta abierta, una oportunidad impostergable para la responsabilidad y para la elección: «Moriré como reina, jamás como esclava», declara Yael, lo cual, puede leerse, a mi parecer, no como un arrogante afán de dominio, sino como una actitud de dignidad y resistencia, puesto que, ante la apertura de un universo permanentemente inacabado no puede haber lugar para la resignación. «Sin esa anticipación y sin la interna premura por ella —dice Rosenzweig—; sin que se quiera traer al mesías antes de tiempo, y sin la tentación de forzar el reino de los cie-

los, el futuro no es el futuro, sino un pasado estirado en una longitud infinita y proyectado hacia delante» (1997: 276).

Ahora bien, ¿No se opone esta interna premura del tiempo a la necesidad de retenerlo? ¿Cómo leer en Jabès ese seguro socorro de la imagen que nos ayuda a remontar el tiempo?

El primer epígrafe de este apartado, que pone a la imagen como el elemento de la duración frente a la precariedad de la existencia humana, marcada por la mortalidad, parecería ir en la misma dirección que la terca ambición de inmortalidad que señalaba Levinas en el artificio de intentar solidificar lo efímero. Si pensamos a la imagen simplemente como un objeto para guardar el tiempo, como una especie de reliquia para ser conservada en las vitrinas del futuro, efectivamente ésta no sería otra cosa que una petrificación estéril del tiempo en el espacio. No obstante, antes de apresurar conclusiones sobre las palabras citadas conviene detenernos un momento sobre el problema de la «duración».

En otro fragmento de *El libro de las semejanzas*, cargado de fuertes resonancias heraclíteas, dos rabinos de Jabès discuten la siguiente paradoja:

—Nunca se es dos veces el mismo, ni otro —dice.

—Mis vocablos no pueden ser tuyos. Soy, en mis libros el único que los habita. Por ser réplica exacta de la tuya, ¿es mi casa tuya?

Si mis vocablos fuesen los de todo el mundo, ¿qué derecho tendría sobre mis libros? ¿Podría sin morir de vergüenza, firmarlos? —dice, después de una velada de discusión, reb Avigdor a reb Malka.

—Eres, en tus escritos, como yo, un convocador de vocablos idénticos por el sentido, el sonido y el número de letras a los de la lengua. Crees habitarlos, mientras que sólo eres el huésped fortuito de sus reflejos.

Toda carilla es espejo de papel. Inclinado sobre él, en él te miras. Del mismo modo el agua nos devuelve nuestra imagen; ¿pero qué rostro pudo alguna vez retener el río? —Le respondió (2001: 94).

.....

—*On n'est jamais deux fois le même, ni l'autre* —dit-il.

—*Mes vocables ne peuvent être les tiens. Je suis, dans mes livres, seul à les habiter. Est-ce parce que ma maison est l'exacte réplique de la tienne, qu'elle est à toi?*

Si, par ailleurs, mes vocables étaient ceux de tout le monde, quels droits aurais-je sur mes ouvrages ? Et aurais-je pu, sans mourir de honte, les signer ? —dit, après une soirée de discussion, reb Avigdor, à reb Malka.

—*Tu es, dans tes écrits, comme moi, un rassembleur de mots, identiques par le sens, le son et le nombre des lettres, à ceux de la langue. Tu crois les habiter, alors que tu n'es que l'hôte accidentel de leurs reflets.*

Tout feuillet est miroir de papier. Penché sur lui, tu t'y mires. L'eau pareillement nous renvoie notre image ; mais quel visage jamais sut retenir la rivière? —lui répondit-il (1991: 92-93)

«A quienes penetran en los mismos ríos aguas diferentes y diferentes les corren por encima». (Heráclito, 2008: 40 [12]). Decía el enigmático pensador de Éfeso, a quien Platón en el *Crátilo* tradujo erróneamente y Aristóteles acusó de haber ignorado el principio de no contradicción: «una cosa no puede ser ella misma y su contrario, en el mismo aspecto y al mismo tiempo». Jabès parece recuperar e incluso redoblar esta contradicción a través del movimiento vertiginoso de un bucle, pues «lo mismo» es siempre y desde un principio otro, pues la alteridad nos atraviesa y nos transfigura a cada instante, haciendo imposible colmar el estatuto ontológico de la identidad: «Nunca se es dos veces el mismo, ni otro», agrega el pensador egipcio. Tampoco las gotas que fluyen dentro de una corriente, son, aunque parezcan, las mismas. Cada instante es singular e irrepetible y en cierta medida atemporal, continúa enriqueciendo la paradoja Bachelard, pues ¿cómo explicar el hecho de que la «duración está hecha de instantes sin duración» (2002: 18).

En uno de sus primeros libros, *La intuición del instante* (1932), el epistemólogo francés se propone explorar esta paradoja, confrontando dos grandes pensamientos del tiempo: *La evolución creadora* de Henri Bergson y *Siloé* de Gaston Roupnel. Mientras que Bergson piensa a la duración como la vivencia íntima del tiempo y al instante, tan sólo como una cesura artificial que nuestra inteligencia introduce a fin de poder representárselo; Roupnel, por el contrario, piensa al instante como el rasgo específico del tiempo y a la duración como una construcción humana, necesaria, pero sin ninguna realidad objetiva y mucho menos absoluta. La duración, para Roupnel, es una sensación construida desde afuera por la memoria, «fuerza de imaginación por excelencia que quiere soñar y revivir, pero no comprender» (Bachelard, 2002: 23). La percepción del tiempo así está cargada de afectividad. El tedio, la impaciencia, la alegría determinan la duración. Asimismo, aquello que le da una dirección al tiempo, no es más que una perspectiva marcada por este mismo componente afectivo: una perspectiva de instantes desaparecidos es percibida como pasado, mientras que una perspectiva de espera es percibida como futuro. Sin embargo, ni pasado, ni futuro, para Roupnel, tienen una realidad objetiva. La única realidad es el instante.

Bachelard se inclina por esta segunda postura resaltando el carácter discontinuo de nuestra experiencia. Hubiéramos querido representarnos al devenir en su pureza, dice, como un vuelo fluido en la claridad de un cielo despejado, sin obstáculos, sin interrupciones. Pero por más que

lo intentáramos, no lograríamos limpiar al tiempo de su inherente heterogeneidad. El tiempo continuo, claro y homogéneo sólo existe en algunos diagramas matemáticos. Lo que priva en la vida es la discontinuidad. «El tiempo no es nada si en él no ocurre nada» (2002: 36), si en él no se agita el pulso incesante de la vida, que muere y renace a cada instante. Así, se pregunta Bachelard, si al desmontar la ilusión de la duración, podríamos todavía conservar alguna garantía de la continuidad que nos atribuimos a nosotros mismos: «Se recuerda haber sido, pero no se recuerda haber durado» aclara (2002: 31).

No obstante, por más ilusoria que sea, el ser humano necesita figurarse esta conciencia de continuidad para lidiar con el carácter fragmentario de su existencia. Para Bachelard la duración no es otra cosa que un hábito, que al ser vivido y ejercido nos habita y nos afecta de manera íntima. Si «el ser es un lugar de resonancia para los ritmos de los instantes», agrega, podemos decir también «que tiene un pasado, como se dice de un eco que tiene una voz» (49). Quizás por ello retoma más tarde en *La poética del espacio* (1957), el hecho de que la memoria, al ser incapaz de registrar la duración, se apoye por lo tanto en el espacio para recrearse. Es la función poética del habitar la que vuelve sobre la afectividad del tiempo, dándole unidad a lo discontinuo.

Hemos visto que esta metáfora espacial del tiempo es un hábito recurrente en nuestra cultura occidental ¿será posible redireccionar este hábito, como propone Landauer, hacia una temporalización del espacio? ¿Qué ocurre entonces con la imagen si consentimos en privilegiar al instante como realidad última del tiempo?

Aquí me parece fundamental volver sobre la noción warburgiana de supervivencia expuesta antes. Pensar a la imagen como supervivencia sea quizás, ya, una forma de expresarla temporalmente. No obstante, hay que aclarar primero que sobrevivir no es equivalente a perdurar, en el sentido en que Levinas piensa la postergación de «un instante que dura eternamente, sin llegar nunca a cumplirse» (2001: 57). Las imágenes para Warburg, no dilatan su temporalidad en la duración del soporte material que las aloja, sino que actualizan sus cargas energéticas en su contacto directo con la temporalidad. Al encontrarse con un tiempo histórico concreto, la imagen se polariza, cambiando a veces de valencia, transformando el contenido afectivo que transporta. Así, podemos decir, por ejemplo, que la sonrisa de la Gioconda no se eterniza en la inmovilidad asfixiante del cuadro que la sostiene, sino que más bien persiste a través de la vida frágil del instante, que vuelve a recrearla en la mirada de quien se encuentra con ella. Más que una sede, la imagen es un vehículo de memoria, y la memoria a su vez no es un compendio estático de impresiones acumuladas sino una red provisoria de instantes que se siguen actualizando y recreando incesante-

mente. «Guardiana de tiempo —dice Bachelard— la memoria sólo guarda el instante; no conserva nada, absolutamente nada de nuestra sensación complicada y ficticia que es la duración» (2002: 32). Sólo sobrevive aquello que en principio es mortal. La supervivencia de la imagen no es un permanecer, sino una persistencia, insiste quebrando la ilusión homogénea de la duración para reinsertarse en el presente vivo del instante.

Por ello, es su iterabilidad la que refuerza y renueva el gesto inconcluso de la imagen. Repetición que no es, sin embargo, como hemos dicho antes, tautológica, no comporta una clonación idéntica de instantes consecutivos, sino, nuevamente —en tanto que no se puede plegar la prodigiosa heterogeneidad del tiempo a una secuencia continua y homogénea— el cada vez de la repetición es, en palabras del propio Jabès «posibilidad de permanente cambio. Cambio por la vía inspirada del intercambio» labor deconstructiva que reintroduce la pregunta ahí donde ésta se creía al abrigo.

Heredero de la *Bildwissenschaft*, el pensamiento de Didi-Huberman tampoco apunta hacia una perpetuación estéril de la imagen como objeto estático y acabado, sino que advierte la urgencia humana por transmitir, por mantener viva, a través de la vulnerabilidad insolidificable de nuestros vínculos, esa relación abierta con las generaciones pasadas y las generaciones por venir: «Siempre, ante una imagen, estamos ante el tiempo —dice el pensador francés— como ante el marco de una puerta abierta» (2011: 31). La imagen nos revela la impureza esencial del tiempo, nos muestra sus andrajos, el tejido desbaratado de la memoria, donde chocan y se separan todos los tiempos, donde cada instante detona una encrucijada de supervivencias. En su relación inseparable con la memoria, el libro para Jabès también es un montaje de tiempos heterogéneos:

¿No sé ya en qué época vivo, en cuál minuto?

Acodado en su ventana, Yukel interroga el vacío. Sara lee una carta de Yukel. Yael se ha apartado de la multitud densa que cruza en todos los sentidos la plaza de la ópera y me hace señas con esa misma mano que antaño alineaba palabras de amor sobre papel azul, destinadas a su amante.

—Antaño, es decir en aquel tiempo sorprendente que el libro desmonta para desperdigar las partes.
...en ese tiempo sorprendente de nuestro otoño tapizado de misivas miserables (2001: 18-19).

.....

Je ne sais plus à quelle époque je vis, à quelle minute?

Yukel interroge le vide, accoudé à sa fenêtre Sarah lit une lettre de Yukel. Yaël s'est détachée de la foule

dense qui traverse en tous sens la Place de l'Opera, pour me faire signe de cette même main qui alignait, autrefois, des mots d'amour sur papier bleu, destinés à son amant.

—Autrefois, c'est-à-dire en ce temps étonnant du livre que le livre démonte pour en éparpiller les éléments.

...en ce temps étonnant de notre automne jonché de misérables missives (1991: 16-17).

«Antaño» (*autrefois*) es otra forma de nombrar ese tiempo ambiguo del otrora, donde late el pulso de lo inmemorial. *El libro de las semejanzas* va saltando de una época a otra, de un recuerdo a otro, fechando a veces incluso los momentos de la vida ficcional de sus personajes. A reservas de aventurar una interpretación demasiado personal, ésta puede ser quizás otra manera de interpretar el acto de remontar que Jabès vinculaba al «seguro socorro de la imagen». Remontar es recorrer una corriente en dirección a su origen, pero también podemos descomponer esta palabra para pensarla como re-montaje de esa heterogeneidad polirrítmica que subyace a la continuidad aparente de esa corriente. Por ello, siguiendo a Walter Benjamin, Didi-Huberman explica el montaje como una caída en el torbellino del tiempo, evocando el mecanismo interno de un filme que fuera proyectado en una velocidad distinta, dejando ver súbitamente los fotogramas de los cuales se encuentra conformado. Allí, requerimos efectivamente del socorro de la imagen para remontar el tiempo, sin hundirnos en sus torbellinos turbulentos y para re-montar los fragmentos disgregados de «ese tiempo sorprendente... tapizado de misivas miserables».

En el montaje como procedimiento histórico, se advierte, como explica Didi Huberman, un doble movimiento: uno que desmonta violentamente la duración, disgregando sus partes y otro que monta de nuevo los fragmentos dispersos posibilitando su legibilidad. Ambos mecanismos suponen, sin embargo, para Benjamin, un rechazo profundo de la síntesis, de todo intento por abarcar o totalizar esas miríadas de documentos singulares que son percibidas, por el historiador común, como desechos. Ahí, la imagen es el centro de una tensión dialéctica: «Porque la historia se disgrega en imágenes y no en historias» (Didi-Huberman, 2011: 171). Porque la imagen, a través de su incesante montaje y desmontaje, conecta de nuevo el tiempo del otrora con el tiempo del ahora, actualizando a cada instante la memoria.

Así, en Jabès, el libro remonta y desmonta sus fragmentos, los pedazos disgregados de ese relato incompleto que lucha por ser reconstruido y revivido a través del ejercicio activo de la lectura. Al fondo, se alcanza a escuchar el murmullo ininteligible del tiempo: el infatigable reacomodo de

los vocablos que vuelven a formarse «convocados por el sentido, el sonido y el número de letras de la lengua». Nosotros, no somos más que huéspedes fortuitos de este relato que parece hacerse y deshacerse indefinidamente, dejando ver, a través de su borrado, la transparencia del blanco. Todo rostro que intente reflejarse allí será, sin embargo, atrapado y desintegrado nuevamente. ¿Quién nos mira entonces a través de esa blanca carilla de papel? ¿Qué rostro sobrevive a través de los torbellinos afectivos del tiempo?

Visible-audible

«La naturaleza está en el interior», dice Cézanne. Cualidad, luz, color, profundidad, que están ahí ante nosotros; están ahí porque despiertan un eco en nuestro cuerpo, porque éste los recibe.

MAURICE MERLEAU-PONTY

El oído percibe la diferencia entre el sollozo y la risa. El ojo registra la misma mueca.

EDMOND JABÈS

Se admite con frecuencia, dice Julio Treballe, que la tradición judía otorga una preeminencia al sentido del oído sobre el sentido de la vista fundada en la premisa de que la palabra y la escucha conducen al compromiso ético, mientras que, en cambio, la imagen y la visión incitan a la contemplación pasiva, al abandono extático del que hablábamos anteriormente. «¡Escucha Israel!» es el llamado al que exhorta el Deuteronomio y que lleva labrado el judaísmo como uno de sus principios más esenciales. No obstante, son múltiples las ocasiones en el relato bíblico, en las cuales se observa un entrecruzamiento, de orden sinestésico, de estos dos sentidos, en un intento por traducir el encuentro inefable con la divinidad, como ocurre en el conocido pasaje del Éxodo 20;18 en el cual, tras haber recibido los diez mandamientos se dice que «todo el pueblo vio las voces».

Si bien, esta correspondencia es más metafórica que literal, la diada ver y oír (*ra'á* y *shamá*) en el imaginario bíblico, parece conformar una suerte de binomio teofánico, expresada por ejemplo en el fenómeno conjunto del trueno y el relámpago a través de los cuales se comunica Yahvé en el monte Sinaí, del mismo modo que Baal y otras divinidades del antiguo oriente. Así, agrega Treballe, el profeta o *nabí* en hebreo, es también el *jozé* o vidente, pues a fin de expresar su encuentro

con la divinidad, recurre a un rico acervo de imágenes y «teofanías culturales» (2008: 21-27). Pero la visión en sentido profético no se reduce a un acto perceptual, sino que alude más bien a una apertura del tiempo que atraviesa por el acto de proferir, mientras que la función de la imagen, suele pensarse, concierne más bien al espacio. Espacialidad y visión, escucha y temporalidad se escinden en tanto que son asociadas. Sin embargo, como hemos dicho antes, pensar a la imagen como carga energética, implica necesariamente comprenderla simultáneamente dentro estas dos dimensiones, puesto que la memoria entraña también un aspecto espacial al momento de volverse cuerpo. Pero antes de continuar con esta discusión, conviene atender primero a las propias palabras de Jabès que, evocando el relato del *Génesis*, nos sumergen en el misterio de la creación como un despertar de los sentidos:

Debo hablarte de esa inocencia que es la creación: una semejanza concretada. El antedía es la no semejanza mantenida en estado larval. La vista no es más que planta ciega, tallo disputado por las brumas, y el oído, un caracol deshabitado; planta disputada por las brumas del espíritu y caracol informe en la nostalgia de Dios, en la nostalgia del hombre todavía no hombre y de la mujer ya mujer. Y el hombre existió por la mujer y la tierra, por el hombre en el exilio, desde la primera gota de rocío.

Así nació la mirada y la semejanza de los reinos entre ellos, de las especies entre ellas y de la naturaleza con la naturaleza,

y la inteligencia apoyada en la mirada y el oído, y la mano ligada por todo el cuerpo a la inteligencia.

Dios se reconoció en Dios; pero el hombre cuestionó el mundo, en su prisa por librarse del creador.

Todo acto de creación es acto contra la obra de Dios y el libro, el estallido de su semejanza con el libro divino.

Así, sobre cada libro pesa, a la par, la alegría y el dolor de Dios, decía (2001: 46-47).

.....

Il faut que je te parle de cette innocence qu'est la création : une ressemblance concrétisée. L'Avenir-jour, c'est la non-ressemblance maintenue à son état larvaire. La vue n'est que plante aveugle, tige disputée des brumes et l'ouïe, que coquillage inhabité ; plante disputée des brumes de l'esprit et coquillage informe dans la nostalgie de Dieu, dans la nostalgie de l'homme, non encore homme et la femme déjà femme. Et l'homme fut par la femme et la terre, par l'homme dans l'exil, à la première goutte de rosée.

Ainsi naquit le regard et, avec lui, la ressemblance des règnes entre eux, des espèces entre elles et de la nature avec la nature,

et l'intelligence appuyée sur le regard et l'ouïe, et la main reliée par tout le corps à l'intelligence.

Dieu se reconnut en Dieu; mais l'homme remit en question le monde, dans sa hâte à se défaire du Créateur.

Tout acte de création est acte tourné contre l'œuvre de Dieu et le livre, l'éclatement de sa ressemblance avec le Livre divin.

Ainsi, sur chaque livre, pèse, à la fois, la joie et la douleur de Dieu, disait-il (1991: 44-45).

Desnudos, en el paraíso Eva y Adán permanecen completamente integrados, fundidos con el cuerpo cósmico que los engendra. Vista y oído, en estado larval, no son ventanas desde las cuales percibir el mundo, son brotes sensibles, todavía informes, modos en los cuales el mundo emerge y despierta para sí mismo como un torrente inagotable. Sin separación no puede haber semejanza entre reinos, especies o géneros porque la semejanza es un fruto derivado de la diferenciación, de la distancia.

Si bien es cierto que, por ser el último en desarrollarse en la génesis de nuestros sentidos, la vista se relaciona más directamente con nuestro dominio del espacio y, por ende, con la separación que establecemos entre nosotros y el mundo; esta separación no se construye exclusivamente a partir de ella. Podríamos preguntarnos de fondo si alguna vez nuestros sentidos han sido independientes entre sí, si acaso hay algo así como un estado puro del olfato, la vista, el oído, el gusto o el tacto. La sensibilidad es un paisaje abierto, un dibujo dinámico que nunca termina de trazarse a través de todas las intensidades, ritmos, rispideces de las cuales se va sirviendo el cuerpo para crearse y recrearse como materia viviente. ¿Qué caso tendría entonces defender la preeminencia de un sentido sobre otro, de una parte del paisaje sobre otra, si acabarán por confundirse de nuevo en las mareas turbulentas del cuerpo? En todo caso, nuestro interés aquí no gira en torno a un análisis fenomenológico de los sentidos por sí mismos, sino que busca indagar en la génesis de las imágenes a través de los flujos corporales de la memoria.

En este sentido, la fenomenología poética de Bachelard nos invita a volver a los elementos materiales como sustancia viva de las fuerzas imaginantes y a dejar de pensar «el paisaje onírico como un cuadro que se colma de impresiones», sino más bien como «una materia que cosecha» (1997: 13), que engendra, que genera formas, pero cuyo potencial creativo no está orientado hacia una forma o condicionado por ella, sino que entraña su propia causa y su propia sustancia. La imaginación no consiste únicamente en la formación de imágenes sino también en su desfiguración, en la maleabilidad que esta materia convoca y moviliza en las fuerzas del inconsciente: «Solo miramos con auténtica pasión estética —dice Bachelard— los paisajes que hemos visto primero en sueños» (12). Porque nunca vemos simplemente lo visto, nunca hay un acto de

percepción pura, independiente a la inmensidad recóndita que esconde la psique humana, al desbordante torrente de la imaginación que transforma y deforma lo que ve, creándolo nuevamente.

Antes de continuar avanzando sobre esta línea de pensamiento, conviene preguntarnos si no corremos el riesgo de caer justamente en aquello que diagnosticaba Levinas como una proyección narcisista del yo que, volcando su interioridad en el lienzo del mundo, reconvierte la alteridad del otro en una suerte de *alter ego*. En *El agua y los sueños*, Bachelard no sólo reconoce al narcisismo como uno de los complejos psicológicos más ligados al fenómeno artístico, sino que además profundiza sobre esta suerte de efecto encandilante que enajena y atrapa a la conciencia en el círculo de sus propias representaciones. Sin embargo, para Bachelard, la imaginación que se entretiene y se recrea con los reflejos febriles del agua, no ha penetrado realmente en la profundidad del elemento, se ha quedado en la superficie. El espejo de la fuente sobre el que Narciso se inclina, no tiene la misma naturaleza que los fríos espejos de cristal que cuelgan en las habitaciones. El agua está viva, inquietantemente animada, no tardará en moverse repentinamente rompiendo la estática idealización que Narciso construye de sí mismo: «ante el agua que refleja su imagen, Narciso siente que su belleza continúa, que no está acabada, que hay que culminarla» (40). Entonces extiende la mano para acariciar su reflejo y sucumbe al inasible flujo de su liquidez. Como el pintor frente a la obra en proceso, se deja atrapar por el vértigo de esa materia en movimiento que lo llama irresistiblemente, a sumergirse, a perderse, a volver a surgir quizás de los torbellinos del tiempo.

Es esa imaginación abierta, permanentemente inconclusa, la que nos interesa. Al contrario del Narciso ególatra que se enamora de su propio reflejo, el Narciso cósmico al que alude Bachelard, se entrega amorosamente a la visión: «con Narciso, por Narciso, es todo el bosque el que se mira, todo el cielo el que viene a tomar conciencia de su grandiosa imagen» (44). Ya no es el yo el que se ve reflejado a sí mismo en todas las cosas, son las cosas las que miran y atraviesan al observador, atrayéndolo con su profundo magnetismo. Inversión que Maurice Merleau-Ponty ha identificado en *El ojo y el espíritu* con cierta forma de mirar que atañe a la pintura:

El pintor vive en la fascinación. Sus acciones más características [...] al pintor le parecen que emanan de las cosas mismas, como el dibujo de las constelaciones. Entre él y lo visible los papeles se invierten inevitablemente. Por lo que tantos pintores han dicho que las cosas los miran, y André Marchand siguiendo a Klee: «En un bosque he sentido muchas veces que no era yo quien miraba el bosque. Ciertos días he sentido que eran

los árboles los que me miraban, que me hablaban... Yo estaba allí, escuchando... Creo que el pintor debe ser traspasado por el universo y no querer traspasarlo. Espero estar interiormente sumergido, amortajado. Quizás pinto para surgir» (1986: 24-25).

Pero, ¿qué significa estar «interiormente amortajado»? ¿Otra vez ese éxtasis del ritmo que hipnotiza a la conciencia? ¿No habrá otro impulso en la visión estética que no sea el de devorar o el de ser devorado?

Para Merleau-Ponty la visión del pintor entraña una forma de respiración. Hay verdadera «inspiración y expiración del Ser», dice, al punto en que no se distingue ya quién ve y quién es visto, quién pinta y quién es pintado. La mirada pierde esa centralidad heliológica ante la cual nos previene Levinas. Así como la visión del profeta es una apertura del tiempo, la visión del pintor entraña también, para Merleau-Ponty, una forma de escucha, una forma extrema de receptividad que se abre al llamado de lo visible. Experiencia que podríamos estar tentados a vincular con aquello que Levinas entiende por rostro y que describe en términos de desnudez, admitiendo también que «todo el cuerpo es, en este sentido, más o menos, rostro» (2008: 81): vulnerabilidad, apertura sensible al encuentro con el otro. Lo fundamental ya no es pues el lugar que tienen los ojos o los oídos como órganos perceptuales sino la experiencia de la mirada o de la escucha como formas radicales de interlocución.

Ahora bien, Levinas es enfático en situar al Rostro más allá del plano sensorial: «¡La mejor manera de encontrar al otro —dice— es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos! Cuando observamos el color de los ojos ya no estamos en relación social con el otro» (71). La relación ética es irreductible a la experiencia estética, porque la mirada estética, a su parecer, descompone al otro en sensaciones decodificables, *noema* de una *noesis* que sigue respondiendo al círculo de la *ipseidad*, de una conciencia centrada en sí misma. El pintor está más preocupado por captar la apariencia del otro, para llevarla al lienzo, piensa Levinas, que por encontrarse con él directamente. Por su parte Merleau-Ponty, identifica esta inercia narcisista de la mirada, con el modo de proceder del pensamiento, que no puede pensar nada sin apropiárselo, sin convertirlo inmediatamente en pensamiento. El pintor, en cambio, dice: «presta su cuerpo al mundo», su mirada se encuentra inmersa, presa en las cosas, «con una cara y una espalda, con un pasado y un porvenir» (1986: 15-17).

Entre la absoluta trascendencia del rostro que traspasa el plano de la inmanencia para situarse más allá de lo sensible y la inercia narcisista de la mirada que se entrega a una sensibilidad que

la desborda y la devora, parecen trazarse caminos opuestos. Sin embargo, esta oposición resulta paradójica e incluso artificial, pues, si bien es cierto que el encuentro con el otro va más allá del plano puramente fenoménico ¿cómo entender este encuentro sin la intervención paciente de los ojos, los oídos o el tacto? ¿Cómo negar la presencia ineludible del cuerpo como umbral que posibilita la experiencia?

Algunas veces, la mejor manera de dar cuenta de una facultad es, paradójicamente, a través de su privación. En otro pasaje de *El libro de las semejanzas*, Jabès nos asoma, a través de la mirada de un ciego, a la condición de falta que supone el exilio:

Delante de Notre-Dame, un ciego vende tarjetas postales a los turistas que vienen a visitar la catedral: vistas coloreadas de París.

Creo que todo exiliado es hermano de este vendedor.

El lugar que no vemos más, deja de ser nuestro. El exiliado es un ciego sin territorio.

Vuelto hacia sí mismo, relegado al fondo de su alma, su piel es su frontera; se tuesta al sol y, en invierno, se deja penetrar por el frío.

Sigue dos caminos paralelos: el de su memoria y el de sus pasos. Ocurre que sus pasos lo traicionan; nunca su memoria.

¿Dónde va el ciego? —de su morada a la célebre plaza y de la plaza a su modesta morada; el mismo trayecto tres veces al día—. ¿Pero estamos seguros de poder conocer el trazado minucioso de su recorrido?

Transgrede —como si su alma hubiese emigrado a otro cuerpo— el rito enajenador del trayecto usual, para atravesar estaciones y continentes, en horas precisas, predeterminadas, cuando la tierra que lo expulsa afronta, a su vez, sangrientas mudanzas (2001: 103).

.....

Devant Notre-Dame, un aveugle vend des cartes postales aux touristes venus visiter la cathédrale : des vues coloriées de Paris.

Je crois que tout exilé est frère de ce marchand.

Le lieu que l'on voit plus, cesse d'être notre lieu. L'exilé est un aveugle sans territoire.

Tourné vers soi-même, relégué au fond de son âme, sa peau est sa frontière; elle brunit au soleil et, l'hiver, se laisse pénétrer par le froid.

Il suit deux chemins parallèles: celui de sa mémoire et celui de ses pas. Il arrive que ses pas le trahissent; jamais sa mémoire.

Où va l'aveugle? —De sa demeure à la célèbre Place et de la Place, à son humble demeure; le même trajet trois fois par jour; —mais sommes-nous sûrs d'être bien renseignés sur le tracé minutieux de son parcours?

Il transgresse —comme si son âme avait émigré dans un autre corps— le rite aliénant du passage usuel, afin de pourfendre saisons et continents, aux heures précises, prédéterminées, où la terre qui l'éjecte est, à son tour, aux prises avec ses sanglantes mutations (1991: 102).

Al leer estas líneas lo primero que puede venirnos a la mente es la frecuente correspondencia simbólica que guarda la ceguera con cierta forma de entender la sabiduría. Isaac el ciego en el contexto de la cábala hebrea o el sabio Tiresias en la mitología griega, son claros ejemplo de una forma de percepción espiritual que sólo se hace accesible a partir de la renuncia o la pérdida de una facultad física. Ahora bien, en este caso, la ceguera a la que alude Jabès no se corresponde únicamente con la sabiduría, sino que entraña, además, una forma de libertad rebelde que se resiste a toda forma de confinamiento. Paralelamente e incluso a contraflujo, el ciego de Jabès recorre dos caminos, el de sus pasos y el de su memoria: «pensamiento que reinventa al cuerpo, cuerpo emergente a imagen del pensamiento». La memoria es un nudo infinito de correspondencias que transgreden los límites geográficos del espacio, atravesando estaciones, naciones, continentes, desplazándose de un cuerpo a otro, a través de las rutas migratorias de las imágenes.

Por otro lado, la privación que aqueja a este ciego no concierne únicamente a su invidencia. En este caso la ceguera aparece también como el signo de una invisibilización. El ciego de Jabès, no es únicamente invidente para sí mismo, también es invisible para los otros. Como tantos otros nómadas extraviados en los laberintos impersonales de la ciudad, este ciego está hermanado a todo exiliado a través de su exclusión. ¿No se advierte a través de sus ojos nublados, la nostalgia de esa mirada que, antaño, se dejaban guiar por las rutas generosas de los astros? ¿No trasluce tras la gruesa frontera de su piel que se deja tostar por el sol y, en invierno, penetrar por el frío, la carga de esa soledad intransferible de la que hablábamos, páginas atrás, siguiendo a Levinas, impotencia por no poder comunicar un aislamiento que se potencializa en la acción irónica de vender tarjetas postales?

«Se dice —advierde Merleau-Ponty— que un hombre nace en el instante en que quien no era en el fondo del cuerpo materno más que un visible virtual se hace a la vez visible para nosotros y para sí» (1986: 25). Lo que está en juego no es solamente la privación de una facultad perceptual, sino la posibilidad de hacer contacto, de tener existencia en el campo de percepción del otro. La

mirada es el encuentro entre dos polos o no es, como la corriente que pasa a través de un circuito eléctrico. Pero ¿dónde ocurre este chispazo fortuito, este contacto repentino?

Derrida, en su sensible ensayo dedicado al pensamiento de Jean Luc-Nancy, alude a la aporía múltiple del tacto, quizás el más complejo y enigmático de nuestros sentidos, para plantear la incógnita que implica la mirada: «¿cuándo nuestros ojos se tocan —pregunta el filósofo magrebí—, es de día o es de noche?» (2011: 20). Anterior a toda luz, el acontecimiento de la mirada es pre-fenomenológico, incluso trans-fenomenológico, porque lo que nos llama en la mirada del otro no es lo visible sino lo vidente, el encuentro con una alteridad que nos alcanza y nos atraviesa mucho antes incluso de dejarse percibir. Los ojos se tocan entonces como ciegos, se hunden en la noche que los absorbe, lejos de toda visibilidad. Pero el tacto, advierte también Derrida, se hace posible sólo a través de una superficie, película o límite y ese límite es en sí mismo, por definición, intocable, carece de cuerpo. La experiencia de la mirada se inscribe en esta paradoja. Sin embargo, es sólo a través de este cuerpo vidente y visible que somos, que llegamos en última instancia a alcanzar al otro. Es prestando nuestro cuerpo al mundo, estableciendo un compromiso vital, que podemos relacionarnos y comunicarnos con todo lo existente.

En este trato con lo liminal que describe Derrida se inscribe también la experiencia estética. El deseo que mueve al artista no se queda en la mera inercia narcisista. El artista quiere también «tocar en lo intocable» (25). Ese impulso inicial por el cual el pintor, profundamente interpelado, en la certeza de ser observado y llamado por las cosas, se vuelca sobre la superficie blanca de la tela; es un movimiento que continúa y se prolonga más allá de la obra, buscando a su vez alcanzar una mirada, extender ese llamado más allá de sus propios límites. Sin esa mirada abierta, profundamente hospitalaria, que hospeda y a la vez habita la memoria ¿dónde despertaría la vida anímica de esas imágenes intermitentes?

En este sentido, no son los ojos o los oídos por sí mismos, sino la coordinación de toda nuestra sensibilidad al servicio del encuentro con el otro, lo que nos permite distinguir entre el sollozo y la risa y, sobre todo, responder a este llamado. La pregunta por la sensibilidad, en Jabès, no se agota aquí. Sin embargo, podemos decir, por el momento, que su punto de quiebre con Merleau-Ponty, radicaría en la manera en cómo ambos autores entienden este compromiso. Para el fenomenólogo francés la pintura responde a una urgencia que pasa por alto todas las otras urgencias, deslindándose por completo de cualquier obligación moral o política:

El pintor está ahí fuerte o débil en la vida pero soberano evidentemente en su modo de rumiar el mundo, sin otra «técnica» que la que sus ojos y sus manos se dan a fuerza de ver, a fuerza de pintar, empeñado en sacar de este mundo en el que suenan los escándalos y las glorias de la historia, telas que nada agregan a las cóleras o las esperanzas de los hombres (1986: 13).

Esta es precisamente la visión desinteresada del arte que denuncia Levinas en *La realidad y su sombra* y que hemos intentado problematizar. La escritura de Edmond Jabès, atravesada a su vez por sangrientas mudanzas no puede pasar por alto las cóleras y las esperanzas de los hombres, ni abstenerse de asumir una posición frente a los escándalos y las glorias de la historia. ¿En qué radicaría, pues, esta diferencia en el compromiso que establece la literatura frente al que establece la pintura en su contacto con la realidad? ¿Hay en verdad un mayor desinterés en la expresión pictórica del que pueda encontrarse en la expresión literaria? Abordaremos estas interrogantes en las próximas páginas, siguiendo las reflexiones de Edmond Jabès sobre el lugar de la expresión pictórica en el contexto de los movimientos artísticos gestados en Francia después de la segunda guerra mundial. Labor persistente de la semejanza que se despliega a través de los nudos expresivos del lenguaje, buscando nuevos caminos, ante la imposibilidad de servirse siempre de palabras.

Palabra-imagen

Hay, sin embargo, un mundo en el que este silencio es ya lenguaje; no, por cierto, lenguaje del alma, pero, con todo, lenguaje. Un lenguaje de antes del lenguaje; lenguaje de lo inexpressado, de lo inexpressable.

FRANZ ROSENZWEIG

La vida dispone de todos los colores que ella aviva; la muerte de uno solo que ella impone.

El escritor y el pintor se separan con el primer rayo de sol

EDMOND JABÈS

¿Qué implica entonces, dentro de la tradición judía, esta oposición entre imagen y palabra que asocia a una con la fidelidad a la ley y a la otra con su transgresión idólatra? En las dos versiones del segundo mandamiento: «no te harás imágenes» y «no pronunciarás el nombre de Dios en vano», advierte Treballe, se encuentra implicada por igual una prevención en contra del mal uso o abuso de un lenguaje sagrado. Pero ¿Cuál es este lenguaje sagrado cargado de un poder incalculable capaz de influir sobre todo lo existente?

Para Rosenzweig, el lenguaje es el elemento vinculante entre las tres dimensiones. Dios, hombre y mundo permanecerían en un aislamiento indefinido si no fuera por los nexos que tiende el lenguaje en la triple dimensionalidad del tiempo: creación, revelación, redención, mencionada anteriormente. El hombre es mudo y sordo para sí mismo hasta que responde al llamado de lo trascendente. En su capacidad no sólo de escuchar sino de responder a este llamado, en su ser constituido como un ser que habla, radica, para Rosenzweig, el rasgo más inherente al ser humano, la «señal visible de su alma». Lo fundamental se encuentra pues en esta fuerza de interlocución

que despierta a lo creado y que le permite comunicarse. Ahora bien, Rosenzweig es enfático en atribuir este poder vinculante específicamente a la palabra hablada a «la realidad viva y fluyente del lenguaje» que pasa de un interlocutor a otro, en el intervalo íntimo de la escucha donde la palabra respira, todavía, algo de ese aliento divino. Así también Levinas en *Totalidad e infinito* le dio un lugar fundamental a la palabra como expresión viva del rostro, en oposición a la forma plástica que «traiciona incesantemente su manifestación petrificándose»:

El rostro es una presencia viva, es expresión. La vida de la expresión consiste en deshacer la forma en la que el ente, que se expone como tema, se disimula por ella misma. *El rostro habla*. La manifestación del rostro es ya discurso (2002: 89).

El mundo del arte, en cambio, es un mundo silencioso. Así como la particularidad del cosmos griego era su plasticidad, su estar integrado y cerrado por todas sus aristas, la particularidad de la tragedia griega, sostiene Rosenzweig, es el silencio. El héroe trágico es mudo, acata el destino que le es dictado sin poder cuestionarlo, sin tener al respecto ninguna responsabilidad o capacidad de respuesta. La relación con el arte para el teólogo alemán responde a este mismo principio. El arte también «descansa bajo el corazón de la palabra», también es en cierta medida lenguaje, pero «lenguaje de lo inexpresable, lenguaje de cuando aún no hay lenguaje». Frente a la obra de arte (cuadro, escultura, representación teatral, musical o dancística) no hay, para Rosenzweig, una interlocución verdadera, la transmisión es una transmisión sin palabras, no ocurre de un alma a otra alma sino de un sí-mismo a otro sí-mismo, de un silencio a otro silencio (1997: 123). Lo que equivale a decir que el arte permanece en el círculo de la *ipseidad*, en la relación cerrada entre un ser en sí y un ser para sí.

Pero, ¿dónde ocurre verdaderamente la transmisión? ¿Podemos hablar de interlocución sin espacios de silencio? Cabe destacar que uno de los rasgos inherentes a la poética jebesiana es su íntima relación con el silencio: «Las palabras lo atropellan todo, quieren, una tras otra, convencer —dice en *El libro de las preguntas*—. El verdadero diálogo humano, el de las manos, el de las pupilas, es un diálogo silencioso» (1990: 69). Como advirtió también Bataille, hay palabras, como la palabra *silencio*, que son «prenda de su propia muerte». Pronunciarlas es ya, inmediatamente, aniquilarlas. El ejercicio del lenguaje poético se mueve dentro de esta paradoja. Lejos de atropellar al silencio para intentar convencer por medio de argumentos, acaricia los límites del lenguaje prolongando su insuficiencia a través del gesto.

Sin embargo, no debe confundirse esta relación poética con el silencio con el simple monólogo solipsista. No se trata, como en Heidegger, del silencio como esa introspectiva escucha del ser, sino de un silencio que funge como intervalo, como la pausa necesaria para la interlocución. «La experiencia —apunta también Bataille— no puede ser comunicada sin lazos de silencio» (1973: 39); sin los espacios blancos que se intercalan y se entrelazan con las palabras tampoco puede haber legibilidad.

Si para Levinas la fuerza viva de la expresión consiste en «deshacer la forma plástica con la que el ente se disimula» (2002: 89), podemos decir que en Jabès el trato con el silencio es justamente aquello que rompe con esa plasticidad intransitiva. Sus libros, marcados por el efecto constante del desobramiento, han hecho espacio en ellos al vacío, que los habita y los desgarrando dejándolos permanentemente incompletos. Esto afecta, como hemos dicho antes, no sólo el contenido sino también la forma de su escritura. Mientras que la obsesión de Mallarmé en *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* —antecedente inmediato de las vanguardias poéticas del siglo xx— era escribir un libro que sintetizara todos los libros en uno, «libro de la perfecta legibilidad», la idea que atormentaba personalmente a Jabès era, según sus propias palabras, mucho más modesta: «He soñado siempre con un libro que reprodujera el proceso de la vida. Nos prolonga primero, después nos sustituye. ¿Cómo imaginar que un niño pudiese tener algún día respuesta a todas las preguntas que su padre se planteó? Pensaba entonces que mis libros debían hacerse y deshacerse, indefinidamente, en beneficio del libro siguiente. Ciertamente, hay un límite, pero es el de mis posibilidades como escritor» (2000: 110).

El límite de sus posibilidades como escritor es, a fin de cuentas, el límite de cualquier ser finito, mortal, que escribe para-más-allá-de-su-muerte, que deja un lugar libre para el otro, para que lo habite con sus propias interrogantes. De esta manera, el vacío que alojan los libros de Jabès no equivale tampoco a la «suntuosidad de la nada» de la que hablaba Mallarmé, no se trata de una vacuidad envolvente que todo lo llena y lo contiene, sino más bien, de un vacío fecundo, hospitalario, de la posibilidad de ceder un espacio a lo insospechado. Quizás por esto la escritura de Jabès se abstiene de reproducir los juegos de espaciado que dominaron en gran parte de la poesía francesa contemporánea. Sin embargo, esto no quiere decir que no moldee una estética propia a través de su relación viva con el espacio. Esta relación incluye, además, la presencia de la obra gráfica de algunos de sus contemporáneos, como interlocutores dentro de la trama de algunos de sus libros, donde dibujo y escritura se alternan en un gesto de hospitalidad que entraña un diálogo pictórico-poético.

Como advierte Gary D. Mole, la cercanía de Jabès con las artes plásticas es, dentro del amplio espectro de su pensamiento, un aspecto marginal. Sin embargo, no se trata de una cuestión menor o accesorio. Su trato con la pintura está ligado, de manera inherente con la vida interna del libro, con sus senderos ocultos que se despliegan a manera de un inmenso caligrama.

Según Didier Cahen, en la obra de otros artistas lo que Jabès encuentra es «el eco más sensible de sus propias interrogantes <físicas> (la relación con la materia, con el color, los sonidos, los gestos y la luz) o bien <metafísicas> (presentación y representación, lo legible y lo visible, lo completo y el vacío, el todo y la nada...)» (Cahen en Mole, 2003: 592). Pero la lectura de obras de arte que ejercita Jabès va mucho más allá del rebote mimético que pudiera ofrecerle el eco de su propia voz. Su abordaje estético no se limita a pensar lo pictórico como un complemento ilustrativo de la reflexión, entabla un diálogo con las obras que comenta que reconoce en su materialidad un componente inseparable a su contenido reflexivo. La luz, el color, las formas, son, para Jabès, el vehículo físico de una intuición metafísica. Cuestión que alcanza quizás su expresión máxima en su ensayo dedicado a André Marfaing (1989): «Escribir, no con palabras de sombra o de luz sino, con la sombra y la luz de las palabras» (1992: 87). Pero que tiene sus antecedentes en una indagación previa sobre las fronteras indeterminables entre la vida y la muerte que podemos rastrear en *El libro de las semejanzas*:

La vida dispone de todos los colores que ella aviva; la muerte, de uno solo que ella impone.

El escritor y el pintor se separan con el primer rayo de sol.

Un solo color para el vocablo, el de la muerte. Una sola muerte para el vocablo, la del color. El color de la muerte es eterno: cenizas negras y cenizas blancas que el agua mezcla.

El escritor cuenta con dos colores y muere de uno de ellos.

Un color basta para cegarnos.

La blancura deja un día de ser color, para ser por fin abismo.

«El negro nos ahogará», decía (2001: 58).

.....

La vie dispose de toutes les couleurs qu'elle avive; la mort, d'une seule qu'elle impose.

L'écrivain et le peintre se séparent, au premier rayon du soleil.

Une seule couleur pour le vocable, celle de la mort. Une seule mort pour le vocable, celle de la couleur. La couleur de la mort est éternelle: cendres noires et cendres blanches que l'eau mélange.

L'écrivain mise sur deux couleurs et meurt de l'une d'elles.

Une couleur suffit à nous aveugler.

La blancheur cesse un jour d'être couleur, pour être enfin gouffre.

«Le noir nous noiera», disait-il (1991: 56).

Mientras leemos estas líneas nos enfrentamos de manera directa con esta dicotomía. El color no aparece como el signo de algo más, está ahí de manera contundente. El negro tiene la facultad de ahogarnos, la blancura abre un abismo que tarja sobre la visión, es el paso sensible al vértigo. Vértigo del vocablo que teme ser consumido en cualquier momento, juego incansable de desplazamientos y aplazamientos que se demoran sobre el papel. Ahora bien, en virtud de esta analogía cromática que Jabès explora ¿es en verdad la escritura presa de un solo color que corresponde a la muerte y la pintura infinito abanico del color que la vida despliega? ¿Es el oficio de escribir un oficio lúgubre frente al universo exuberante que el pintor descubre a través del repertorio múltiple de su paleta?

Tras la aparente sobriedad con la que el escritor se conduce, se oculta un infinito de intensidades: «No es la tinta la que da a la palabra su color —advierte Jabès— sino los horizontes que la fascinan» (2001: 117). Como el desierto, cuya extensión discreta de arena encubre «el infinito del color», las palabras despiertan las tonalidades destellantes del lenguaje al remover el suelo dormido de sus cenizas. Porque la palabra es ante todo medio portador de imágenes, transmisor de cargas energéticas que resuenan en la extensión infinita del cuerpo. El blanco, por ejemplo, nunca es puro, al momento de ser enunciado ya se encuentra contaminado e impregnado de sensaciones y evocaciones: la niebla, la nieve, el murmullo efervescente de la espuma, podrían emerger sin ser dichos por las aristas del vocablo y detrás ellos, el vacío, la nada, el silencio, todo aquello que no puede ser asido y que dejará un día de ser color para convertirse en abismo. Blanca es pues la intuición del libro, esa región inabarcable que descubrimos poco a poco, pero que va borrando nuestros pasos a medida en que avanzamos, que nos prolonga primero y luego nos sustituye, que nos consume y nos alimenta, que aviva y renueva nuestra avidez constante: «contraeremos nupcias con la blancura de nuestra sed» (100), escribe Jabès.

«Blancos son los primeros y los últimos vocablos» decía reb Uadish.

Y reb Salsel: «Hemos olvidado la lengua de Dios.

»En todo tiempo ese olvido fue nuestro pergamino.»

También la ausencia es transparencia de semejanzas (2001: 21).

.....

«Blancs sont les premiers et les derniers vocables», disait reb Ouadish.

Et reb Salsel: «Nous avons oublié la langue de Dieu.

«De tout temps cet oubli fut notre parchemin.»

L'absence est, aussi, transparences de ressemblances (1991: 19)

Hasta aquí, podemos estar de acuerdo con Rosenzweig en el hecho de que la expresión poética lidia inevitablemente con lo inexpresable, o al menos entraña la persecución de un lenguaje que nunca termina de consumarse. Porque las palabras nunca alcanzan para nombrarlo todo e incluso despiertan a veces una mayor impotencia. El mismo Levinas parece reconocer esto cuando distingue entre el decir y lo dicho, entre la potencia viva del lenguaje y la necesidad de aprisionarlo en la rigidez de un sistema lingüístico. En *Amar la Torá más que a Dios*, el filósofo de la huella no vacila en otorgar un lugar fundamental al lenguaje literario y particularmente al componente ficcional de la tradición. Recordando el testimonio ficticio atribuido a un combatiente del gueto de Varsovia (Yósel Rákover) que, al circular por el mundo se separó de su verdadero autor (Zuri Kowitz) cobrando vida propia, Levinas aborda el potencial de la ficción para sostener otra forma de relación con la verdad, una que no persigue ya ninguna pretensión de objetividad, sino que se produce en el entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad. Pensada de esta forma, aquella lengua divina, inalcanzable, evocada anteriormente, se perdería en el blanco de lo que no puede ser dicho. Es su olvido el que cede un espacio al lenguaje humano y le permite expresarse. Sólo en los bordes de su insuficiencia puede escribirse ese infinito pergamino, abierto por completo a su excedencia. Ahora bien ¿qué ocurre con el lenguaje pictórico que es un lenguaje sin palabras y al cual Levinas no parece reconocerle el mismo valor ficcional? ¿Qué torbellinos agita en el insondable abismo de lo inexpresable?

Volviendo a Merleau-Ponty, el pintor, a su parecer, mientras pinta pone en práctica «una teoría mágica de la visión». Lo de menos es si pinta o no en frente de su motivo: «pinta en todo caso porque ha visto, porque el mundo ha grabado en él, al menos una vez, las cifras de lo visible» (1986: 22-23). La pintura entraña una enigmática forma de lectura, descifrar las huellas que el mundo ha grabado en nuestro cuerpo, tránsito de una memoria que, como hemos insistido, desborda al acto perceptual. Así, lo que está en juego, tanto en la expresión pictórica como en la poética, es un cuestionamiento del carácter puramente representacional del lenguaje. Dejar de pensar el acto creativo como el traslado de algo que está primero en la mente del artista y luego en el lienzo, sino como un proceso dinámico, abierto; no como la copia de algo más, sino como

el surgimiento de un mundo, de una vida o, en todo caso, la supervivencia de una vida, un cruce de migraciones, una imagen.

En «Las metamorfosis de Bacon», (texto de 1976 incluido en *Un regard*) atípico dentro del criterio del «gusto» jebesiano, por tratarse de un pintor considerado figurativo, aparece un comentario sobre el cuadro *Figura en movimiento*, donde Jabès analiza la capacidad pictórica de romper los límites de la representación. La pintura puede también controvertir nuestra noción de realidad, pero quizás de una manera distinta a como lo hace el pensamiento reflexivo, presente de manera más inmediata en la creación literaria. Más que cuestionar, trastoca, produce un verdadero desplazamiento de lo real. En la obra de Francis Bacon, Jabès encuentra una «pintura de amplio aliento, de sangre, de un ambicioso esfuerzo muscular, de aliento cortado», una pintura cuya metamorfosis desgarrar los límites entre lo abstracto y lo figurativo, porque Bacon «ha descubierto la redondez extraviada del lienzo», la fuerza expresiva de la torsión y la distorsión que trastocan nuestra percepción del espacio, que al mirarla nos toman y nos arrastran «desde los cabellos hasta los dedos de los pies, e incluso desde las profundidades del ser que el pensamiento no domina más». Para Jabès, la *Figura en movimiento* de Bacon, ya no es una figura sino «el personaje convertido en grito». Girones de carne que estallan y quieren escapar del lienzo (1992: 23-25).

En las propias palabras del pintor anglo-irlandés, su intención era que sus pinturas se vieran «como si un ser humano hubiera pasado por ellas, como un caracol, dejando un rastro de presencia humana y un trazo de eventos pasados, como el caracol que deja su baba» (Maybury, 1998).

Dejar un rastro de presencia humana fue quizás la consigna que movió a gran parte del llamado «arte de la posguerra». El horror y el dolor experimentados durante ese periodo de la historia europea, no sólo atraviesan de manera temática los movimientos artísticos gestados después de las dos guerras mundiales, sino que también penetran profundamente en las formas de expresión y las nuevas técnicas que el arte genera ante la imposibilidad de representar directamente la catástrofe.

Aquí también se juega algo del orden de lo inexpresable. Hay la búsqueda de una honestidad descarnada en el trato con lo real, frente a la fidelidad realista que había dominado una parte de la estética tradicional, o en palabras de Francis Bacon la búsqueda de una «ambigua precisión» que no aspirara a delimitar o aclarar nada, sino que dejara a la obra intencionalmente abierta, desgarrada.

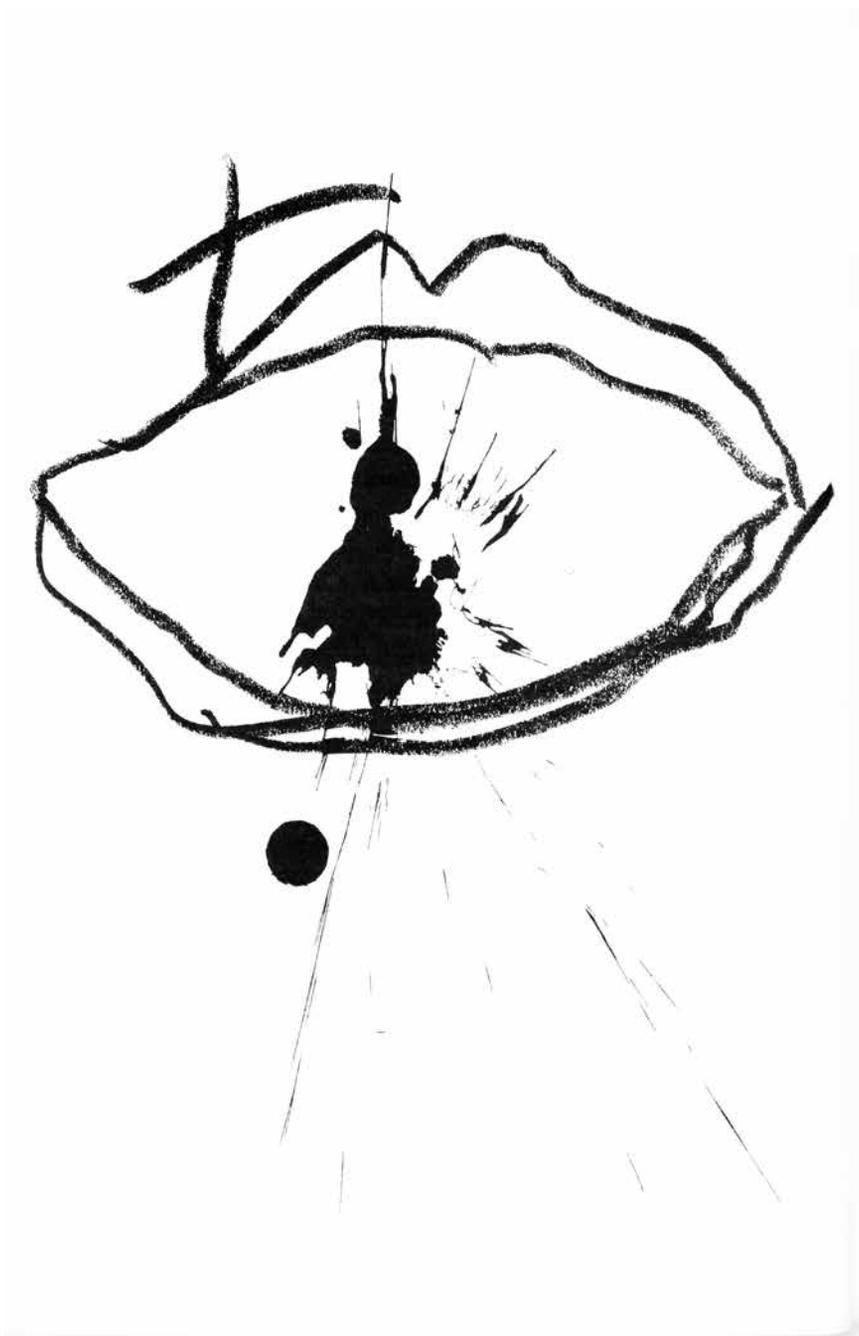
Este gesto pictórico que tiene la fuerza para arrastrarnos desde los cabellos hasta los pies, ¿no es un gesto esencialmente violento? ¿No se adhiere de alguna manera al propio sinsentido en el

cual se produce el horror? En la última parte de *La realidad y su sombra*, Levinas nos exhorta a anteponer el juicio crítico, frente a la irresponsabilidad descomprometida del arte. Sólo la crítica es capaz, a su parecer, de romper con el estatismo estéril de la obra y de ponerla a hablar a través del ejercicio activo de la exégesis. Sin embargo, privar de voz a estas otras formas de expresión sin palabras (como pueden serlo la pintura, la fotografía o el despliegue gestual de la danza) sería, como hemos dicho antes, caer de alguna manera en otra forma de idolatría que se aferra, por su parte, al fetichismo intelectualista del concepto. El arte tiene su propia manera de comunicar y movilizar algo en nosotros, más allá de lo que seamos capaces de definir por medio del intelecto. Ésta, no se opone necesariamente al ejercicio reflexivo, pero reconoce el excedente que la vida anímica del ser humano siempre carga consigo. Por ello, en otro texto incluido en *Un regard*, mencionado ya en la apertura de este trabajo, Jabès describe las fotografías de David Harali (L. D. Mohror) como «retratos parlantes», «imágenes vivas» cargados de expresividad, que han logrado sobrevivir, algunas a través de la catástrofe y que llegan hasta nuestros ojos gracias a esa «audacia humilde» que el fotógrafo, a través de la «apertura milagrosa» de su lente, logra sostener (1992: 27-29).

Jabès, cuyo trayecto vital y su obra se encuentran atravesados por los horrores del holocausto, advierte la necesidad de trascender la sensibilidad desgarrada que produjo la guerra y de dirigir nuestro cuestionamiento más radical a los fundamentos sobre los cuales se apoya nuestra cultura, desmantelando en principio la idea, comúnmente asumida de que «los nazis no eran más que brutos venidos de otro planeta» (2000: 87), advirtiendo que la barbarie se gesta en el seno de la propia cultura y que ella es responsable por las atrocidades sobre las cuales se apoyan sus más altos valores. Sin embargo, esto no implica en lo absoluto una abolición del arte como medio humano de expresión, sino su defensa, en la medida en que se inscribe dentro de una urgencia vital.

Frente a la famosa sentencia enunciada por Adorno en 1951 en *Crítica cultura y sociedad*, que fue interpretada como una cancelación de la poesía después de Auschwitz, Jabès responde, no sólo con su prolífica obra, sino también afirmando: «sí, se puede, e incluso, se debe. Es necesario escribir a partir de esta fractura, de esta herida constantemente reavivada» (2000: 87). Sólo un lenguaje verdaderamente desgarrado, no por regodearse en el lamento, sino por dar cabida a una crítica sobre sí mismo, como estructura a partir de la cual, también se sostiene y se reproduce el poder; sólo un lenguaje que abraza su propia precariedad, es capaz de resucitar el impulso vital que mueve al arte y de darle un aliento nuevo a nuestras palabras heridas. Allí, diría también Levinas, es donde se pone en juego la potencia incalculable de la ficción y donde, preñada de memoria, «se reconoce vertiginosamente cada una de nuestras vidas de sobrevivientes» (Rabinovich, 2007: 47).

La ceniza que evocan las líneas anteriores, no es una mera metáfora. Hay efectivamente cenizas y restos de holocausto atravesando las páginas de Edmond Jabès. Hay víctimas que luchan por revivir y dejarse escuchar a través del aliento de los vivos, en el espacio generoso de la lectura, donde la palabra escrita, esconde en sus intersticios, un vínculo posible entre vivos y muertos. Ahí, el diálogo poético con el silencio se convierte en un acto de resistencia y de responsabilidad que lucha contra el mutismo asfixiante del terror. Si es que la pintura tiene también la capacidad de gritar, esta sería una de sus urgencias más vitales, darle cuerpo y visibilidad a un grito que ha querido ser ahogado y olvidado por los siglos. Profundizar sobre la manera en la que *El libro de las semejanzas* se enfrenta y responde a la violencia, será el motivo de las próximas páginas.



Antoni Tàpies, dibujo para *El libro de los márgenes III* (1986)

VIOLENCIA E IDOLATRÍA

Contra la banalización estetizante de la violencia

Se escribe, como se pinta, con el negro marfil que, como se sabe, es fino polvo negro obtenido mediante una mezcla de marfiles y huesos calcinados.

EDMOND JABÈS

No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie.

WALTER BENJAMIN

Hay algo de malo y de egoísta y de cobarde en el goce artístico. Existen épocas en las que se puede tener vergüenza de él, como de hacer festejos en plena peste.

EMMANUEL LEVINAS

«Hay cenizas —comienza diciendo un brillante ensayo de Jacques Derrida que da cuenta de una paradoja elemental—: la ceniza es ese resto cuyo deber consiste en no quedar» (2009: 17). Reducto volátil de una combustión prolongada, la ceniza es a la vez la evidencia del fuego y la destrucción de la evidencia, el trabajo del duelo y su negación.

Se sabe que la tinta china contiene en su composición una mezcla de cenizas cuyo resultado es un negro inigualable. Al dirigir nuestra atención sobre estos restos, sobre esta mezcla de marfiles y huesos calcinados, Jabès abre una pregunta material que apunta a la vez a una interrogante psíquica: la presencia de la muerte sobre la que tanto hemos insistido, el luto como origen del acto simbólico, pero también, la conciencia de una violencia inherente a la cultura, presente de manera indeleble en cada una de nuestras obras. Eso que tan claramente supo ver Walter Benjamin en

su tesis VII sobre el concepto de historia, cuando advierte que la procedencia de nuestros bienes culturales no puede ser pensada sin horror, que la muerte está presente en todo producto humano, no sólo como parte de un proceso de transformación técnica, sino también y conjuntamente, como consecuencia de un proceso de dominación histórica que arrastra consigo «la servidumbre anónima de sus contemporáneos» (2007, 1-2: 309).

Frente al antecedente inmediato del holocausto y marcado por su propia experiencia dentro de una historia colonial, Jabès toma plena conciencia de esta masacre silenciosa, que, detrás de la cultura que ostentamos, sigue venciendo y manteniéndose en el anonimato.

¿Qué hacer sin embargo con esta conciencia? ¿Dónde llevar los restos de esa «muchedumbre devorada por las llamas», que la historia sigue sepultando capa tras capa?

Una multitud de humanos, ajenos a su estado, a su labor; ajenos a sus pasos, al adoquinado de la ciudad; ligados todavía a la tierra envuelta en brumas; ¿cómo llamarlos sino con un nombre global que los une, sujetos por un mismo hierro, a un gran fuego de duelo?

Las pocas cenizas que llevo —sacadas de esa alta montaña que domina el mundo, ¿son del cuerpo de un amigo o de un enemigo? O, quién sabe, mías; de mí en los otros; de esa parte quemada de mí en cada uno de ellos; pero fueron tan numerosos que no subsiste hoy en mí casi nada de mí.

Muchedumbre devoradora, devorada por las llamas; muchedumbre en polvo. ¿Escribir, en adelante, será para mí sustraer las cenizas de mi nombre entre las cenizas del suyo?

Queda siempre, en algún lugar discreto, una llama al acecho de la mínima brizna que se niega obstinadamente a apagarse, ebria de incendio (2001: 70).

• • • • •

Une nuée d'humains, étrangers à leur état, à leur labeur; étrangers à leurs pas, aux pavés de la ville; noués encore à la terre enveloppé de brumes: comment les nommer sinon d'un nom global qui les rive à un grand feu de deuil, comme à un même fer?

Les peu de cendres que j'emporte —où? pourquoi?— prélevé de cette haute montagne qui surplombe le monde, est-ce le corps d'un ami, d'un ennemi? —ou, qui sait? moi; moi dans les autres; cette partie brûlée de moi en chacun d'eux; mais ils furent si nombreux qu'il ne subsiste, en moi aujourd'hui, presque rien de moi.

Foule dévoreuse, dévorée par les flammes; foule en poudre. Écrire, désormais, serait-ce, pour moi soustraire les cendres de mon nom de celles du leur?

Il reste toujours, en quelque endroit discret, une flamme à l'affût du moindre fétu de paille et qui refuse obstinément de s'éteindre, ivre d'incendie (1991: 68)

Sustraer del cuerpo anónimo de las cenizas, las cenizas de cada nombre, de cada cuerpo, extraer de las tinieblas la llama que sigue ardiendo, volverla legible a través del soplido persistente de la lectura, ejercicio de exégesis que es, a la vez, un ejercicio ético, el reconocimiento, en carne propia, de esos fragmentos dispersos, de esa parte quemada de mí en los otros y de los otros en mí, el reclamo inexorable de ese «polvo eres» que nos llama a «abrazar la semejanza con nuestras semejanzas agotadas». Ardor, supervivencia, acciones que tocan, como hemos insistido, directamente a la imagen, que son su materia y su trasfondo, las trazas mnémicas de una vida que se resiste a ser sofocada y que retorna con la insistencia repetitiva del síntoma.

Si admitimos que la imagen es un vehículo de memoria cargado de afectividad, es portadora de toda clase de emociones, de todas las tonalidades de la vida anímica del ser humano, desde las más sublimes hasta las más infernales. Así, la imagen es también una puerta al horror, el desgarramiento de un malestar escondido que nos obliga a mirarlo. La pregunta que motiva a este ensayo y que ahora nos ocupa es ¿cómo mantener la apertura vulnerable del rostro, sostener la mirada, ante la visión violenta de aquello que nos destruye?

* * *

Caminando por las calles de París, pocos años después de su exilio, Jabès evoca los horrores de Auschwitz y sabe que, bajo el adoquinado sobre el cual camina a diario, se encuentran sepultados los restos de la barbarie. En otro fragmento de *El libro de las semejanzas*, se coloca como testigo del arresto de Sara, personaje protagónico que recorre sus libros, amor entrañable de Yukel, que al volver de los campos de exterminio pierde la cordura, y él, al no poder soportarlo, se quita la vida. Tiempo antes, en algún momento traslapado de esta narración anacrónica, mientras ella es detenida por las SS, un grupo de escolares distraídos ríen y la apuntan con el dedo. Jabès alucina las bocas deformadas de los rientes como tentáculos de pulpos arponeados fuera del agua. Otro testigo aparece sin embargo en la plaza de Odeón: un adolescente que, al contemplar la escena, se ve profundamente perturbado, se separa de la multitud, entra en un bar para refugiarse y bebe, uno tras otro, varios vasos de vino hasta que, colmado de vértigo, termina vomitando.

El vómito como expresión de lo intolerable y la boca como límite corporal, le dan a este fragmento una intensa carga gestual, una potencia expresiva que se sustrae a lo explícito y que podría leerse desde lo que Silvana Rabinovich (2014) ha comprendido como «la transmisión de lo indecible»: allí donde el trauma arrebató al habla sus recursos comunicativos, lo no dicho

se transmite de otras formas acudiendo a veces de manera inconscientes a las gramáticas del cuerpo.

Así como las pintadas en la pared en *El libro de las preguntas* fueron, para Jabès, un detonador ante la urgencia de responder al anonimato de estas dos frases: «Mort aux Juif» «Jews go Home», que se imponían sobre la fachada de ese muro como las primeras inscripciones sobre una página en blanco; en *El libro de las semejanzas*, son las bocas riendo y los dedos apuntando, la expresión más viva de ese rechazo que se prolonga y que dura más allá de su tiempo. «Lo que me hirió [de las pintadas] —confiesa Jabès en *Del desierto al libro*— fue que nadie hubiera pensado en borrarlas» (2000: 63); el verse rodeado por una multitud de testigos secretamente cómplices que a diario convivían con semejante violencia y que de un modo u otro la seguían consintiendo. Al mismo tiempo, este fragmento autobiográfico, el encuentro real con las pintadas, se convierte, dentro de la escritura de Jabès, en una suerte de parteaguas, al punto en que él mismo se pregunta si no habrían tenido un efecto directo sobre el suicidio de Yukel: «siempre es en la risa de la muerte que uno se suicida» aparece escrito en *El libro de las semejanzas* (2001: 77).

Entre el sollozo y la risa, leíamos en páginas anteriores, se cifra un límite delicado, cuyo discernimiento delimita nuestra humanidad. En este caso la risa muestra su reverso monstruoso, se abre como un abismo insondable e insaciable que intenta tapiarse con cadáveres:

«La boca será siempre herida del rostro y de la ausencia de rostro», decía reb Sherki.

El moribundo reía tan fuerte que hubo que llenarle la boca de tierra.

La tierra reía tan fuerte que con millones de muertos hubo que ahogarla (2001: 76).

• • • • •

«La bouche ne sera jamais que blessure du visage et de l'absence de visage», disait reb Sherki.

Le mourant riait si fort qu'on remplit de terre sa bouche.

La terre riait si fort qu'avec des millions de morts, on l'étouffa (1991: 74)

Umbral del gusto y sepulcro de los secretos, la herida abierta de la boca, se debate entre el límite de lo soportable y la apertura siniestra al sinsentido. En lo que toca al testimonio, este fragmento se asoma a una problemática que conviene analizar con cuidado. En *Lo que queda de Auschwitz*, Giorgio Agamben analiza algunas definiciones basadas en el derecho romano: *testis*, el testigo, es aquel que se encuentra en posición de fungir como tercero en un proceso de litigio entre dos contendientes; *superstes*, el superviviente, es aquel que ha atravesado directamente por una

realidad determinada y que, al conservar la vida, se encuentra en la posibilidad de testimoniar por los otros; por último, *martis* o mártir se refiere por lo general a quien decide dar su propia vida como testimonio de su fe. No obstante Agamben encuentra también en esta última figura una asociación con el recuerdo: «mártir es aquel que no puede no recordar» (2000: 19-26). Retomando estas tres definiciones Silvana Rabinovich propone una lectura heterónoma del testimonio y añade que, desde el horizonte de la lengua hebrea, el vocablo 'ed («testigo») se asocia con 'ed que quiere decir «el tiempo infinito»: «el testigo es aquel que produce una ruptura en el tiempo continuo, es un aparecido, un espectro de la memoria, remite a lo inmemorial» (2014: 59).

De estos tres casos, la condición del superviviente implica en primera instancia una carga de vergüenza, por el hecho de haber estado próximo a la muerte y por la imposibilidad de traer a los muertos de vuelta. Aunado a esto, la vergüenza no afecta únicamente a las víctimas directas de una catástrofe, no muere con el superviviente, sobrevive más allá de aquellos directamente implicados. En los libros de Jabès, ambos supervivientes, Sara y Yukel, terminan por aniquilarse: una sucumbiendo a la locura, el otro optando por el suicidio. Hace falta precisamente un tercero (un testigo) que preste su boca para articular aquello que se escapa con sus vidas, para darle voz a ese grito que los ha dejado sin aliento.

Superviviente es la condición de todo viviente afectado irremisiblemente por la muerte de los otros, condición de vulnerabilidad que atraviesa la mirada del adolescente de la plaza de Odeón y la del propio escritor: «me considero un superviviente, no solo como judío sino como hombre —confiesa Jabès, y añade—: [sobre todo] si tenemos en cuenta que el holocausto continúa en Asia y en otros lugares del mundo» (2000: 73). Desmantelar la excepcionalidad de Auschwitz para prestar atención a cada masacre particular, supone el gesto humilde de sustraer, de esa alta montaña de holocaustos que domina al mundo, las cenizas particulares de cada cuerpo y por lo tanto, cargar con un peso mayor: el dolor de cada víctima, de cada muerte, única e insustituible.

Por ello, considero importante detenerme un momento en el sentimiento de vergüenza que toca al superviviente y que se encuentra en el núcleo de la crítica levinasiana a la banalización estetizante de la violencia. Defensor de una ética verdaderamente exigente, Levinas ha puesto especial atención sobre este problema. Su crítica se dirige a la marca de una tradición centrada en el yo, cegada profundamente ante el dolor de los otros. Así, dentro del análisis puntual de las pasiones que atraviesa su obra, la vergüenza se convierte en un momento fundamental, en un paso necesario para la evasión: movimiento que rompe con el círculo autocomplaciente del yo. Contrario

a lo que podríamos pensar, esta incomodidad, este bochorno que produce la vergüenza, no es necesariamente la consecuencia de una falta moral, ni la conciencia de una imperfección, dice Levinas. El núcleo de la vergüenza se encuentra enraizado en el propio ser, denuncia la relación del existente con su acción de existir, la imposibilidad de escapar de sí: «la vergüenza aparece cada vez que no conseguimos hacer que se olvide nuestra desnudez» (1999: 100), advierte Levinas, pero la desnudez, por sí misma, no es vergonzante, sino sólo en la medida en que revela la imposibilidad de ocultarse, ya no ante los otros, sino sobre todo ante uno mismo. En cambio, la apertura vulnerable del rostro, es un «heme aquí» sin condiciones, exposición radical que, sin pasar por ninguna norma, nos impide matar. Prohibición que no es, sin embargo, una imposibilidad fáctica: «La prohibición de matar no convierte al asesinato en algo imposible» como lo tenemos repetidamente comprobado; sino que constituye un límite ético fundamental, a causa del cual, para matar al otro, necesitamos primero deshumanizarlo, convertirlo en un objeto entre objetos, en algo susceptible de ser señalado (Levinas, 2008: 72-73).

A propósito de esto, es relevante el testimonio de Antelme citado por Agamben sobre un joven italiano fusilado a mitad de la carretera, en la marcha para trasladar a los prisioneros de Buchenwald a Dachau, y que, al ser elegido para morir entre varios, súbitamente se sonroja. Ese rubor en sus mejillas, dice Agamben, es la manifestación de que «se ha rozado un límite», de que «se ha tocado algo así como una nueva materia ética» (107-109).

Independientemente de que existan, o no, motivos reales de culpa en quien experimenta la vergüenza, si escarbamos en ella, ésta pone en evidencia y cuestiona las fronteras de la subjetividad: de ese límite difuso entre lo propio y lo ajeno, entre lo mismo y lo otro. No es casual que, al estado anímico de la vergüenza, dentro del planteamiento levinasiano, le siga la náusea, culminación de un rechazo o malestar que se prolonga, que se adhiere tan profundamente a nosotros, que nos atrapa, ahogándonos en el vértigo de nuestro propio ser. También Walter Benjamin ha explicado la repugnancia como el miedo a ser reconocido por aquello que nos produce rechazo, raíz de esa alergia persistente a la diferencia, que sigue mermando nuestra relación con los otros. En este sentido, podemos leer la náusea en el adolescente de la plaza de Odeón como una sintomatización, en su propio cuerpo, de ese rechazo explícito en los escolares, vértigo de lidiar con lo inasumible oculto tras la histeria compulsiva de sus risas, tras el divertimento cruel que se refugia en el anonimato de la multitud y que no hace más que ocultar su propio miedo.

Es precisamente esta neutralización absoluta del pensamiento crítico a través de la prolongación compulsiva del goce lo que le preocupa a Levinas: «Hay épocas — concluye *La realidad*

y su sombra— en las que se puede tener vergüenza del goce artístico, como de hacer festejos en plena peste» (2001: 64). Esta crítica al goce estético no se reduce a su facilidad de «hacer festejos en plena peste», o para distraernos del dolor, minimizando la gravedad de los acontecimientos. Para el filósofo de la huella, la culpa que concierne al arte, consiste también en ese movimiento capaz de extraer, incluso de los torbellinos más abigarrados del dolor, una forma de placer que sobrevive al sufrimiento. Hay que estar incómodos, podríamos leer, hay que mantener una reticencia elemental ante esa tendencia vacía a reposar en el goce, a mantenerse en la superficie cómoda de las cosas. No obstante, por más lejos que logremos sostener esta exigencia ética, podríamos también preguntarnos y preguntarle a Levinas si hay que tener vergüenza de querer vivir, si no hay también en el impulso de la supervivencia un movimiento ético que atraviesa la superficie del goce, para afirmarse.

Según la argumentación que seguíamos en páginas anteriores, el mecanismo que el filósofo identificaba como propio del arte consistía en prolongar al propio sufrimiento eternizándolo: «como si la muerte no fuera nunca bastante muerte, como si paralelamente a la duración de los vivos corriera la eterna duración del entretiem po» (62). Por su parte, Jabès advierte: «el significado del suicido del escritor es quizá éste: dar al fin un sentido a lo que no lo tiene y de lo cual fue presa» (2001: 64). Operación que clausura la apertura al aniquilarse, pues, con la muerte del escritor, son sacrificadas también todas esas otras voces que habitan en él, que han sido silenciadas por el sinsentido y que continuarán sepultadas a no ser que llegue un nuevo aliento a remover el polvo, a interrogar ese sentido último, esa quietud muerta de la evidencia.

En un texto póstumo, que reúne catorce escritos inspirados en *La divina comedia*, Jabès insiste sobre el carácter totalizante del mal: «No hay grados en el mal. Todo dolor es, en sí mismo, un todo. El mal es totalidad del sufrimiento», escribe (1991: 12).

Estructura concéntrica que se precipita en forma de embudo, el infierno de Dante es la imagen de lo cerrado, el dibujo de una concentración en el sufrimiento, donde cada círculo encierra al anterior dentro de sí, donde no hay lugar para la salida. De ahí, la relación de homofonía que encuentra Jabès entre las palabras francesas *enfer* (infierno) y *enfermement* (confinamiento): «Dans *enfermer*, dans *enfermement*, il y a le mot *enfer*» (19) anota, más allá de que, por otro lado, la etimología de *infernus* aluda más bien a las regiones inferiores, a algo que viene de abajo.

Representación por antonomasia de ese lugar donde se sufre o se hace sufrir, el infierno es la clausura del dolor sobre sí mismo, la imposibilidad de salir de sí. Estructura que podría coincidir también con la representación más tardía del panóptico, arquitectura a partir de la cual quienes

están dentro son vigilados permanentemente por una mirada que se encuentra fuera de su alcance, mientras que, quienes se encuentran en el centro, adquieren el poder de mirar sin ser vistos. Quizás a esto se refiriera Sartre cuando afirma que «el infierno son los otros», esta sobreexposición infernizante que acosa y que borra la individualidad del sujeto. En su célebre obra *A puerta cerrada* sus personajes están encerrados en un espacio lleno de corredores que dan a otros corredores, donde no parece haber lugar para la exterioridad, donde el interruptor de la luz está descompuesto de modo que no hay forma de apagarlo. Todo está expuesto, todo está a la vista y el calor los obliga eventualmente a «desnudarse como gusanos». Así van encontrándose solos con sus propios deseos, culpas y resentimientos, descubriendo que no hace falta un verdugo que ejecute su condena, sino que basta con ellos mismos para hacer de su vida un infierno (1981: 135).

Levinas, desde una perspectiva naturalmente distinta, define la tiranía como «el hecho de no mirar de frente aquello a lo que se aplica una acción». Mirar de soslayo, escondiéndose bajo la inmunidad totalizante de la mirada, es el principio de toda violencia. Mirada que se guarece bajo su propio miedo, puesto que la valentía, al igual que la vergüenza, advierte el filósofo lituano, «no es una actitud frente al otro sino respecto de sí». La violencia arremete contra el otro sin mirarlo, es una manera de «apoderarse de él sorprendiéndolo, captándolo a partir de algo que no es» (2001: 76-77).

En el arte y en la experiencia estética, Levinas encuentra este peligro, esta forma de encubrimiento neutralizante de la mirada que borra la alteridad del otro. Por ello, en *La realidad y su sombra*, evocando el Salmo 115, llega al punto de acusar al arte de «conjurar las malas potencias, llenando el mundo de ídolos que tienen bocas, pero que ya no hablan más» (64). Fetichismo hueco que ejerce una influencia sobre la mirada, que la enajena. ¿Cómo romper con ese maleficio, con esta suerte de mal de ojo que acompaña al objeto artístico?

La mirada, lo hemos dicho antes, sostiene un enorme poder, sin embargo, es ella misma el principio a partir del cual se desactiva todo poder. Si el límite de la vergüenza radica, para Levinas, en dejar de ocultar nuestra inocultable vulnerabilidad, la búsqueda de un límite ético dentro de la experiencia estética, consista quizás, en desnudar el rostro de la obra de arte:

Ante el espejo, Sara desnuda contempla su cuerpo. Si se demora en examinarlo con detalle, es porque sabe que se le escapa.

¿Quién es dueño absoluto de su cuerpo? Se puede hacer callar o hablar al alma. Podemos refugiarnos enteramente en ella, ¿pero en el cuerpo?

En torno de Sara, mujeres y hombres son detenidos por sus cuerpos; en los registros de policía se los designa como «cuerpos de pertenencia judía». No hay documento de identidad para las almas.

Ella escruta su rostro enflaquecido que la atemoriza, porque detrás de él ya entrevé el de los nuevos mártires de la ideología ambiente.

Estamos en 1942, en Francia.

¿Qué haces Sara ante el espejo, treintaidós años después? ¿Cómo si el desastre te hubiera omitido?

«Oh, Sara —escribió Yukel— tu cuerpo tiene la belleza sobrecogedora de los lejanos paisajes de la infancia que eclipsan al más reputado de los sitios» (2001: 18).

.....

Devant le miroir, Sarah nue contemple son corps. Si elle s'attarde à l'examiner dans ses détails, c'est qu'elle sait qu'il lui échappe.

Qui est maître absolu du corps? On peut faire taire ou parler l'âme. On peut se réfugier entièrement en elle; mais dans son corps?

Autour de Sarah, les femmes et les hommes de sa race sont appréhendés pour leur corps désigné dans les registres de la Police comme «corps d'appartenance juive». Il n'y a pas de cartes d'identité pour les âmes.

Elle scrute son visage amaigri qui l'effraie parce qu'elle entrevoit déjà derrière lui, celui des nouveaux martyrs de l'idéologie ambiante.

Nous sommes en 1942, en France.

Que fais-tu, Sarah, devant ton miroir, trente-deux années après ? Et comme si le désastre t'avait épargnée?

«O Sarah —avait écrit Yukel— ton corps a la beauté prenante des lointains paysages de l'enfance qui éclipsent le plus réputé des sites» (1991: 16).

La desnudez del cuerpo, aclara Levinas «no es la desnudez de una cosa material, antítesis del espíritu, sino la desnudez de nuestro ser total en toda su plenitud» (1999: 101). Desnudez que habla o calla por sí misma, expresión viviente. El cuerpo no es en sí mismo un infierno ni una cárcel, como llegó a pensar Platón y más tarde San Agustín, sin embargo, puede llegar a serlo, es ese espacio del cual no podemos escapar, pero que se escapa constantemente de nosotros. Espacio que, no obstante, ha querido ser inútilmente apropiado y delimitado a través de múltiples marcas y fronteras identitarias. A diferencia de los personajes de Sartre cuya tortura consiste en no tener espejos donde reflejarse («qué vacío un espejo donde no estoy» reclama el narcisismo de Estelle), Sara contempla su cuerpo desnudo como algo extraño, al punto en que su rostro enflaquecido la atemoriza, no por ser la huella de su propio dolor, sino porque en él alcanza a entrever a los otros

«mártires de la ideología ambiente». El espejo es ese artefacto que pone en práctica cierta espectacularidad que transforma, como dice Merleau-Ponty, «a las cosas en espectáculos, los espectáculos en cosas, a mí en otros y a otros en mí» (1986: 26-27). Violencia fundamental que atraviesa por la mirada y que es el núcleo existencial de la vergüenza: «quien siente vergüenza —advierde también Agamben— se siente oprimido por el propio hecho de ser sujeto de la visión» (2000: 112), por encontrarse atrapado dentro de ella. Y es que no podemos reconocernos más que a través de la mirada del otro. Lo que nos devuelve el espejo es una mera proyección, un fantasma que aspira a ser mirada pero que se queda atrapado, confinado dentro del círculo de su propia representación.

A través de este espejo, sin embargo, Jabès nos devuelve la imagen de la vulnerabilidad. Mirada que se adentra en el sufrimiento y que retorna de las llamas que la consumen como un ave fénix. Mirada que se deja vulnerar por la desnudez del otro y que se ofrece como una forma de testimonio. En su escritura está claro ese respeto y esa constante preocupación por evitar la exhibición descarnada de la violencia, la explotación oportunista del sufrimiento. Gesto que se opone radicalmente a la actitud impúdica de algunos artistas de su tiempo que, a su parecer, terminaron por banalizar el horror de los campos, estetizándolo.

Volviendo a *Lenfer de Dante*, en el penúltimo fragmento de ese insólito homenaje a Dante Alighieri, Jabès nos deja un importante recordatorio: «el infierno —dice— es, quizás, la imposibilidad de amar» (41). A través del arduo viaje que emprende el poeta italiano por los caminos tortuosos del infierno «es el amor y no el deseo desmesurado de saber» advierte el escritor egipcio, el que lo guía y el que le permite atravesar estas regiones sin perderse o quedar atrapado entre sus confines. Del mismo modo en que, a lo largo de las múltiples páginas que componen los ciclos jabesianos y que se encuentran atravesadas por el paraje doloroso de Auschwitz, el hilo conductor es el diálogo amoroso, inconcluso, de dos adolescentes: «canto de amor que es —dice Jabès— a pesar de todo, canto de esperanza», canto que «ambiciona hacernos asistir al nacimiento de la palabra y, en dimensión más real, a un ensanche del umbral del sufrimiento...» (2001: 26).

¿Habrá acaso alguna intencionalidad en la elección deliberada de Jabès, de que sus personajes principales sean precisamente adolescentes? ¿Habrá en ello una remisión, más que a la edad, a cierta condición de apertura para experimentar en carne propia el dolor de los otros y darle un cauce a través de la escritura? ¿Será precisamente en el ensanche de este umbral y no en el simple deleite estético, donde se revele el lugar fundamental de esta *aisthesis* que nos permite acercarnos, a través de los canales abiertos de nuestra sensibilidad, en dimensión más real, al dolor de los otros? En el gesto transgresor de encontrar belleza, incluso en los escenarios más aterradores, mis-

mo que podríamos estar tentados a leer como una llana tendencia al sadomasoquismo, podemos también encontrar un auténtico brote de esperanza. Hay en el arte una entrega amorosa donde vida y muerte parecen abrazarse al punto de confundirse, pero que trasciende la propia fiebre autodestructiva del sujeto, que apunta más allá de sí, hacia un intento por transmitir. Afirmación rebelde de la vida que lucha «mano a mano» con la muerte, que se debate con esa pasividad asfixiante, cuya mayor violencia sea, quizás, no tanto su explícita brutalidad, advierte Jabès, sino su imperturbable serenidad: «Implacable es su mirada y, frente a tanto sufrimiento acumulado, serena está, a pesar de todo, su conciencia». | «*Implacable est son regard et, devant de tant souffrances accumulées, sereine est, malgré tout, sa conscience*» (1991: 26).

En el esfuerzo por romper con esta serenidad, se juega quizás otro intento por salir del aislamiento enclaustrante del ser y por romper con el estado paralizante de la culpa y de la vergüenza. No basta, sin embargo, con mantener abierto ese umbral. La boca, como límite de lo soportable, nos exhorta también a comenzar a hablar, «para no dejar que la muerte diga la última ni la primera palabra», piensa Derrida (1998), para no dejar que los muertos mueran una vez más en la memoria, añadiría W. Benjamin (2007, 1-2: 308). Es ese ensanche del umbral del sufrimiento, esa distensión, la que trasluce también en la insistencia de Jabès por mantener el libro abierto, desgarrado por el efecto persistente del desobramiento. Desgarre que es al mismo tiempo bálsamo, potencia restitutiva de la pregunta que sigue interpelando a ese relato «herido por las palabras y por los hombres» y transformando en canto el lamento ensordecedor del grito.

«Un libro se hace libro a través de su zambullida en las tinieblas y de su progresivo ascenso hacia el día.» | «*Un livre se fait livre par sa plongée dans les ténèbres et par sa remontée graduelle au jour*», aparece escrito en *L'enfer de Dante* (1991: 39). Desgarrada por la tensión entre esos dos extremos, tocada a la vez por el don de la luz y por el descenso angustioso a las zonas más infernales de la psique humana, la mirada de Jabès asume todos los riesgos que demanda su labor artística, orientada siempre por un firme e inquebrantable compromiso con la vida. De otro modo, de esa zambullida en las tinieblas el artista no extrae otra cosa que otro cúmulo de cenizas inermes, industria de la muerte con la pretensión de ser arte, o bien, «arquitectura de lo macabro» como la ha llamado Lars von Trier (2018).

Siguiendo al psicohistoriador hamburgués de quien hemos tomado la noción de supervivencia, la función de la imagen no se limita simplemente a conducir el *pathos*, plasmándolo en su estado más burdo, sino que transfigura y redirige su contenido, a través de un complejo proceso creativo, que da forma y contorno a esas cargas afectivas que son las imágenes. El arte ejerce esa

extraña labor alquímica que logra mezclar los elementos más disímbolos de la psique humana, haciendo que se entiendan «los astra y los monstua», el orden celeste y el orden visceral, las bellezas de arriba y los horrores de abajo.

Cometeríamos un grave error, sin embargo, si nos apresuráramos a otorgarle al arte, sin más, un carácter redentor. El arte no nos salva ni nos redime de nada, no nos libera del dolor y mucho menos nos exenta de asumir una responsabilidad directa en los acontecimientos que nos aquejan. Quizás la imagen no tenga por sí misma ningún poder para salvarnos del infierno, para romper con la violencia que día a día perpetramos, no obstante, advierte Didi-Huberman, se encuentra cargada de potencial, tiene la capacidad de involucrarnos sensiblemente en aquello que vemos, volviéndonos testigos vivenciales, abriendo el umbral de la mirada. Este potencial depende, sin embargo, de nuestra capacidad de mirar, de qué tanto nos dejemos interpelar por lo que miramos, lejos de querer determinarlo. Es esa mirada abierta, vulnerable, la que puede devolverles su ardor vivo a las cenizas apagadas, acechando esa mínima brizna que se niega a apagarse, «ebria de incendio».

En plena conciencia de que las cenizas son a la vez la evidencia del fuego y la destrucción de la evidencia, Jabès nos ofrece una crítica más en *L'enfer de Dante* que toca un aspecto fundamental de esta problemática y que abordaremos con detenimiento en el apartado siguiente:

El pecado no está en el origen de Auschwitz. No está en el corazón de las víctimas sino, quizás, en el de Dios.

Por ello, las flamas del infierno de san Paul no son aquellas que se elevan en humaredas desde los hornos crematorios. Las flamas de Auschwitz no purifican las almas de los deportados. Ellas los devuelven más ligeros a la nada.

.....

Le péché n'est pas à l'origine d'Auschwitz. Il n'est pas dans le cœur des victimes mais, peut-être, Dans celui de Dieu.

C'est pourquoi les flammes de l'enfer de saint Paul ne sont pas celles qui s'élevaient en fumée des fours crematoires. Les flammes d'Auschwitz ne purifiaient pas l'âme des déportés. Elles renvoyaient ceux-ci plus légers au néant (1991: 22).

Sentencia provocadora que advierte en todo intento por justificar teológicamente el desastre, un redoble de la violencia que termina por neutralizarla, devolviéndola a la nada. Por ello, el ejercicio incansable de la pregunta que, en la obra de Jabès, no encuentra sosiego, no tiene nada

de nihilista. Por el contrario, entraña un esfuerzo por alejarse de esa imperturbable serenidad del mal.

En la representación cristiana del infierno y del paraíso, Jabès encuentra el parteaguas de una acostumbrada dicotomía:

Estamos del otro lado de la frontera donde ya no existe un tiempo para la alegría y un tiempo para el dolor. Existe la eternidad de la felicidad y la eternidad del sufrimiento;

porque no se puede disociar el infierno del paraíso. No se puede pensar uno sin el otro.

Auschwitz, en cambio, no puede ser pensado más que en referencia a Auschwitz. Doble prisión.

.....

Nous sommes de l'autre côté de la frontière où il n'a plus un temps pour la joie et un pour la douleur. Il y a l'éternité du bonheur et l'éternité de la souffrance;

car on ne peut dissocier l'enfer du paradis. On ne peut les penser l'un sans l'autre.

Auschwitz, par contre, ne pourrait se penser que par rapport à Auschwitz. Double enfermement (1991: 24).

El poeta guarda extrema cautela ante toda clase de mistificaciones del dolor y la violencia a partir de la contemplación de una imagen eternizada. Al mismo tiempo, advierte la necesidad de sacar a Auschwitz de su representación no modificable como paradigma histórico, donde «el dolor ya no interroga al dolor, más que para volver vana toda interrogación», donde la muerte ha perdido todo carácter activo, al punto de creerse consumada, asqueándose de sí misma, donde el tiempo parece tan encerrado en sí mismo, que anula su potencia mesiánica, la irrupción incalculable de la promesa que rompe hasta el más cerrado de los sitios.

Es nuestra tarea seguir interrogando y desmantelando las clausuras. Allí donde no queda ya lugar para la apertura vulnerable del rostro, donde se han agotado todas las formas de reconocimiento y donde el motor vital del deseo ya no palpita con la sangre de nuevas preguntas, el sufrimiento se vuelve ciertamente un todo y el mal, en consecuencia, al no tener parangón, se vuelve extremo.

Si el problema de la prohibición de las imágenes toca, en principio, la representación de lo divino, es preciso poner en interrogación la propia idea de Dios y explorar el lugar que ha ocupado esta palabra, en el horizonte complejo de la violencia humana.

Fetichismo y reificación de la imagen religiosa

La verdad es ese final dramático de todo relato que tenga a Dios por héroe y al hombre por comparsa.

EDMOND JABÈS

Si yo dijese decididamente: «He visto a Dios», lo que veo cambiaría. En lugar de lo desconocido inconcebible —salvajemente libre ante mí, dejándome ante él salvaje y libre— habría un objeto muerto y la cosa del teólogo —a lo que lo desconocido estaría sometido, pues, bajo la especie de Dios, lo desconocido oscuro que el éxtasis revela está esclavizado a esclavizarme...

GEORGES BATAILLE

La palabra *Dios* es quizás el vocablo más obsesivo dentro de los libros de Edmond Jabès y al igual que la palabra *judío*, entraña una resistente paradoja. Por ello, cuando Marcel Cohen le pregunta en *Del desierto al libro*, el motivo por el cual, considerándose ateo, decide escribirla con mayúsculas, Jabès responde que se trataba en principio, para él, de una Ausencia de Dios con mayúsculas, «ausencia de origen gracias a la cual se funda toda creación. El abismo, en suma» (2000: 98). Si Dios como principio estuviera presupuesto, la fuerza interrogativa del libro se debilitaría, es su Ausencia con mayúsculas la que crea un vacío alrededor de la palabra que de este modo se convierte en interrogante. Y ¿no son acaso esas palabras gigantes, vacías a fuerza de enaltecerse, las que más torturan nuestro entendimiento? ¿No es acaso la Ausencia, más que la presencia de cualquier cosa, la que ejerce un mayor poder sobre nosotros?

Según Julio Trebolle (2008), las religiones han desarrollado dos formas básicas de representar lo divino: unas que exaltan la figuración y otras que buscan evitarla. Estas últimas, las tradiciones

anicónicas, rechazan ante todo la representación antropomórfica de la divinidad, sirviéndose, por su parte, de otra clase de motivos que buscan sugerir, lejos de apuntar directamente a la presencia: el trono vacío, el altar o el propio libro son ejemplos claros de símbolos anicónicos. Ahora bien, este principio elíptico, esta función indirecta corresponde, como hemos dicho antes, a la función simbólica de la imagen, vínculo que tiende un lazo donde ausencia y presencia nunca terminan de coincidir, donde la propia relación es ya una pregunta. Esto mismo ocurre con la representación acústica o el nombre de la divinidad. En algún momento, que coincide con la desaparición de las imágenes en Israel, sostiene Trebolle, comenzó a aludirse a Dios con múltiples epítetos: *Elohim* (El altísimo), *Adonai* (El Señor) *HaMakom* (el lugar), por mencionar algunos, reemplazan el impronunciado nombre comprendido en las cuatro consonantes del tetragrama.

Cuestión a la cual también alude Jabès en *El libro de las semejanzas*:

J. H. V. H

El-Elión.

Al nombre silencioso,

un sobrenombre silencioso;

—insosteniblemente *silencioso*, como el *silencio* septuplicado de los *cielos*.

«Bendito El-Elión.» Así Melchisedec saludó a Abraham; mas Abraham le respondió: «Aquel que llamas el Dios supremo no es otro que J. H. V. H a quien sirvo. Tal es su verdadero nombre. Tú, hasta ahora, sólo conociste su sobrenombre» (Génesis 14, 9) [2001: 111].

• • • • •

Y. H. V. H.

El-Elyon.

Au nom silencieux,

un surnom silencieux;

—*insoutenablement silencieux, comme le silence septuplé des cieux.*

«Béni El-Elyon. Ainsi Melchisedek salue Abraham; mais Abraham lui répondit: Celui que tu nommes le Dieu suprême n'est personne d'autre que Y. H. V. H. que je sers. Tel est son vrai nom. Tu n'as jusqu'à connu que son surnom» (La Genèse 14, 9) [1991: 109].

Cuatro consonantes obstinadas que desgarran el silencio insostenible de esa altura infinita, evocada por los siete cielos. Distancia infranqueable a la cual alude también el sobrenombre: El-

Elión o Elohím, sin jamás alcanzarla. Como el autor desconocido del Sefer Yetzirá, Jabès parece apostar al juego combinatorio de las letras, que se recrea con el poder creativo del lenguaje pero que sabe que toda palabra es, en sí misma un pretexto, una prenda provisoria y temporal susceptible de ser deconstruida. Así, advierte Jabès, sus propios personajes llevan nombres prestados, pseudónimos de los cuales se han servido para entrar en el libro, pero que jamás les han realmente pertenecido. Y después de todo, advierte: «¿qué hay más impersonal que un nombre sobre una hoja?» Si todas nuestras palabras son temporales, nuestros nombres, nuestras identidades, no son quizás más que semejanza de nombres, de personalidades, máscaras de las cuales nos vamos despojando para abrazar al fin el vacío:

Preservaréis vuestros nombres, sin lo cual mi libro zozobraría automáticamente; cuidaréis vuestras máscaras, apariencia de una apariencia depurada o caricaturesca, mas no tendréis tranquilidad sino cuando hayamos descubierto juntos, a través de las letras que los designan, vuestros rostros: el que Sara conserva de Yukel y Yukel de Sara; el atribuido a Yael y el de su niño que nació muerto, Elya, salvado por su nombre, como hubiera podido serlo por el de Aely que ella no quiso; tan cierto es que somos el despliegue de un nombre, figura de su porvenir (112).

.....

Vous préserverez vos prénoms sans quoi mon livre sombrerait automatiquement ; vous soignerez vos masques ; l'apparence d'une apparence épurée ou caricaturée ; mais vous n'aurez de tranquillité que lorsque nous aurons, ensemble, à travers les quelques lettres qui désignent, découvert vos visages : celui que Sarah conserve de Yukel et Yukel de Sarah ; celui que attribué a Yaël et celui de son enfant mort-né, Elya, sauvé par son nom, comme il aurait pu l'être par celui d'Aely dont elle n'a pas voulu ; tant est vrai que nous ne sommes que l'épanouissement d'un nom, la figure de son devenir (1991: 110).

La urgencia que convoca a las letras y a los vocablos a reorganizarse es, nuevamente, la urgencia de un rostro, es decir, esa apertura desde la cual se cifra el misterio de la proximidad: alteridad irreductible del otro que nos prohíbe matar. La urgencia de estos personajes, venidos de lo más profundo de la memoria, es la de ser encarados, sacados del polvo impersonal de la muerte hacia el presente vivo de la mirada donde todo renace, donde es preciso salvar incluso lo insalvable, el amor de dos testigos separados por la guerra o el rostro de un niño que ha nacido muerto. Es este encuentro personal, cara a cara, el que exige también, en la tradición judía, la relación con Dios.

Relación que no admite mediaciones de ningún tipo, que no concede a ningún objeto, a ninguna representación o representante tangible, el poder de convocar o de encarnar la presencia de aquello que es absolutamente trascendente.

En su afán por buscar una aproximación más fiel a la experiencia de lo inefable, la teología negativa de Maimónides buscó seguir la vía negativa, o, en palabras de Borges, el camino que va de alguien a nadie, de la presencia más concreta a la ausencia más abstracta. Por su parte Rosenzweig, en *La estrella de la redención* proponía seguir el camino inverso: partir del hecho de que «de Dios no sabemos nada» —tomando a esta nada preliminar no como la nada objetiva sino simplemente una nada de saber— para ir avanzando, gradualmente, en el encuentro con un algo, o mejor dicho con un alguien íntimo y personal: «y acostumbraba hablar el señor con Moisés cara a cara, como habla un hombre con su amigo» (Éxodo 33:11). Proximidad que es, sin embargo irreductible a la presencia, puesto que escapa al plano fenomenológico, es la irrupción inobjetable del rostro que abre la dimensión de lo infinito. Ante tal proximidad, todas nuestras palabras zozobran. No existen conceptos ni categorías que se ajusten para colmar su misterio, pues, en principio, tal encuentro no obedece al orden del conocimiento, sino que entraña precisamente un profundo desconocimiento, el derrumbe de nuestras certezas más afianzadas, incluida la del propio Dios. Así, al retirar la certeza que ocupaba el centro, quedan vibrando las ondas de un vacío interrogado, como se puede leer en el siguiente fragmento de *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*:

¿Y si la prohibición divina tocase a la idea misma de Dios?

Doble e idéntico sacrificio. El relato original se descifraría en la superficie del océano que lo hubiese tragado, en el localizado lugar de su desaparición.

Sólo pueden leerse las ondas que la palabra naufragada deja tras de sí cuando el agua, aquietándose, las deshace.

No queda entonces más que la solícita onda para velar por lo vedado (1989: 53).

.....

Et si l'interdit divin frappait l'Idée même de Dieu?

Double et identique sacrifice. Le récit originel se déchiffrerait à la surface de l'océan qui l'aurait englouti, à l'endroit repéré de sa disparition.

On ne peut lire que les plis laissés derrière elle par une parole qui fait naufrage et dont, petit à petit, l'eau calmée se défait.

Il le resterait, alors, que l'onde attentionné pour veiller sur l'interdit (1982: 47).

Para seguir leyendo el rastro de lo que sobrevive al silencio. *Huella*, esta vez en el sentido más levinasiano del término: «inserción del espacio en el tiempo» (2000: 71), irrupción de lo absolutamente *Ausente*, que se sustrae de toda presencia, que disloca al origen como principio que rige la estructura de un relato circular. Avanzar, entonces, por las edades interminables del libro, como por las vertiginosas ondas de un océano, entregarse a los juegos pasionales del lenguaje, sabiendo de antemano que toda palabra naufragará.

«Lo poético —dice Georges Bataille— es lo familiar, disolviéndose en lo extraño y nosotros con él» (1973: 15). Un trato peculiar con el lenguaje que conserva cierto grado de familiaridad, sin el cual, la palabra sería incapaz de tocarnos, de interpelarnos sensiblemente haciendo eco en lo que ya conocemos; pero que introduce a la vez, a través de esta cercanía, una extrañeza fundamental que se abre paso en el lenguaje dejando su marca. Quizás es esta familiaridad la que atraviesa los personajes ficticios de Jabès, cuyos nombres íntimos, surgidos del propio libro, se debaten constantemente con el silencio, persiguiéndose, usurpándose unos a otros, desdoblándose en una serie de juegos anagramáticos que los vuelven extraños a sí mismos.

Tras el rastro de aquel pensador que exhortaba a «auscultar con el martillo» el fondo hueco de los ídolos (Nietzsche, 1989), de aquellas ideas que han sido cristalizadas como valores supremos regulando y normativizando nuestra cultura; la de Georges Bataille es otra voz que dialoga con el pensamiento jebesiano y que arroja claves fundamentales para pensar esta problemática. Sólo entendiendo que «el absoluto», «Dios», «el fondo de los mundos» no son nada más que categorías de nuestro entendimiento, advierte el filósofo francés, somos capaces de regresar a la experiencia desnuda, libre de ligaduras, ajena a cualquier dogma o confesión religiosa. Experiencia nacida del no-saber que no busca conducirnos hacia ningún fin, que no funda con ella una creencia ni parte de ella. Experiencia que no aporta nada de apaciguador a la conciencia, ni nos ofrece certezas de ningún tipo, sino que entraña, por el contrario, la necesidad de ponerlo todo en tela de juicio, de abrir un espacio de extrañeza y de oscura convergencia entre la angustia y el éxtasis (1973: 14-15).

Experiencia que resulta profundamente amenazante para el ámbito de la teología positiva, piensa Bataille, apoyada exclusivamente en la revelación de las escrituras. O en todo caso, podríamos agregar, en una lectura ciega y arbitraria de las escrituras, que ignora deliberadamente su carácter plurívoco, la inscripción del vocablo libertad (*heruth*) en cada palabra grabada (*haruth*) sobre las tablas. Imperativo inscrito en el propio Talmud: «las tablas eran obra

de Dios, y la escritura grabada en ellas era también obra suya». No leáis jaRuT (grabadas) sino jeRut (libertad). Pues el único hombre verdaderamente libre es el que estudia la Torah». (*Pirkei Avot* VI:2)

Para los sabios del talmud era precisamente ese apego exclusivo a las escrituras y la prescripción al creyente de quedarse solo con el texto, el antídoto más efectivo contra cualquier lectura autoritaria que pretendiera asumir un monopolio absoluto sobre la verdad. Así aparece dicha presunción en palabras del propio Jabès:

«Pareció, a todos, natural que la complicidad de Dios con el hombre encontrara su más bella vestidura en el mutaré del mutismo con el cual se vistieron para gobernar; pero el hombre renunció, un día, a esta vestimenta: fue la venganza de la palabra vulgar sobre la palabra divina», había escrito reb Benasaya.

Y reb Bitrán, «el hombre, en su presunción, levantó la voz para que el universo se impregnase de su palabra. Fue la decadencia de la palabra del Libro» (2001: 113).

• • • • •

«Il parut, à tous, naturel que la complicité de Dieu et de l'homme trouvât sa plus belle parure dans la moire du mutisme dont ils se vêtirent pour gouverner; mais l'homme renonça, un jour, à ce vêtement : ce fut la vengeance de la parole vulgaire sur la parole divine», avait écrit reb Benassaya.

Et reb Bitran: «L'homme, dans sa préemption, éleva la voix afin que l'univers s'imprégnât de sa parole. Ce fut le déclin de la parole du Livre» (1991: 111).

La crítica enunciada por Bataille se dirige precisamente al problema de la servidumbre dogmática: tendencia que ha predominado en general en el contexto institucional de las religiones a someter el núcleo de la experiencia religiosa a ciertos fines predeterminados, cercándola a partir de preceptos morales y convirtiéndola, a fin de cuentas, en un instrumento de poder. Puesto que «la separación del trance de los dominios del saber, del sentimiento, de la moral, obliga —dice Bataille— a construir valores que reúnen fuera los elementos de esos dominios bajo formas de entidades autoritarias» (1973: 19). El sacerdote, la iglesia o cualquier otra figura institucional que adopte la autoridad religiosa, pasa a suplantarse y a monopolizar el dominio absoluto de la fe que el creyente está obligado a seguir sin cuestionamientos. Así la creencia se convierte en dogma y la confesión en dependencia. Para escapar de esta servidumbre dogmática, dice Bataille, la única autoridad que debe ser reconocida es la autoridad de la experiencia misma, lo desconocido que se impone en nosotros como un viento violento disipando las certezas.

«Reunir fuera» es, por otro lado, el modo en el cual ha operado tradicionalmente lo sagrado, delimitando las fronteras de un territorio que se opone cualitativamente a lo profano, excluyéndose del resto del mundo y reservándose a un cierto ámbito de pureza. Levinas, desde el núcleo mismo de la espiritualidad judía, introduce la distinción entre lo sagrado y lo santo. «Lo sagrado —dice— es la penumbra donde florece la hechicería» (1997: 92). Comercio mágico con lo real que se enraíza en el mundo de las apariencias, que otorga poderes teúrgicos a ciertos objetos o rituales, con el fin de volver tangible y disponible lo infinitamente trascendente e indisponible. Lo santo, en cambio, corresponde más bien a una actitud hacia el otro, praxis ética a partir de la cual se construye, en lo cotidiano, un vínculo abierto con la divinidad. En lo santo se cultiva un sentimiento de comunidad con Dios a través de la comunidad con los otros, relación social que abre la dimensión de lo infinito, a partir del respeto y el amor que el rostro del otro nos infunde con su simple presencia. En la hechicería, en cambio, piensa Levinas, se pone en juego una forma de curiosidad trasgresora, que va más allá de un pudor necesario: «La hechicería es la curiosidad que se manifiesta allí donde es preciso bajar los ojos, la indiscreción a los ojos de Dios, la insensibilidad al misterio» (98). «Incendio de la pupila en la pupila», en palabras de Jabès, seducción ardiente de la imagen que nos hunde, piensa Levinas, en los equívocos sentidos llevándonos «al éxtasis de lo Sagrado, la ley suspendida» (95).

Pathos y *ethos*, éxtasis y comunidad, imagen y palabra. Nuevamente vías contrarias que parecen oponerse en una tensión irreconciliable. Jabès, por su parte, no parece encontrar un límite tan tajante entre ambos territorios. En un fragmento de *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, titulado «La prohibición de representar», escribe:

Si bien en la lengua hebrea sagrado y santo se designan con la misma palabra, ¿puede verdaderamente decirse que lo sagrado sea lo santo y viceversa?

La misma palabra, es cierto, pero como una nuez abierta donde la parte izquierda del cascarón sería lo sagrado y la parte derecha, lo santo, y el fruto tendría el primitivo sabor del silencio (1989: 59).

.....

Bien qu'en langue hébraïque sacré et saint ne soient qu'un même mot, peut-on dire vraiment que le sacré soit le saint ou vice versa?

Un même mot, certes; mais comme une noix ouverte dont la partie gauche de la coquille, par exemple, serait le sacré et la partie droite, le saint et dont le fruit aurait la saveur primitive du silence (1982: 54).

Entre una manera de nombrarlo y otra, lo que persiste es un mismo sabor primitivo, un sentimiento común, entrañable, que se remonta a los orígenes de la humanidad y que resulta difícil de calificar con una sola palabra. Su aroma más fiel nos conduce al silencio.

A partir de allí Jabès despliega una extensa reflexión sobre el problema de lo sagrado dirigiendo su atención a la cuestión del libro: «¿Qué es un libro sagrado? —se pregunta— ¿Qué confiere al libro su carácter de sagrado? ¿Depende lo sagrado de nosotros?» Si todos nuestros libros están, a fin de cuentas, insertos dentro de un libro mayor, inconmensurable, del cual nuestras palabras no serían más que un eco provisorio, ¿cómo trazar la frontera definitiva entre un territorio y otro? ¿Cómo enmarcar los confines del misterio? ¿Cómo asignarle un valor de palabra revelada, santa, a una, excluyendo todas las otras expresiones de este derecho? Y ante todo ¿Cómo hacer frente al problema de la repetición: al hecho ineludible de que la palabra es ya producto de la *semejanza* y la palabra escrita, doble repetición: imagen que se inscribe en el abismo de una ausencia?

¿Y si la prohibición divina de representar se encontrase también en la escritura, a la vez como su ley implacable y su parte maldita?

¿Y si lo sagrado, en tanto palabra de Dios, fuese el silencio de nuestras palabras?

¿Y si lo profano, en tanto palabras emancipadas, fuese desafío al silencio divino?

Entonces, la imagen sería a la palabra lo que la ausencia de imagen es al silencio.

Profano y sagrado se verían arrastrados a un inevitable enfrentamiento.

Escribir, bajo la mirada constante de Dios, supondría reproducir incansablemente su palabra; pero ¿reproducir esa palabra no implica introducir, sin quererlo, la imagen en el texto? (1989: 56-57).

.....

Et si l'interdit divin de la représentation se trouvait aussi dans l'écriture, à la fois comme son implacable loi et sa part maudite?

Et si le sacré, étant Parole de Dieu, n'était que le silence de nos paroles?

Et si le profane, étant paroles émancipées, n'était que défi au silence divin?

L'Image serait, alors, à la parole ce que l'absence d'image est au silence.

Profane et sacré se verraient entraînés dans un inévitable face à face.

Écrire, sous le regard constant de Dieu, supposerait ne reproduire inlassablement que Sa Parole; mais reproduire cette Parole n'est-ce pas, malgré soi, introduire l'image dans le texte? (1982: 52).

Ley que proscribire y a la vez incita, la prohibición divina está, desde un principio —piensa Jabès— cargada de malicia. Despierta el morbo de lo invisible. Lejos de promover ese pudor prudente del que hablaba Levinas, reaviva con más fuerza ese deseo y con él la fiebre incontenible de las imágenes, puesto que, como anota también Chris Marker «La censura no es la mutilación del espectáculo sino el espectáculo en sí mismo» (1983). Mecanismo de revelación por ocultamiento bajo el cual han operado tradicionalmente las religiones y que, no obstante, no es privativa de éstas: «Exhibes lo que no puede ser revelado. Del objeto cernido, sólo dejas entrever aquello tras lo cual se oculta —escribe Jabès—. Y ese tras lo cual puede perfectamente ser otro objeto. Maliciosa prohibición» (1989: 52).

Máscara detrás de otra máscara, mimesis de la mimesis, la imagen inaugura el juego incansable de las semejanzas ¿Pero no será, más que la imagen en sí misma, ese tras de sí que acostumbramos a imponerle, el que despierta el vértigo inquietante de lo impensado? El problema parece alojarse, nuevamente, en la separación ontológica entre esencia y apariencia, en asumir un principio espiritual puro, sin mezcla, ante el cual el mundo de las apariencias sensibles representaría una amenaza, una forma de contaminación maligna que es preciso segregar.

Siguiendo el «Tratado Sanhedrín» en la Mishná (67a-68a), Levinas distingue entre dos formas de hechicería, una que «es obra de demonios» y otra que sólo es un acto de ilusionismo. En el tratado mencionado, Rabí Aquiba evoca la historia de dos hombres que, sirviéndose de recursos mágicos, cultivaron pepinos. Sin embargo, mientras que uno realiza el acto para su provecho económico, el otro solamente produce una ilusión. La literatura bíblica se encuentra plagada de ejemplos como éste, donde se incurre en actos mágicos a la vista de Dios, como los ejecutados por Moisés en respuesta al faraón. No obstante, esta clase de trucos no acarrear mayores consecuencias, porque no afectan la naturaleza de lo vivo: «los hechiceros no tienen poder sobre lo viviente», aclara Levinas. No hay mayor perjuicio allí «donde no se derrama una sola lágrima, tampoco una sola gota de sangre caliente, ni un ápice de verdadero dolor humano». Después de que se ha producido la ilusión sus efectos se desvanecen del mismo modo en que surgieron. El hechicero «Es reo de sanciones si el acto de hechicería entra en el circuito de una actividad cuya finalidad desborde el simple juego de ilusiones» (1997: 93-108).

Como en la leyenda del Gólem, el problema concierne directamente a la técnica, a un uso abusivo de recursos artificiales, a través de los cuales el hombre pretende superar sus propios límites, transgrediendo el orden natural de la vida. Así, se producen monstruosos ídolos que se comportan de manera automática y cuya desmesura sobrepasa todo control provocando desastrosas

consecuencias. Por ello, advierte Levinas, «lo sagrado que degenera, es peor que lo sagrado que desaparece» (110). Se convierte en idolatría. Alienta el hábito narcisista del hombre por adorar a sus propias creaciones.

Rosenzweig, por su parte, busca aclarar el sentido judío del milagro, distinguiéndolo como prueba de verdad frente las prácticas mágicas de los otros: «aunque los sabios paganos convirtieran también sus bastones en serpientes, el báculo de Moisés se tragaba el báculo de los idólatras» (*Éxodo* 7, 8ss). No obstante, advierte el teólogo alemán, esta diferencia no consiste solamente en los alcances del acto mágico, sino en el hecho de que, mientras que la cualidad de la magia es precisamente su carácter insólito o sorprendente, «lo insólito no es el núcleo del milagro, sino solamente su puesta en escena». Por ello, la Torá ordena no dejar con vida a ningún mago, pero exhorta, en cambio, a consultar al profeta, para comprobar si el signo que ha predicho se cumple. Pues el milagro sólo revela aquello que la providencia ya tiene previsto, mientras que el mago en cambio actúa poderosamente, buscando imponer su voluntad: «en la boca del profeta —afirma Rosenzweig— se hace signo incluso lo que sería magia en las manos del mago» (1997: 137).

Entre la revelación del milagro y los falsos artilugios de la hechicería, entre la boca del profeta y las manos del mago parece abrirse una brecha insalvable. Misma que atraviesa desde un principio, como advierte el propio Jabès, por el problema de la verdad:

¿Y si la prohibición divina tocara en primer lugar a la Verdad?

La imagen real de Dios cedería a la repetida presión de una ausencia absoluta de imagen; no sería sino el sujeto privilegiado del encarnizamiento que ésta designa para anonadarlo (1989: 52).

• • • • •

Et si l'interdit divin frappait, en premier lieu, la Vérité?

L'image réelle de Dieu céderait à la pression réitérée d'une absence absolue d'image ; ne serait plus que le sujet privilégié de l'acharnement déployé par celle-ci pour l'anéantir (1982: 47).

Vaciamiento que nos conduce, otra vez, al anonadamiento, a esa nada de saber que Rosenzweig veía como condición necesaria de todo saber, de todo encuentro legítimo con la verdad. No obstante, dependiendo de la relación que establezcamos con ella, la verdad puede atizarse constantemente, manteniendo vivo el asombro en nosotros, o convertirse en algo tan muerto y estático como cualquier fetiche: cristalización de un sentido que busca imponerse como totalidad.

La palabra *herejía*, acuñada más tarde por el cristianismo, proviene de *hairein* que significa «escoger», por lo que el dogmatismo llegó a designar con este término a todas aquellas mentes que se atrevieran a pensar o a decidir por sí mismas. No obstante, dentro de la tradición judía, la tentación no consistía en elegir entre múltiples doctrinas, sino en seguir a otros dioses desviándose del Dios verdadero. Apostasía o idolatría más que herejía, el problema de la prohibición divina parece concernir, sobre todo, al asunto de la fidelidad. A este respecto, Levinas advierte que ninguna creencia supersticiosa pone en riesgo la asamblea del altísimo, puesto que no tiene realmente ningún influjo sobre ella. Así, por ejemplo, a la mujer que quería recoger el polvo de sus huellas, Rabí Janina tranquilamente le responde: «si puedes hazlo. Pues está escrito: «no hay otro»» (1997: 86).

Este «no hay otro» es el que impone un quiebre con el resto de las tradiciones religiosas que, a partir de su diferencia, son consideradas como creencias antagónicas a la altura infinita del Dios supremo. Altura ante la cual incluso el astro solar se inclina, como lo sugiere su nombre en hebreo, *Shemesh*, como un «sirviente».

En su libro *El precio del monoteísmo*, el egiptólogo Jan Assman, analiza este giro revolucionario que se impuso en la historia de las religiones y cuyo impacto sigue teniendo repercusiones hasta la fecha. Este giro corresponde al paso del politeísmo al monoteísmo, de las religiones de culto a las religiones del libro; de las religiones particulares a las religiones universales. Acontecimiento que no puede ser adjudicado exclusivamente al judaísmo, si tomamos en cuenta que, por ejemplo, en Egipto, el culto a Atón puede ser considerado ya como una forma de monoteísmo. En lo que toca específicamente al antagonismo entre Egipto e Israel, Assman señala que una de las diferencias sustanciales se encuentra en sus ideas opuestas de justicia: mientras que, para Egipto, el estado fue visto como un medio de liberación de la opresión, para Israel la ley era el medio de liberación de la opresión del estado. En toda la historia de Egipto bajo el dominio de faraones, dice Assman, no hay caso más extremo que la adoración del estado que sostuvo la religión de Amarna. Allí es donde la religión de Moisés y la de Akenatón, el monoteísmo bíblico y el egipcio, demuestran estar efectivamente en las antípodas. Por lo demás, el mencionado antagonismo hacia otras formas de religiosidad en general, no radicaría en el hecho de que religiones antiguas tuvieran muchos dioses y la religión yahveista introdujera, por primera vez, la idea de un solo Dios, sino más bien en la oposición tajante entre verdad y falsedad, entre un Dios único, verdadero y absoluto y los falsos dioses o falsas doctrinas, rechazadas bajo los apelativos de superstición, paganismo e idolatría.

Así, mientras que las religiones antiguas se consolidaron a través de un complejo proceso histórico que las llevó a intercambiar e incluso a compartir elementos entre sí, principio que Jan Assman ha descrito como principio de traductibilidad, las religiones secundarias (judaísmo, cristianismo e islam) atribuyen su origen al acontecimiento inédito de la revelación, a partir del cual buscan afirmarse separándose del resto y oponiéndose a todo aquello que consideran incompatible con «su» verdad (Assman, 2020: 18-19).

Verdad, esta vez sobredeterminada por la mayúscula. Idea que no tolera ser superada y que representa, en palabras del propio Jabès, «la quiebra del preguntar: Dios escapa a la mentira mediante una mentira más elocuente que, pronta a denunciar toda otra mentira, acaba por imponerse al creyente como única verdad», anota en *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha* (1989: 52). Principio rector de cualquier forma de fundamentalismo que busque afirmarse a través de la negación de los otros y que castigue violentamente toda idea que se le oponga. En un primer momento del tratado de sanhedrín, la hechicería, dice Levians, aparece como una forma de perversión absolutamente ajena al judaísmo, «¡Es lo sagrado de los otros! Pueblos pervertidos hasta tal punto que la tierra los vomita» (1997: 97). Intolerancia radical, rechazo alérgico a la diferencia que busca mantenerla fuera.

Como hemos dicho anteriormente, la furia iconoclasta no es otra cosa que el reverso oculto del propio complejo idolátrico, doble *hybris* o desmesura que busca imponerse como única verdad. Así, dentro de una misma religión pueden converger momentos iconódulos y momentos iconoclastas que se mantienen en una permanente tensión. Por ello, advierte Levinas, el propio Rabí Aqiba reconoce que el sentido de esta discusión consiste en dejar de comprender a la hechicería como una perversión pagana y reconocerla como una tentación que florece al interior del propio judaísmo, dentro del propio corazón de «lo verdadero» (98). Jan Assman, por su parte, aclara que sería un error adjudicar la distinción mosaica a un evento singular, único, que hubiera revolucionado al mundo de la noche a la mañana, sino que se trata más bien de una idea regulativa que ha tenido altas y bajas a lo largo de la historia. Sólo puede aludirse a diversos momentos monoteístas característicos de la narrativa bíblica, como lo son la historia del becerro de oro, la terminación forzada de los matrimonios mixtos con Nehemías o la destrucción de los templos paganos en la era cristiana. Asimismo, a pesar de todos estos eventos violentos, no dejan de haber elementos que sobreviven en el imaginario y la cultura judías y que dan cuenta del intenso y complejo intercambio que el pueblo hebreo mantuvo, a través de sus múltiples exilios, con otras culturas.

Pero, el problema de la intolerancia iconoclasta no se limita al ámbito de la ortodoxia religiosa. Quizás el modo más peligroso en el cual, un discurso religioso, bajo su pretensión de verdad absoluta, es instaurado y radicalizado, sea bajo la forma encubierta de lo secular: otra forma de separación que, al pretender eliminar lo sagrado como advierte René Girard «prepara el retorno subrepticio de lo sagrado», lo reintroduce, «bajo la forma de la violencia y del saber de la violencia» (1983: 334).

Preocupado por alejarse de Hegel y del desarrollo totalizante del espíritu absoluto, Rosenzweig es enfático en alejar el trayecto del pueblo judío de aquel al que se adhirieron los pueblos del mundo, que apostaron, a su parecer, a la universalidad en vistas de su realización histórica. En cambio, el pueblo judío, piensa el teólogo alemán, narra su vida fuera del tiempo histórico. Su fe se cifra en esta diferencia, en su reticencia a arraigarse en cualquier medio externo, plataforma o institución política. Para conservar su verdadero sentido de comunidad «tiene que prohibirse la satisfacción que el estado les proporciona de continuo a otros pueblos», porque «el estado es el intento, necesariamente siempre renovado, de dar a los pueblos eternidad en el tiempo» (1997: 393-394). Quizás el más monstruoso de los ídolos jamás engendrados, una institución que en vistas de su conservación, da a la temporalidad la ilusión de permanencia y «planta sobre el cambio su ley»: «¿Por dónde entraría el mesías —cuestiona uno de los rabinos de Jabès— si el libro fuese universo cerrado?» (2001: 128) Hemos insistido ya sobre este carácter intotalizable del tiempo que se resiste a caber dentro de los moldes de cualquier concepción cronológica, sujeta a los medios y los fines humanos.

Rosenzweig supo advertir el enorme peligro que acechaba en el desarrollo histórico de un espíritu absoluto, cuyo correlato secular encarnaría en la figura del estado. No obstante, por rehuir al universalismo de Hegel cayó también en otras reducciones que caricaturizan a otras tradiciones y que refuerzan terribles prejuicios. Así, por ejemplo el taoísmo y el budismo representan, para el teólogo judío, una «involución hacia lo elemental»; China e India son «el pueblo de los ojos cerrados» y «el pueblo de los ojos que sueñan abiertos, herederos del hombre de la prehistoria que se acoge a la locura del mundo porque le falta valor para mirarlo» (1997: 75, 101); la riqueza de la mitología griega, como hemos dicho antes, es reducida a una forma de cosmismo determinista, donde reina el capricho de los dioses y ni hablar de otras formas de religiosidad del continente africano o americano que ni siquiera figuraban en el espectro epistemológico de Rosenzweig, inmerso en un contexto cultural donde la historia de las religiones comenzaba a emanciparse de un paradigma teológico-apologético para nutrirse de los recientes estudios de la antropología y la

etnología. Incluso en su análisis de las llamadas «religiones universales», Rosenzweig reprocha al cristianismo el haber abrevado de un mito pagano en su intento fallido por liberar al hombre del círculo trágico del destino; y al islam —religión que Hegel había buscado aproximar al judaísmo— de exacerbar un discurso belicista en oposición al «pacifismo judío» que, a los ojos del autor de *La estrella de la redención* es «incapaz de pensar la guerra»:

El judío, en efecto, es el único hombre en el mundo cristiano que no puede tomarse la guerra en serio, de modo que es el único *pacifista* auténtico. [...]Y es que lo que él ya posee como un acontecimiento en el ciclo anual —la inmediatez de todos los individuos a Dios en la comunidad perfecta de todos con Dios—, no necesita conquistarlo en el largo curso de la historia del mundo (1997: 393).

Como sabemos, la radicalización de este antagonismo artificioso e injusto, ha servido lamentablemente, a los intereses colonialistas del sionismo político para perpetrar, advierte Silvana Rabinovich: «otro rostro del mismo «odio del otro hombre», del mismo antisemitismo que es la islamofobia» (2013: 58).

En su libro *La Biblia y el drone. Sobre usos y abusos de figuras bíblicas*, Rabinovich analiza a detalle y critica la construcción del discurso político del estado de Israel que ha hecho un empleo espurio y abusivo de un texto escrito hace miles de años: «Abusar de la antigüedad del idioma — escribe— es arrogarse en nuestros días, con criterios contemporáneos, privilegios de antaño» (37). Como el uso de la expresión «pueblo elegido» (*Deuteronomio* 7:6 y 14:2) acoplada al concepto de «tierra prometida» (*Génesis* 15:18-21, 28;13-14, *Deuteronomio* 1:8), cuya «lectura anacrónica (que lee como historia esas páginas complejas y lejanas) sirve para inventar una prerrogativa sobre otros pueblos a fin de habitar esa tierra fundada en una promesa que incluye el deber de expoliar a los habitantes de sus tierras (los cananeos de antaño son interpretados como los palestinos de nuestros días). Lectura abusiva, uso espurio de ciertos términos, milenios más tarde» (37).

Aquellos elementos que Rosenzweig consideraba reservados al ámbito de lo sagrado: lengua, tierra y ley, irreductibles de ser apropiados por pertenecer precisamente a Dios, actualmente son investidos de este mismo aire de exclusividad, pero esta vez al servicio de la cohesión nacional. Así, el sionismo político «se enbanderó con el hebreo bíblico», advierte Rabinovich, convirtiendo a la lengua sagrada en un fetiche nacionalista que, bajo esta concepción instrumentalizada del lenguaje, terminó por ser subordinada a la propiedad privada; asimismo las encriptadas letras de la Torá son volteadas y forzadas a entrar dentro de los marcos de un discurso institucional que

hace uso a su antojo de nombres, figuras y narraciones bíblicas conforme a cálculos de intereses territoriales; finalmente la tierra, concebida durante largo tiempo como un soporte incompatible con la historia de ese pueblo «extranjero y forastero» (*Levítico* xxv, 23), fue forzada tramposamente —bajo el lema binario que Buber criticaba: «una tierra sin pueblo para un pueblo sin tierra» (2009)— a entrar en el foco de la discordia internacional, de intereses geopolíticos que desgarran el tejido social de dos pueblos que remontan su origen a un ancestro común, como lo atestigua la tumba del patriarca de ambos pueblos Abraham o Ibrahim, resguardada todavía en la mezquita de Hebrón, antigua ciudad al sudeste de Cisjordania.

El filósofo israelí de origen lituano Yeshayahu Leibowitz, fue enfático en defender la separación entre el fervor religioso, que escapa de toda dependencia al ámbito moral y el plano de los medios y los fines humanos. Ni la fe en Dios debe estar condicionada a ninguna realidad objetiva, pues entonces no sería fe verdadera, ni la conducta del hombre en el plano moral debe seguir al pie de la letra los preceptos religiosos que, interpretados literalmente, acarrearían consecuencias desastrosas. En este sentido, el ejemplo que Leibowitz trae a colación es el del pasaje del Génesis en el cual Abraham, por mandato divino, se dispone a sacrificar a su propio hijo, para demostrar los alcances de su fe. Esta disyuntiva, aun cuando el desenlace concluya con la intervención del ángel que le devuelve a Abraham, después de estar a punto de destruirla, la vida de su ser querido, responde a una irracionalidad profunda que escapa y transgrede cualquier código moral y que no puede ni debe ser tomada de forma literal. Problema ampliamente abordado por Kierkegaard (2006) en *Temor y temblor* como la «paradoja capaz de hacer de un crimen una acción santa» y que el filósofo danés explicó, como un salto hacia lo infinito que «comienza precisamente donde acaba la razón» y que consiste en creer en lo imposible (Leibowitz, 2000: 73).

Desde su perspectiva, aunque el texto bíblico incluya prescripciones beligerantes (como las mencionadas en contra de los ídólatras), el ejercicio activo de la lectura en la sinagoga, aunado a los textos proféticos que contradicen este belicismo, tienen la función de neutralizar este impulso idólatrico destructor. Ahora bien, parece claro que este impulso idólatrico no concierne tanto a la producción de imágenes por sí mismas, inevitable para el pensamiento humano, sino más bien al uso instrumental de determinados símbolos o elementos de la tradición judía para respaldar la demagogia política. Para Leibowitz la adoración de la tierra, los símbolos patrios o litúrgicos son formas claras de idolatría. Por ello, rebate encarnizadamente esta lectura sesgada de la Torá y no duda en calificarla de fascista, definiendo a este último como «la concepción del mundo que confiere al estado un valor absoluto» o bien como la «pretensión por elevar el nacionalismo a una

categoría de santidad» (20), peligrosa instrumentalización de lo sagrado que instituye y sacraliza la violencia. Así como la subordinación del hombre al estado, fundada en el temor a la autoridad, agrega Leibowitz, «atribuir al «dedo de Dios» los hechos históricos, es subordinar el yugo de la Torá y los preceptos a fines políticos» (89). Construir una forma de teodicea que, al introducir el relato sagrado dentro de la historia humana, termina por cerrarlo totalizando su sentido.

Podríamos hacer eco del epígrafe de Jabès con el que empieza este apartado, añadiendo con Leibowitz, que la idolatría es ese final dramático de todo relato que tenga al estado por héroe y a la religión por comparsa. Aunque Jabès expresó, en repetidas ocasiones, su solidaridad con los habitantes de Israel, ya que, como él mismo dice, se trata de una tierra que, antes de convertirse en estado ya era una tierra de refugio, tuvo al mismo tiempo la precaución de desmarcarse del proyecto nacionalista que se instauró en esta tierra desde 1948. Por ello, desde su «repugnancia visceral a todo arraigo», el escritor se negó a considerar este país, tras abandonar Egipto, como una posible patria y llegó al punto de calificarlo como un «reflejo de la quiebra del liberalismo occidental», como una «vergüenza para Occidente» o como el resultado de una «intolerancia exacerbada, por la cual fue necesario crear este estado para salvar a los judíos occidentales después de la guerra» (2000: 48-53). Nacionalizado francés pocos años antes de su muerte, sus afectos tampoco se adhirieron a este título y guardó una postura crítica hacia los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, sobre los cuales se ha querido mantener la idea de «Francia para los franceses» (2014: 42-45).

Bajo la consigna de que «jamás la herida curará la herida», el desarraigo de Jabès responde a un rechazo contra toda forma de exclusión o autoexclusión que se siguen perpetrando, apostando, en cambio, por el reconocimiento de la diferencia y el diálogo como únicas salidas posibles del dominio generalizado de ese egoísmo colectivo.

Hoy, los dirigentes del sionismo político, alimentados por una visión orientalista importada de Europa, se esfuerzan por borrar los rasgos «orientales» del judío moderno, en vistas a una desarabización de la lengua, el pueblo y la cultura judías. Afirmación artificial del uno a través de la exclusión del otro, que busca borrar todo rastro de alteridad para privilegiar una representación «pura» y homogénea de nación.

Conviene, por lo tanto, prestar atención a un elemento más que Rosenzweig deja fuera de la esfera de lo sagrado, para volcar en él, en cambio, el sentido de lo vivo para el pueblo judío, la promesa renovada de su eternidad. La sangre como vehículo de transmisión genealógica es igualmente susceptible de ser apropiada y convertida en otra forma de sobredeterminación identitaria en favor de los intereses estatales. Cabe preguntarse si en ese afán de exaltar la diferencia judía,

volcada en su sentido comunitario por sobre todas las otras formas de arraigo, no se oculta otro rostro de esa misma *hybris* idolátrica, que busca fundar en esa diferencia el criterio de pertenencia a una determinada verdad. Tal parecería que, en lo que concierne a la fidelidad, la atadura se mueve en ambos sentidos: así como sólo hay un Dios para el pueblo judío, sólo hay un pueblo elegido para Dios. Uno que, en palabras de Rosenzweig, no se resigna a ser «un pueblo entre otros pueblos», sino que encierra en sí mismo «la pretensión de ser ya, como particular, todo» (1997: 363). ¿En qué medida es posible sostener la apertura hospitalaria del rostro como sustento de toda comunidad, si sólo se acepta, dentro de esta comunidad al hermano de raza? ¿En qué medida ese intento por encarnar la semejanza, no se convierte en otra forma de idolatría, que lleva arrastrando ese espectro indestructible de alteridad, esa externalización del otro que toda identidad necesita para autoafirmarse?

La idolatría de la sangre y el fantasma de la pureza

La sangre es a la vez río de vida y rojo océano de muerte.

EDMOND JABÈS

Tiene que ser una comunidad de sangre, porque sólo la sangre da a la esperanza en el futuro aval en el presente...

FRANZ ROSENZWEIG

Las pesadillas de identidad del ayer no son los sueños de identidad del mañana. Igual que cada personalidad se compone de identidades fluidas y diversas, lo mismo sucede con la historia que, entre otras cosas, es una identidad en movimiento.

SHLOMO SAND

A lo largo de los ciclos jebesianos el concepto de raza aparece con frecuencia, no sin ironía. Sin embargo, esta problemática palabra, no parece estar aludiendo a su sentido habitual ligado a una determinada clasificación étnica, sino más bien a la historia de esa «raza surgida del libro» de una colectividad gestada por y en el seno del libro, matriz a partir de la cual se genera todo lo existente y que sigue recreándose a partir de las infinitas combinaciones de sus letras. En virtud de estas combinaciones, como hemos dicho anteriormente, este principio genealógico es irreductible a la noción de *arjé*: origen o razón primordial y asimismo a la idea de finalidad en términos teleológicos. El libro, como el desierto, es inabarcable, se renueva incesantemente borrando, a nuestro paso, todo intento por fijar en él un comienzo o un final. Por ello a la sentencia anteriormente citada de *El libro de las preguntas*: «el libro es mi universo, mi país, mi techo y mi enigma», otra la prolonga: «poder responder «soy de la raza de las palabras con las que se construyen mora-

das», sabiendo bien que esta respuesta sigue siendo una pregunta, que esta morada sigue estando amenazada» (1990: 37). Declaración que deja ver su sujeción al libro, en toda su fuerza y en toda su precariedad, su relación con un espacio vital y viviente formado de vínculos, de tránsitos y herencias ancestrales no por ello menos frágiles y percederas. Escribir es, para Jabès, abreviar de las venas abiertas de la memoria, de la vida inagotable de ese libro corporizado a medida que nos adentramos en él. Por ello en *El libro de las semejanzas* la recurrente analogía entre la tinta y la sangre supera el plano de lo metafórico, entraña un vínculo carnal, una entrega y un costo corporal que nos atan inseparablemente a las palabras:

«En cada uno de nosotros, decía, hay un libro que nos transforma en vocablos, como la sangre se rehace en la sangre.

»A cada palabra, a cada vocablo corresponde un latido del corazón.

»El precio de un libro es el precio de una alianza» (2001: 55).

• • • • •

«*En chacun de nous, disait-il, il y a un livre qui nous transforme en vocables, comme le sang se reforme dans le sang.*

»*A chaque parole, à chaque vocable correspond un battement du cœur.*

»*Le prix du livre est le prix d'une alliance*» (1991: 53)

A estos pulsos vivos del lenguaje, a esta vida anímica de las imágenes, es a lo que nos hemos abocado desde el principio de este trabajo. Profundamente arraigado a su dimensión hereditaria (soporte fundamental para la tradición judía) *El libro de las semejanzas* se cifra en la búsqueda obstinada de esa «sangre lejana», tras el rastro de esas alianzas y parentescos que nos sostienen y nos prolongan. Tiempo leído en «clave de generaciones», migraciones ancestrales de la memoria que trascienden los alcances del propio escritor y que se confían a las generaciones por venir. No obstante, como hemos advertido anteriormente, hay que cuidarnos de leer esta clave generacional de manera simplista. Leídos de forma unívoca, los vínculos sanguíneos también corren el riesgo, como cualquier imagen, de coagularse, convertidos en el recipiente forzado de un contenido identitario.

Jabès, cuyas circunstancias personales lo hacen de por sí una figura difícil de encajar en un perfil identitario, y que, además, por convicción personal decidió mantenerse al margen de todo arraigo, llevó al límite la cuestión de la extranjería, como una pregunta que le devuelve

a la identidad su inherente paradoja: «el extranjero te permite ser tú mismo, al hacer de ti un extranjero» (2002: 17). Sujeción al otro que nos saca de nosotros mismos, excedencia que nos abre, diría Levinas, al más-allá-de-mi-muerte, al misterio de la fecundidad que se revela como extrañeza.

En un sentido profundo, la condición del exiliado supone también, aquello que Enzo Traverso ha comprendido como una posición privilegiada: la posibilidad de mirar una pertenencia desde fuera y de cuestionar los límites de la propia identidad. Recordando, en *Del desierto al libro*, a un extranjero como él, a otro emigrante que se vio también obligado a abandonar Egipto, Jabès precisa: «Mientras vivía en este país jamás se le hubiera ocurrido decir que era judío». Sin embargo, una vez instalado en Francia, cuando le preguntaban sus orígenes, respondía sin problema que era egipcio, hasta que un día se introdujo en su círculo un estudiante árabe, ante el cual ya no se sentía en la confianza para afirmarlo; optó entonces por decir que era griego, aludiendo a su herencia paterna, sin embargo un día un ateniense ortodoxo y bastante nacionalista lo hizo retractarse. Tras vivir largo tiempo en Francia, casado con una francesa y con dos hijas nacidas ahí, su apego a este país había superado el simple documento identitario. No sentía ya el deseo de abandonar este lugar hacia el cual había llegado a tener afecto. No obstante, cada vez que volvía a aparecer la pregunta sobre su nacionalidad, no le quedaba otra respuesta que «mirar al cielo y esbozar una triste sonrisa». «Qué conclusión sacar de todo esto —se pregunta nuestro autor—, sino que para un nacionalista chauvinista, sea de donde sea, todo aquel que es considerado minoría, es fatalmente un extranjero» (2000: 46-47).

De esta fatalidad da cuenta también Derrida, cuando advierte que, a pesar de no ser algo natural que crezca así como así, el artificio y la precariedad que acompañan a una determinada ciudadanía aparecen con una mayor claridad, «como en el relámpago de una revelación privilegiada», cuando se trata de una adquisición reciente o bien, de la memoria traumática de su degradación, una pérdida de la ciudadanía (1997: 29).

Constituidos a partir de un conjunto de personas unidas por un supuesto origen común y por un rechazo compartido hacia sus vecinos, los nacionalismos, a lo largo de la historia, han tenido que revestirse de una serie de argumentos que soporten esta especie de creencia identitaria. Sin embargo, esta producción del nosotros que busca establecer un lazo en el tiempo y el espacio entre los miembros de una determinada comunidad y sus ancestros comunes, suele apoyarse en datos ficticios. En su controversial libro *La invención del pueblo judío*, Shlomo Sand da cuenta de cómo la idea de pueblo asociada a una identidad nacional, es una de las herencias de la mo-

dernidad que han permeado de manera determinante nuestra civilización y que tienen como propósito favorecer a un modelo homogéneo de nación. Antes del siglo xv la palabra *pueblo* era usada indiferentemente para referirse a grupos humanos cuyo perfil identitario era bastante difuso. Fue hasta más tarde que empezaron a aparecer las fronteras entre los distintos grupos lingüísticos y culturales asignados con el nombre de pueblos. A partir del siglo xviii con el auge de los nacionalismos, comenzaron a adaptarse los componentes culturales, lingüísticos o religiosos, que habían sobrevivido fases históricas anteriores, para convertirse en parte de las historias nacionales. Pero fue hasta el siglo xix, que se exaltó el concepto de raza asociado directamente a la idea de pueblo y con ello un carácter único, puro y exclusivo de las identidades nacionales, en un afán por evitar las mezclas indeseadas y el riesgo que amenazaba tras las subidentidades fragmentarias pero persistentes, que habían logrado sobrevivir al proyecto homogeneizante de la modernidad. Minorías culturales tales como los judíos y los gitanos fueron perseguidas y exterminadas en función de este proyecto. Tras los crímenes de lesa humanidad ocurridos durante la primera mitad del siglo xx, se generó un rechazo generalizado al concepto de raza, sustituido entonces por el concepto de etnia, derivado del griego *ethnos*, que se traduce también como «pueblo», reunió otros componentes identitarios además de la raza, tales como lengua, religión, alimentación, etcétera, y buscó fungir como un intermediario verbal entre el plano histórico y el plano biológico, entre un pasado lingüístico y un supuesto origen natural. A pesar de haber sido cuestionado también por múltiples teorías, este principio de etnicidad sigue teniendo, hasta la fecha, un enorme peso en la construcción de las identidades nacionales. Pero «es la nacionalización la que crea un sentido de identidad étnica en las sociedades», no a la inversa, advierte Shlomo Sand, la etnicidad forma parte de una representación que busca legitimar la idea de nación como una comunidad natural (42).

En lo que toca concretamente al pueblo judío, el proyecto nacionalista del estado de Israel, sirviéndose nuevamente de una lectura arbitraria y caprichosa del relato bíblico, ha intentado rastrear una línea genealógica directa que vinculara a los actuales israelitas con sus antiguos ancestros, con el fin de legitimar la ocupación de la tierra. El argumento a través del cual Franz Rosenzweig defendía que, por tratarse de un pueblo de emigrantes, dispersos a través de sus múltiples exilios, los judíos habían logrado asegurar su continuidad a través de los vínculos sanguíneos, coincide muy bien con esta forma de esencialismo. Por ello, resulta dramático que *La estrella de la redención*, proscrita en su tiempo por el régimen nazi, haya calzado tan bien con los intereses actuales del sionismo político.

Aun cuando se sabe que el pueblo judío nunca ha constituido una raza «pura», muchos siguen manteniendo la idea errónea de que la mayoría de los judíos provienen de un origen antiguo común, fundado en un *ethnos* eterno que encontró lugar de residencia entre otros pueblos y que a partir de un momento histórico determinante en el que fueron expulsados por las sociedades que los albergaban, comenzaron a regresar a la tierra de sus ancestros. Historiadores como Heinrich Graetz, en contra de la mayor parte de los estudios posteriores a la ilustración, se esforzaron por defender la autenticidad de esta tribu eterna (*Volkstam*), descendiente de un mismo clan primigenio y no sólo miembros de una comunidad religiosa que habría vivido, hasta entonces, a la sombra de otras religiones hegemónicas. Graetz le daba un enorme peso a las fronteras establecidas por Ezra y Nehemías, a la anulación de los matrimonios mixtos y a la expulsión de las mujeres gentiles, junto con sus hijos, pues consideraba que la raza judea o israelita era una raza «sagrada» susceptible de profanación si se mezclaba con otras tribus, aun cuando éstas abjuraran de la idolatría. Así, el componente étnico se impuso sobre el componente religioso, como si se tratara de un certificado de nacimiento que atestiguara el origen común del pueblo de Israel.

Para sostener tales ideas, advierte Shlomo Sand, habría que ignorar deliberadamente el hecho de que el judaísmo fue una religión dinámica y proselitista por lo menos durante diez siglos (del siglo II. a. C al VIII d. C); negar la existencia de reinos judaizados que surgieron y prosperaron en diversas regiones geográficas y borrar la memoria del enorme número de personas que se convirtieron al judaísmo bajo el dominio de dichos reinos. ¿Cómo dudar, por otro lado —se pregunta el crítico israelí— el notorio parecido entre judíos y musulmanes yemeníes, entre los judíos del norte de África y las tribus bereber de la región, entre los judíos etíopes y sus vecinos africanos, entre los judíos de Cochín y otros habitantes del suroeste de India, o bien, entre los judíos de Europa del este y los grupos de turcos y eslavos que habitaban el Cáucaso y el sureste de Rusia? (22).

La pureza étnica es, en la actualidad, un fundamento caduco muy difícil de defender y mucho menos tratándose de una colectividad que lleva milenios moviéndose alrededor del planeta. Quizás el generoso espectro de la semejanza desplegado en la obra de Edmond Jabès, nos sirva para desmentir este prejuicio y para abrir un criterio más amplio desde el cual entender la naturaleza de nuestros vínculos. En un fragmento de *El libro de las preguntas*, un rabino de Jabès recuerda de memoria una canción donde aquel que canta, se va reconociendo en tres diferentes razas: colores en los cuales se ha querido dividir, históricamente, al género humano:

Me dijo:
mi raza es la raza amarilla.
Contesté:
yo soy de tu raza.

*Il m'a dit:
Ma race est la race jaune.
J'ai répondu:
Je suis de ta race.*

Me dijo:
mi raza es la raza negra.
Contesté:
yo soy de tu raza.

*Il m'a dit:
Ma race est la race noire.
J'ai répondu:
Je suis de ta race.*

Me dijo:
mi raza es la raza blanca.
Contesté:
yo soy de tu raza;

*Il m'a dit:
Ma race est la race blanche.
J'ai répondu:
Je suis de ta race;*

pues mi sol fue la estrella amarilla,
pues me envolví en la noche,
pues mi alma, como la piedra de la Ley,
es blanca (1990: 290).

*car mon soleil fut l'étoile jaune;
car je me suis enveloppé de nuit;
car mon âme, comme la pierre de la Loi,
est blanche» (2010: 328).*

Cargados de contenido histórico, estos tres colores, no pueden ser tomados a la ligera. Bajo el sol de una estrella amarilla se calienta un alma de piedra blanca, grabada por la ley y escondida bajo el cobijo negro de la noche. Esa misma estrella amarilla fue la insignia que eligieron los nazis para señalar a los diferentes grupos de judíos europeos capturados durante la segunda guerra mundial. Signo de segregación y discriminación, el mito de la raza se propagó en Europa desde la segunda mitad del siglo XIX como una moda contagiosa, cargada de prejuicios en contra de judíos, africanos y otros pueblos de «oriente». Estos prejuicios intentaban sostener un sentido de superioridad del hombre europeo apoyado en el rápido desarrollo industrial y tecnológico que se concentró en el centro y occidente del continente. A partir de fundamentos supuestamente científicos, las ideologías predominantes buscaron atribuir a esta «superioridad» causas hereditarias. Fue esta ideología la que buscó asignarle a los judíos rasgos biológicos singulares y enmarcarlos como una raza-nación o «pueblo foráneo» que

contaminaba la cultura y la herencia europeas. No obstante, se pregunta Shlomo Sand, ¿cómo de-
rribar este prejuicio cultivado durante largo tiempo en el núcleo del antisemitismo, cuando tantos
ciudadanos israelíes, hoy en día, siguen estando convencidos y defienden a toda costa su homo-
geneidad genética?

Hubo tiempos en Europa en los que cualquiera que mantuviera que todos los judíos pertenecían a una na-
ción de origen foráneo hubiera sido inmediatamente clasificado como antisemita. En los tiempos actuales,
cualquiera que se atreva a sugerir que las gentes a las que en el mundo se conocen como judíos (no los actua-
les judíos israelíes) nunca han sido un pueblo o una nación y siguen sin serlo, es denunciado inmediatamen-
te como alguien que odia a los judíos (2011: 32).

Los nacionalismos extremos, en cualquiera de sus variantes, llegan a esta clase de contra-
dicciones. Lo que una vez fue el objeto de una estigmatización histórica se convierte en la insig-
nia de una distinción privilegiada. De esta manera los discursos en los que algunos historiadores
sionistas cayeron, pecan de los mismos excesos que la ideología nazi. Moses Hess, precursor del
sionismo socialista, por ejemplo, veía a la raza judía como una de las razas primigenias del género
humano, que había conservado su integridad y su pureza étnica a través de los siglos, a pesar de su
constante cambio de entorno. Por más que se mezclen, los rasgos judíos, afirmaba Hess, permane-
cen intactos, pues el «tipo racial» del judío es indestructible. Asimismo, Graetz defendía que había
habido pueblos, como la raza helena o latina, que se habían desvanecido en la historia por haberse
integrado dentro de otras divisiones humanas. En cambio, la raza judía había logrado conservarse
y sobrevivir gracias a su maravillosa capacidad de renovación. Capacidad que convertía al pueblo
judío en una raza única desde sus orígenes y a su historia en una historia excepcional, la de un
pueblo mesiánico destinado a redimir a la humanidad entera (Sand, 2011: 32).

Es ese mismo mito de la raza el que sostiene el discurso biopolítico del sionismo actual, mis-
mo que considera al pueblo palestino como una «amenaza demográfica» y al útero musulmán
como un peligro para el autodenominado «mundo libre» —en palabras de Nurit Paled (Ravino-
vich, 2013: 49)— promoviendo medidas demográficas extremas, como promover la eugenesia y
la mayor inmigración posible de judíos del mundo a la tierra de Israel. Así, el concepto bíblico
ibaneh, traducido literalmente como «me construiré un hijo» es interpretado como un imperativo
primordial de la política de asentamiento israelí, que busca mantener una mayoría étnica consi-
derable frente a la población palestina, enfocada hacia el poder bélico. Asimismo, la descripción

que el ángel hace a Agar de su hijo Ismael: «será hombre indómito como el asno montés; su mano será contra todos y la de todos contra él» (*Génesis* 16,12) es tomada de manera radical, sobrecargada de un discurso xenófobo, que busca mitificar esta supuesta enemistad histórica a partir de la rivalidad entre hermanos (Ravinovich, 2013: 48-49).

Como advierte Silvana Rabinovich, en su capítulo dedicado a las «Fraternidades peligrosas», son varios los ejemplos en el relato bíblico donde se exalta esta hostilidad entre hermanos: Caín y Abel, Ismael e Isaac, Esaú y Jacob, José y sus hermanos, reflejan esta relación de contigüidad entre la figura del hermano y la del enemigo derivada de los frecuentes conflictos de celos o rivalidad, presentes en diversas mitologías. Sin embargo, advierte la autora, hay otros elementos que forman parte de esta relación y que conviene tomar en cuenta. Caín es un simple agricultor que más tarde es castigado con la condición del nomadismo; Ismael y Esaú, en cambio, comparten desde un principio el mismo oficio, son cazadores. En el caso de Caín, aunque se trate del primer fratricidio, la relación opera de manera distinta, pues la marca que recibe lo protege de posibles intentos de homicidio. En el caso de los dos últimos, ambos relatos tratan de cómo el hijo menor despoja al mayor de su derecho a la primogenitura, desplazando la ley natural por medio del ingenio: Saraí, quién había sido estéril, ruega a Abraham que conciba un hijo con su esclava egipcia Agar (*Génesis* 16, 1), pero más tarde, después de una primera huida de Agar provocada por sus malos tratos y tras el nacimiento milagroso de Isaac, los destierra condenándolos, a ella y a su hijo Ismael, a vagar por el desierto (21,9); Rebeca, por su parte, disfraza a su hijo predilecto, Jacob, nacido tan sólo unos minutos después que su gemelo Esaú, cubriendo sus brazos con las pieles de un cabrito, engañando así a la ceguera de Isaac, quien otorga inadvertidamente su bendición a éste en lugar de a Esaú (*Génesis* 27,1-40).

Es famosa la asociación cultural que se hace a menudo de Caín con los cananeos, de la estirpe de Ismael (egipcio), con el mundo árabe y del tipo rubicundo de Esaú con Edom, o el pueblo romano. En los tres casos el hermano mayor representa al otro, al que marca el contraste con el prototipo del pueblo hebreo, para afianzar así los rasgos que delimitan su identidad. El discurso sionista actual, cargado de biopolítica, se aprovecha de este juego de contrastes para sus propios fines. Tal parecería que la realpolitik sigue reclamando este derecho de primogenitura, vinculando a los palestinos actuales con los cananeos de entonces y condenando a la estirpe de Agar a permanecer en el exilio, o a su confinamiento en los actuales campos de refugiados. Asimismo, la voz joven de Jacob —advirtió Rabinovich—, escondida tras la piel velluda de Esaú, es interpretada por los líderes sionistas como la voz moral de Israel frente a la fuerza bruta de sus enemi-

gos (53). No obstante, se pregunta la autora: ¿Por qué se sigue considerando moral, de manera absolutamente acrítica, suplantando el privilegio del otro por medio del engaño? ¿Será que, bajo esta lectura normalizada de los mitos hebreos, que acostumbra a exaltar el papel de la astucia y el ingenio sobre la fuerza bruta, se oculta también la intención deliberada, de hacer parecer las invasiones del ejército israelí —para nada carente en fuerza bélica— como simples estrategias defensivas? (53).

Hacia una ética del otro hombre, Levinas supo ver con claridad el peligro que acecha en tomar a las estructuras familiares como modelos de lo político. El filósofo lituano, radicado en Francia, no solo fue crítico —como hemos precisado anteriormente— hacia una lectura exclusivamente biológica de la filialidad, sino que advierte además la violencia que anida en las más cercanas fraternidades. Porque valores encumbrados por el llamado «mundo libre» como la igualdad y la fraternidad, siguen respondiendo a la lucha por el reconocimiento, a la lógica binaria de la identidad y de la identificación que la política neoliberal refuerza, enalteciendo al individualismo. Mientras sigamos pensando de este modo, anotaba el filósofo, el problema de la fraternidad sólo tendrá dos vías de resolución: la vía fratricida (Caín/Abel), o la competencia por la primogenitura (Jacob/ Esaú). Rivalidad que hará que los hermanos eventualmente se separen, olvidando su fraternidad, volviéndose extranjeros, fundando naciones que cumplirán más tarde el fratricidio, haciendo la guerra, o entendiéndose a partir de una organización internacional, igualmente sujeta a la lógica de las fronteras. Es posible, sin embargo, pensar de otro modo: «no se trata de elevar la sociedad a la fraternidad», reduciéndola a un valor abstracto, escribe Levinas «sino la fraternidad a la sociedad, de crear una sociedad a partir de la fraternidad». En este caso, aclara Rabinovich:

[...] no es por la identidad sino por la diferencia que hace a cada uno único, que es posible convivir como hermanos. No poniendo el acento en los derechos del mismo sino del otro. En otras palabras, en el famoso diálogo que reclaman y proclaman los políticos debería prevalecer y preceder la escucha del otro por sobre la voz propia, la lengua del otro que me obligue a recordar que no hay lengua pura sino que hablar siempre es traducir. En palabras del filósofo: «el hijo no es jamás único» (2013: 59).

Prelación del otro sobre el sí mismo, porque decir «yo» es siempre también nombrar la diferencia, dice Jabès, porque escribir es primero asumir esa herencia múltiple y heterogénea que somos y que habla a través de nosotros: «De un hombre de carne y de sangre; de mi carne y de mi sangre, sí. De un extranjero que me ha revelado mi propia extranjería al abrirme a mí mismo»

(2002: 32). En la vivencia de esta huella de carne y de sangre, al asumir en carne propia mi responsabilidad por el otro: «el pasado de los demás y en cierto modo la historia de la humanidad, en la que nunca he participado, en la que nunca he estado presente, es mi pasado» (Levinas en ravinovich, 2000: 24). Me incumbe directamente, no por relacionarse conmigo, no por resonar en mi propia historia que de esa manera se siente ahí representada, sino precisamente por permitirme extrañarme de mí mismo, por sacarme del núcleo ensimismado de mi propia existencia hacia el más allá de mi muerte, apertura del tiempo leído en clave de generaciones, palabra profética, que enuncia en futuro la huella de un pasado siempre pasado. Ésta, piensa Antoni Doménech, otro importante crítico del paradigma de la fraternidad, es la tarea primordial del profeta. Irreducible a los esquemas políticos de la paternidad o la fraternidad, sujetos todavía a estructuras de dominación (*dóminus*), el profeta es aquel que permanece siempre otro, extranjero incluso en la más cercana de las proximidades, portador y nunca poseedor de una palabra extraña, no sólo por extranjera sino también por inaudita, por enunciar aquellas verdades, casi siempre, intolerables de escuchar.

«El sabio —decía él— es aquel que ha superado todos los grados de la tolerancia y ha descubierto que la fraternidad tiene una mirada y la hospitalidad, una mano», escribe Jabès en *El libro de la hospitalidad* (29). Extender esa mano y entregar esa mirada al otro, es haber salido ya de la lógica cerrada del reconocimiento para abrirse al criterio impostergable de la hospitalidad, «acoger al otro por su sola presencia, en nombre de su propia existencia, únicamente por lo que representa». Por lo que es» (33). Añade más adelante. Cara a cara, proximidad, que ninguna mediación podría sustituir.

¿Y no es acaso el rostro humano el más generoso de todos los albergues, la más duradera de todas las moradas?

De manera recurrente se percibe en Jabès una poética del rostro que juega con las huellas de una herencia fisiológica, construida a través del hábito. Así, por ejemplo, en un fragmento de *El libro de las preguntas* se describen uno por uno los rasgos de un hombre: las mejillas hundidas eran la herencia de Reb Dabar, marcadas por la presión del índice izquierdo y el derecho del enviado de Dios que lo había interrumpido a mitad de sus oraciones para besarle la frente; los labios delgados provenían de Reb Antar, quien había pronunciado tantas veces el nombre de Dios que su boca se había desgastado a fuerza de repetirlo y la nariz aguileña era la herencia de Reb Efat, quien había hecho «un ramillete de esperanza y amor con el aire que oteaba salmodiando las rocas de aurora y arena» (1990: 98-99).

Hábitos, prácticas, gestos, el rostro es la escritura viviente de nuestros trayectos inconclusos, tan múltiple y diverso como todos los paisajes que habitamos, a imagen y semejanza de todas las geografías. Así continúa este recorrido por los rasgos humanos en *El libro de las semejanzas*: «Cada parcela del globo, desde la más fértil hasta la menos afortunada, habría dado al judío, a través del libro, su fisionomía, su manera de ser, su razón de ser y de vida» (2001: 123). Pero esta relación íntima con el paisaje sería también «el fermento de su nostalgia nativa, de su inquieto y doloroso paso, parecido, sin duda, a otros», agrega. Errancia tendida hacia el «reconocimiento de un lugar preservado, en la constelación reverberante de los no lugares» (123). El rostro no puede ser el territorio de una nueva forma de exclusión, los rasgos no son las fronteras que nos dividen sino el criterio a partir del cual nos acercamos a través de todas nuestras diferencias. «El exilio ha alterado tanto mis rasgos, decía además, reb Abner, que ningún miembro de mi comunidad quiso recibirme bajo su techo. Para cada uno de ellos, ya estaba muerto» (82). La semejanza, como la incertidumbre tiene que seguir siendo valle de vida, inquietud que atiza la llamarada de nuestros vínculos y no la estéril arquitectura de un prototipo.

Por ello, para Jabès, cada camino de sangre, cada audacia de tinta, estarían encaminadas a descubrir este rostro oculto, indescifrable: «el libro encierra un rostro —se lee en *El libro de las semejanzas*—, al escribir, producimos sus arrugar» (31). Mímesis viva, imagen viviente, la escritura sería el esfuerzo interminable por desentrañar ese rostro, uno que no sería precisable en ninguna figura concreta, sino tan sólo adivinable en la apertura que el encuentro con los otros nos ofrece.

Para lograr esta cercanía, no obstante, es indispensable comenzar por despersonificarnos, desprendiéndonos de cada imagen y de cada idea que busque erigirse como definitiva. En *El libro de las semejanzas*, el desierto, nuevamente, aparece como ese gran filtro, donde todas las certezas caducas se pulverizan, donde se purifican los pensamientos enturbiados, donde se pulen, sin reposo, nuestros rasgos más íntimos:

«Nuestras semejanzas son los restos reunidos de una infinita memoria seca», decía.

La ciudad envilece al rostro, enturbia la semejanza.

El desierto nos restituye nuestros rasgos olvidados.

El desierto es divino espejo pulverizado (2001: 69).

.....

«Nos ressemblances sont les restes rassemblés d'une infinie mémoire tarie», disait-il.

La ville avilit le visage, brouille la ressemblance.

Le désert nous restitue nos traits oubliés.

Le désert est divin miroir pulvérisé (1991: 67)

Como se anunciaba en la apertura de este libro, la del desierto quizás sea, junto al rostro, la más enigmática y entrañable de las imágenes grabadas en la mente y el corazón del ser humano. Imagen desprovista de saturación visual, imagen de una ausencia, imagen de lo inmemorial. Como el desierto, el rostro, tampoco tiene un color, es el infinito del color. Transparencia, desnudez. Apertura donde se dan encuentro todos los caminos. Mapa cambiante de nuestros flujos anímicos. Umbral inagotable de nuestros vínculos.

Así, partiendo de esta imagen, me gustaría cerrar este último tramo de escritura con el siguiente diálogo entre rabinos, que con invencible humor descubre una sonrisa en el núcleo de todas nuestras semejanzas:

«¿A qué, a quién sonríes?», preguntaba, un día, a reb Yejiel uno de sus discípulos.

Reb Yejiel indicó, con el dedo, el vacío y respondió: «A ti, a mí, a tu pregunta».

Y agregó: «A nuestra semejanza» (2001: 124).

.....

«A quoi, à qui souris-tu?» demandait, un jour, à reb Yehiel, l'un de ses jeunes disciples.

Reb Yehiel désigna, du doigt, le vide et répondit: «A toi-même, à moi, à ta question».

Et il ajouta: «A notre ressemblance» (1991: 122).

In-conclusiones

Que jamás tu mirada sea última mirada al mundo.

EDMOND JABÈS

Ninguna clausura tiene sentido en el desierto, en el vacío.

EDMOND JABÈS

En un último apartado del primer volumen de *El libro de las semejanzas* titulado «El proceso», reb Moyal nos deja un importante imperativo: «última mirada, mirada del asesino —exclama—, ¡Ah!, que jamás tu mirada sea última mirada al mundo» (138). Exhortación que quizás insinúe que aún en el muerto la mirada no está del todo cerrada, mientras quede alguien vivo para resucitarla a través de su propia mirada, en esa apertura inagotable de la memoria que hemos querido resaltar aquí. En cambio, la mirada del asesino es, en sí misma, el cierre de toda mirada, la supresión del rostro como límite ético, la transgresión del mandamiento «no matarás». Y advierte el rabino mencionado «la lectura, en ese grado de penetración, es disecación de las fuentes» (138). Sin el cultivo de una mirada fecunda, abierta a la plurivocidad de la palabra, la lectura mata de antemano lo que lee, clausura su posibilidad de renovarse y de multiplicarse a través de otras lecturas insospechadas.

De este modo, con la intención de enfatizar el sentido vital de esta apertura interpretativa, cada uno de los volúmenes de *El libro de las semejanzas* termina con un proceso, que podría recordarnos al juicio de las almas en *El libro de los muertos* egipcio y que somete al alma del propio escritor a un proceso en el cual él mismo es, a la vez, juez, tribunal y acusado de su propia sentencia. En un espacio y un tiempo marginales, anticipatorios a la supuesta terminación de la obra, sus múltiples voces, presentes ya desde antes en la forma de rabinos imaginarios, se reúnen, como fantasmas en torno suyo, esta vez para impugnarlo, para reprocharle todo lo que ha dicho hasta

allí o para reclamarle por lo que no alcanzó a decir. Cargadas de ironía, estas voces son la expresión de una tensión interna, como advierte Derrida: «Jabès no es un acusado en este diálogo» sino que «lleva dentro de él el diálogo y la discusión. En esa «no coincidencia» de sí mismo consigo es más judío y menos judío que el judío. Pero la identidad consigo del judío quizás no existe» (1989: 102). En toda la tensión dialéctica que implica esta actitud crítica, se mantiene la escritura de Jabès hasta el final. Revisemos brevemente las acusaciones:

El primer testigo, personificado por el alma de un escritor, lo acusa de perpetrar, frente a su propio oficio, el engaño de la escritura: «quisiste escribir el libro. Nos hiciste creer que lo lograrías. Nada has escrito» (142). Engaño similar al que Platón le reprochaba a los poetas: copia de copias, semejanza del libro, son los libros ilusorios de ese escritor embustero.

El segundo, el alma de un judío, se extiende más en el incontenible furor de sus acusaciones: lo culpa de haber afirmado que «todo hombre es judío en el umbral del libro», de haberse servido de sus sufrimientos e infortunios; de haber apelado vanamente al mesías, con el único fin de alejarse de su comunidad y de «poner en práctica una apertura más vasta al vacío» (143); de haber igualado el escritor al judío a partir de una misma palabra: el exilio; de poner en duda la solidaridad colectiva del pueblo a través de su dispersión y de haber puesto en peligro la unidad de Dios al alejarse de dicha solidaridad; de haber puesto también en tela de juicio al libro y de haber multiplicado sus caminos para luego dejar que la arena los cubriera; de haber desacreditado a sus sabios parodiados bajo los nombres de falsos rabinos; de haber golpeado a Dios hiriendo su verdad: «totalidad de la respuesta» frente a la contingencia de la pregunta, propia sólo del ser humano; de haber sido el judío de la ruptura, falseando las reglas del juego, tomando partido por la muerte para elevarse hasta Dios y de «hacer caer, altivamente, donde no hay ya ni preludio ni término, la creación»; de haber glorificado el vacío; de haber querido llenar ese vacío insaciable con sus propios libros, ahí donde «el libro de Dios se escribe en la ceniza de aquellos que ardieron para sí» (145). Blasfemia sobre blasfemia, la labor del escritor es un insulto al valor incuestionable de las más altas verdades.

El alma del acusado responde humildemente a la primera acusación, advirtiendo que el escritor sabe que nada se escribe en realidad, que «los vocablos que alinea no son más que placer fugaz o indigencia de vocablos».

A la segunda voz le contestan una serie de preguntas «¿Qué es ser judío, cuando el único origen es el del libro en seguida sobrepasado? ¿Eres el judío del libro de ayer o del libro de hoy? ¿Dirías que eres el mismo libro? ¿Dirías que eres la misma alma?» cuestionamiento de la identi-

dad desde la médula del propio judaísmo, condición de interrogante que nos pone siempre tan sólo en el umbral de cualquier pertenencia. Y continúa desafiando las acusaciones: «Dije que el mesías era la apertura extrema del libro». «Dije que el escritor era escritor porque era judío, que el judío no era judío sino cuando, al término de sus lecturas, sentía que se volvía escritor», aceptando «esta condición extravagante que les permite, como hermanos gemelos, fundidos uno en otro, bordear el abismo». «Creo en el libro en relación con el aniquilamiento del libro, como se puede creer en la vida en relación con el despliegue de la muerte». «Y digo que *escribir es un acto revolucionario* escrupulosamente judío, pues consiste en tomar la pluma allí donde Dios se retira de sus palabras». Proclamación valiente de una fe libre de dogmas, en combate constante, cara a cara, con las propias limitaciones. Y para terminar pronuncia también una defensa de la nada, ausencia que nos permite confrontar esa imagen universal absoluta de Dios, y deshacernos de todas nuestras semejanzas con nosotros mismos, en búsqueda de la semejanza divina: condena de toda imagen (145-147).

La voz iconoclasta del acusado se alza así contra cierta adhesión religiosa, limitada a la representación. Pero es atacada inmediatamente por una tercera voz, la voz de un testigo reputado por su gran sabiduría, que se pronuncia contra él con mayor agresividad: «¿Nos dejaremos [...] burlar por esa alma indigna?», pregunta y procede enumerando los oprobios que el condenado ha traído sobre sí y sobre su estirpe: «Alma de escritor, atrae sobre sí el oprobio de los escritores. / Alma de judío, atrae sobre sí el oprobio de los judíos. / Alma de ateo, atrae sobre sí el oprobio de los agnósticos». Y aclara, porque el lenguaje que utiliza «es la negación de la razón de ser de todo lenguaje», una práctica peligrosa que opone todo discurso contra sí mismo, el del escritor contra el escritor, el del judío contra el judío, el del ateo contra el ateo, permaneciendo en constante tensión, exaltando las contradicciones, excavando en todas las certezas, «diabólico trabajo de zapa» exclama, y termina insultando al acusado con un último y sugerente apelativo: «esta alma —dice— es nefasta; chacal, se nutre de cadáveres» (147).

Desesperada, el alma del acusado interrumpe preguntando: «¿Y lo impensado?, [...] ¿el opaco, el traslúcido, el maldito impensado que nos mina, rebaja y deprava? Dios es lo impensado de toda soledad», advierte, y sin rendirse pronuncia sus últimas palabras:

Decapitada, pronto, no tendré más pensamiento, perderé la vista el olfato. Me reintegraré a la nada, seré errancia en la persistencia infinita de la nada que se confunde con la inmovilidad de la muerte. En lo más amargo de vuestro desprecio, fortalecidos por vuestra buena conciencia de propietarias del libro y protecto-

ras de su lugar, no me examinaréis más como (el) autóctono, orgulloso de su país, examinaba a menudo al judío, ese eterno apátrida, porque nunca sabréis dónde estoy, e incluso si estoy. Extranjero como Jahvé lo es entre los dioses, estaré, también, yo sin semejanza (2001: 148).

• • • • •

Décapitée, je n'aurai, bientôt, plus de pensée, je perdrai la vue, l'odorat. Je m'intégrerai au Rien. Je serai l'errance dans la persistance infinie du rien qui se confond avec l'immobilité de la mort. Au plus amer de votre mépris, fortes de votre bonne conscience de propriétaires du livre et de protectrices de son lieu, vous ne m'examinerez plus comme l'autochtone, jaloux de son pays, dévisageait souvent le juif, cet éternel apatride ; car vous ne saurez jamais où je suis, et même si je suis. Etrangère comme Yahvé l'est parmi les dieux, je serai, moi aussi, sans ressemblance (1991: 145).

A punto de ser decapitada el alma del acusado acude al poder de lo impensado, último recurso, última pregunta en el umbral de todo pensamiento. Inquebrantable interrogante que se resiste a ser suprimida por las certezas, que se sostiene como una manera de no morir dos veces. Ese movimiento de la pregunta, característico del pensamiento jabesiano, que opone a las verdades entre sí, albergando en su seno las más álgidas contradicciones, es, a mi parecer, en primer lugar, un movimiento subversivo, un movimiento que lejos de arremeter directamente contra la prohibición, generando nuevas formas de afianzamiento totalitario, penetra profundamente en las certezas, mostrando su reverso oculto, transvalorando su contenido y reintroduciendo la pregunta, allí donde ésta se creía al abrigo. Ejercicio poético que no se alimenta, como reclama el último testigo, solamente de cadáveres, de restos muertos de vida, acomodados a su antojo para construir un monumento al ego humano elevado contra la obra de la creación, sino que excava en aquello que parece clausurado por la muerte, para extraer de las cenizas un nuevo aliento de vida.

Buscando continuar con este gesto jabesiano, que se interroga hasta el final confesando su insatisfacción consigo mismo, quisiera someter mis propias palabras a juicio de las y los lectores y cerrar este trabajo con algunos últimos trazos que no pretenden en lo absoluto concluir, sino, más bien, dar cuenta de todo lo que queda aún por decir.

* * *

Los finales no son quizás, otra cosa que el principio verdadero de cualquier obra. En el infinito de las páginas blancas que nos exceden y que jamás nos han pertenecido, habita lo más sus-

tancial de nuestras palabras. Es imposible, por lo demás, hacer verdadera justicia a un pensamiento tan inconmensurablemente amplio como el de Edmond Jabès. Debo confesar que el propósito del presente libro nunca ha sido ese, que mi paso por las páginas hospitalarias de *El libro de las semejanzas*, ha implicado para mi asumir varios riesgos, que no sé si he sido capaz de sortear.

En primer lugar, el riesgo de elegir, de un enorme y hermoso compendio de citas tomadas de los libros de un escritor cuya disposición natural es la aleatoriedad —en un orden arbitrario— los fragmentos que me han ido ayudando a construir estas reflexiones, excluyendo necesariamente otros, dejando fuera tantas imágenes poderosas, tantos aforismos y pasajes que me hubiera gustado incluir, pero que forman parte de lo que los márgenes confían a lo que queda por decir. Ésta no es en lo absoluto una lectura integral de *El libro de las semejanzas* y mucho menos una lectura única, es una entre múltiples que pueden hacerse y que busca ser fiel a esa multiplicidad de caminos que pueden andarse sabiendo que la arena después los cubrirá.

Asimismo, el riesgo, aún más preocupante, de haber hecho pasar la mirada de Jabès por mi propia mirada, de haberle dado forma o deformado sus palabras a través de las mías, cargándolas de intenciones e interpretaciones que escapan también a mi propia voluntad, que irán orientándose hacia otras rutas, abriendo más el libro al libro, dejando transparentar el inmenso abismo que esconden las palabras.

El riesgo también de haberme aventurado a convocar otras voces y otros enfoques que escapan al horizonte teórico y existencial de Jabès, combinando pensamientos de procedencias distintas, cayendo quizás en imprecisiones, contaminando a la filosofía con licencias poéticas o mermando el aliento poético al someterlo al pensamiento filosófico. Esta transgresión de los géneros y los territorios de pensamiento, busca sin embargo mostrar los modos en los cuales la sensibilidad poética sigue siendo fundamental para el pensamiento filosófico y a su vez la escritura, si busca asumirse como poética, no puede estar desprovista de profundidad filosófica.

El riesgo de haber roto el plano de la ficción, llevando la lectura de Jabès a territorios políticos, arriesgando a sus personajes a entrar en territorios sinuosos, corrompiendo la pureza y la distancia que los preserva. No obstante, esta dimensión política, inherente a los libros de Jabès, reconoce a la ficción como su motor crítico, como la posibilidad de reformular los esquemas desde los cuales estamos acostumbrados a pensar la realidad, renovando la responsabilidad que el escritor asume en sus relaciones con el mundo.

Estos y muchos otros riesgos atraviesan por las ideas que aquí se exponen y se comprometen:



Edmond Jabès por D. L. Morhor



Hemos acudido al cuadro *Mirada y mano* de Antonie Tàpies para interrogarnos sobre el misterio de la mirada y sobre la posibilidad de pensar la experiencia estética desde la noción levinasiana de rostro.

Hemos abordado con Chillida el gesto de reciprocidad entre dibujo y escritura explorando la relación insaciable que el poeta y el escultor mantienen con el espacio vacío.

Hemos dicho con Bachelard que la imagen es la manifestación de una energía viva que media entre el cosmos y la psique humana, que no se origina en la mente individual del artista, sino que es el tránsito de un legado inmemorial.

Hemos explorado con Warburg la noción de imagen como carga energética que nos permite pensarla como un fenómeno dinámico, como un vehículo de memoria, cargado de afectividad, que trasciende el soporte físico que la alberga.

Hemos transitado por los caminos del *Sefer Yetzirá* para insinuar que las palabras también son imagen, que transportan a su vez cargas energéticas, que pueden ser pensadas también a partir de la noción mística de cifra como potencias creativas susceptibles de ser convocadas a través de su desciframiento poético.

Hemos explorado con Lluís Duch y Joan-Carl Melich las estructuras de acogida que entrañan los tejidos de relaciones humanas que orientan nuestra existencia, para interrogarnos sobre otros soportes posibles de transmisión más allá del parentesco genético. Hemos incluido también la crítica de Emmanuel Levinas a esta reducción de las relaciones éticas de filialidad y fraternidad al plano exclusivo de lo biológico.

Hemos cuestionado con Jean-Luc Marion la distinción hermenéutica entre símbolo e ídolo, advirtiendo que «es la mirada la que hace al ídolo y no el ídolo a la mirada».

Hemos analizado con Manuel Lavaniegos el problema de la co-implicación entre idolatría e iconoclasia, advirtiendo que los arranques beligerantes en contra del ídolo responden también al mismo complejo idolátrico que, alzándose en contra de las imágenes, imponen otra forma de investidura que refuerza su poder.

Hemos señalado con Besançon que la irrepresentabilidad de lo divino en la tradición judía no radica en su ser impersonal sino, por el contrario, en la relación de persona a persona o de persona a pueblo que Dios desea mantener. Pero también advertimos con Jan Assman, que el giro decisivo que marcó la proclamación judeo-cristiana del monoteísmo, no consistió, en realidad, en el hecho de que las religiones antiguas adoraren muchos dioses y la religión yahveista introdujera, por vez primera, la idea de un solo Dios, sino que se fundó, más bien, en la oposición antagónica entre un

Dios único, verdadero y absoluto, y «falsos dioses» o «falsas doctrinas» juzgadas bajo los apelativos de superstición, paganismo e idolatría.

Hemos cuestionado con Levinas, retomando su acercamiento a la ficción como vehículo vivo del testimonio, la imposibilidad de reducir al arte al plano del conocimiento, entendido como develamiento de la verdad, metáfora heliológica que ha dominado la metafísica occidental. Al mismo tiempo, hemos interrogado, a partir de su propio pensamiento, la separación entre esencia y apariencia que persiste, sin embargo, en su arte que entiende a la imagen, como una neutralización de la relación ética.

Hemos advertido con Jabès que la palabra poética sostiene otro tipo de relación con la verdad, que ya no responde a la lógica del desocultamiento, que no persigue imponerse como definitiva sino abrir, a través de la vulnerabilidad del propio lenguaje, una relación abierta, parcial y provisoria, constantemente renovada por la fuerza hospitalaria de la interrogación.

Hemos dicho también con Warburg, que la imagen es prioritariamente vibración, por lo cual puede ser pensada no sólo en términos visuales sino primero a través de un principio de empatía mímica corporal que involucra a todos los sentidos.

Hemos dicho con Merleau-Ponty que la visión del pintor es también una forma de escucha, en la cual éste se siente traspasado por las cosas, lejos de querer traspasarlas y en diálogo con Georges Bachelard hemos llevado esta idea a una inversión del complejo narcisista del arte, hacia la entrega amorosa que conjuga la imagen del narciso cósmico.

Hemos evocado la exhortación de Landauer de convertir el espacio en tiempo para advertir que la noción warburgiana de supervivencia es ya, de alguna manera, una forma temporal de expresar la imagen.

Hemos afirmado con Didi-Huberman que «ante una imagen estamos ante el tiempo», que ante ella somos el elemento de paso y que ante nosotros ella es elemento de la duración, no porque esa duración sea la preservación de un objeto estático en el tiempo, sino la puerta, a través de la cual se mantiene abierto el vínculo con las generaciones pasadas y las generaciones por venir.

Hemos resaltado a través de Benjamin y del propio Jabès el papel de la imagen como testimonio histórico frente al sufrimiento humano, enfatizando la capacidad del arte para transmutar el trauma paralizante del horror atravesando por las tensiones permanentes entre el goce estético y el compromiso ético.

Hemos cuestionado con Blanchot la noción de obra que presupone un producto perfectamente acabado e integrado que no deja resquicio para la interlocución, haciendo de la condición

del desobramiento, aquello que mantiene a todo producto humano permanentemente abierto, deshabilitando su carga idolátrica y abriéndolo por completo a su excedencia.

Hemos evocado desde Jabès las metamorfosis de Bacon, enfatizando, con la elocuencia visceral del pintor británico, la facultad del arte para cuestionar los límites de la representación y la separación arbitraria entre abstracción y figuración. Fuerza expresiva que trastoca nuestra percepción del espacio y que abre a la vez un umbral para la interlocución desde el cual, la pintura, puede ser, también, capaz de gritar.

Hemos discutido con Bataille la interpretación dogmática de los símbolos religiosos que busca la adhesión irreflexiva de los fieles a un discurso de poder.

Hemos criticado con Leibowitz toda forma de apropiación o instrumentalización de los símbolos religiosos y las narraciones bíblicas convertidos en instrumentos de demagogia política.

Hemos esbozado una crítica, confrontando a Rosenzweig con Levinas, del principio identitario de la sangre como soporte comunitario del pueblo judío, mostrando el reverso racista que este elemento vinculante puede llegar a adquirir al convertirse en otra forma de exclusión y xenofobia.

Finalmente, hemos defendido a toda costa la fuerza subversiva de la poética jabasiana, movimiento característico de su escritura que retoma las contradicciones más irreconciliables, extrayendo de esas tensiones fuerza de vida, transvalorando el contenido inamovible de las verdades asumidas y sacudiendo el estatismo que busca cristalizar a las imágenes.

Todas estas ideas no buscan imponerse como definitivas, sino tan sólo motivar a un cuestionamiento más profundo del problema de la imagen. No intentan tampoco acoplarse en su integridad al pensamiento jabesiano. No buscamos, en lo absoluto, poner palabras en la boca de Jabès, ni hacerlo responsable de lo aquí afirmado, sino tan sólo dar cuenta de todo lo que su pensamiento es capaz de suscitar y de poner en movimiento en la mente ávida de quienes lo lean. Queda mucho por agregar, tanto por indagar sobre la relación de Jabès con las artes visuales, sobre sus posibles lecturas de la imagen sonora, sobre sus incursiones musicales, dancísticas y teatrales, sobre sus vínculos ambivalentes con el surrealismo, sobre la influencia de otras poéticas y de otros universos simbólicos como aquellos que permearon también su cultura egipcia y sobre las otras vías de entender la semejanza que no alcanzan a leerse aquí, más que, quizás, sólo en negativo.

Asumo los riesgos y las insuficiencias de este trabajo, sabiendo que no alcanzaré a colmar las expectativas iniciales, que no terminaré de saldar mis deudas ni de resarcir mis fallas, pero quizás, al cabo del tiempo, estas palabras, con iniciativa propia, lleguen a volverse verdaderamente subversivas y a llevar el contenido de estas páginas más allá de sus confines.

Fuentes consultadas

Los libros de EDMON JABÈS

- — (1936) *L'Obscurité potable*. París: G.L.M.
- — (1947) *Chansons pour le repas de l'ogre*. París: Seghers.
- — (1949) *La voix d'encre*. El Cairo: La Part du Sable.
- — (1959) *Je bâtis ma demeure: Poèmes 1943-1957*. París: Gallimard.
- — (1982) *Le Livre du Dialogue*. París: Gallimard.
- — (1982) *Le petit livre de la subversion hors de soupçon*. París: Gallimard.
- — (1985) *Le Parcours*. París: Gallimard.
- — (1987) *Le Livre du Partage*. París: Gallimard.
- — (1987) *La mémoire et la main*. París: Fata Morgana.
- — (1989) *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha* (traducción Saúl Yurkiévich). México: Editorial Vuelta.
- — (1990) *El libro de las preguntas* (traducción Julia Escobar). Barcelona: Ediciones Siruela.
- — (1990) *Le seuil Le sable. Poésies complètes 1943-1988*. París: Gallimard.
- — (1991) *Désir d'un commencement Angoisse d'une seule fin*. París: Fata Morgana.
- — (1991) *Le livre des Ressemblance. Le Soupçon. Le Désert. L'Ineffaçable l'Inaperçu*. París: Gallimard.
- — (1991b) *L'enfer de Dante* (postfacio Antonio Prete). París: Fata Morgana.
- — (1992) *Un Regard*. París: Fata Morgana.
- — (1998) *En su blanco principio* (prólogo, selección y traducción de Esther Sélignon). México: Ediciones Sin Nombre.
- — (2000) *Del desierto al libro*. Entrevista con Marcel Cohen. Madrid: Mínima Trotta.
- — (2001) *El libro de las semejanzas* (traducción Saúl Yurkievich). México: Alfaguara.

- — (2002) *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- — (2004) *El libro de los márgenes I, Eso sigue su curso* (traducción David Villanueva). Madrid: Arena Libros.
- — (2005) *El libro de los márgenes II, Bajo la doble dependencia de lo dicho*. Madrid: Arena Libros.
- — (2005) *El libro de los márgenes III, Construir el día a día*. Madrid: Arena Libros.
- — (2010) *Le Livre des Questions I. Le Livre des Questions, Le Livre de Yukel, Le Retour au Livre*. Paris: Gallimard.
- — (2013) *Petites poésies pour jours de pluie et de soleil* (ilustraciones Nicolás Thers) Paris: Gallimard.
- — (2014) *El libro de la hospitalidad* (traducción Sarah Martín). Madrid: Editorial Trotta.

Bibliográficas

- ADORNO, THEODORE (1962) *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- AGAMBEN, GIORGIO (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo Sacer II*. Valencia: Pre-Textos.
- ASSMAN, JAN (2020) *The Price of Monotheism* (traducción Robert Savage). California: Stanford University Press.
- BACHELARD, GASTON (1997) *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- — (1997) *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- — (2000) *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- — (2002) *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- — (2006) *La tierra y las ensoñaciones del reposo* (Traducción Rafael Segovia) México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, ROLAND (1994) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- BATAILLE, GEORGES (1973) *La experiencia interior. Seguida de método de meditación y de post-scriptum 1953* (traducción Fernando Savater). Madrid: Taurus.
- — (1997) *El erotismo* (traducción Antoni Vicens y Mari Paul Sarazin). Barcelona: Tusquets.
- BELTING, HANS (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

- (2010) *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. México: Akal.
- BENJAMIN, WALTER (2007) *Obras Completas*. Libro 1, vol. II; libro 2, vols. I y II; libro 4, vol. I y libro 5, vols. I y II. Madrid: Abada Editores.
- (2008) *Tesis sobre el concepto de historia* (traducción Bolívar Echeverría). México: Ítaca-UACM.
- (2011) *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro Libros.
- BERGSON, HENRI (1997) *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza.
- (2006) *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- BESANÇON, ALAIN (2003) *La imagen prohibida*. Madrid: Ediciones Siruela.
- BEUCHOT, MAURICIO (1999) *Las dos caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. Madrid: Caparros.
- BLANCHOT, MAURICE (1973) *La folie du jour*. Montpellier: Fata Morgana.
- (1999) *La comunidad inconfesable* (traducción Isidro Herrera). Madrid: Arena Libros.
- (1999) *La escritura del desastre*. Caracas: Monte Ávila Editores-Cactus.
- (2007) *La amistad*. Madrid: Editorial Trotta.
- (2008) *La conversación infinita*. Madrid: Arena libros.
- BUBER, MARTIN (1949) *¿Qué es el hombre?* (traducción Eugenio Ímaz). México: Fondo de Cultura Económica.
- (1983) *Cuentos Jasídicos. Los primeros maestros. I* (traducción Salomón Merener). Buenos Aires: Paidós.
- (1993) *Yo y Tú* (traducción Carlos Díaz). Madrid: Caparrós Editores.
- (2009) *Una tierra para dos pueblos: escritos políticos sobre la cuestión judeo-árabe* (traducción Silvana Rabinovich). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- CORTÉS-GALÁN, ARACELY, coordinadora (2019) *El papel de Israel en la militarización de México*. México: Stop the Wall-Para Leer en Libertad, A. C.
- DELEUZE, GILLES (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós.
- (2002) *Deux Régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Editions de Minuit.
- DERRIDA, JAQUES (1989) *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- (1989) *Márgenes de la filosofía*. Ediciones Cátedra: Madrid.
- (1997) *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen* (traducción Horacio Pons). Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- (1998) *Adiós Emmanuel Levinas: palabra de acogida*. Madrid: Trotta.
- (1998) *El tocar, Jean Luc Nancy* (traducción Irene Agoff). Madrid: Amorrortu.

- (1998) *Espectros de Marx. El estado de la deuda el trabajo del duelo y la nueva intencional*. Madrid: Editorial Trotta.
- (2005) *La verdad en pintura* (traducción María Cecilia González y Derdo Scavino). Buenos Aires: Paidós.
- (2009) *La difunta ceniza / Feu la cendre* (edición bilingüe, traducción Daniel Alvaro y Cristina de Peretti). Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- y Hélèn Cixous (2001) *Velos*. México: Siglo XXI editores.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES (2012) *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve.
- (2012) *La supervivencia de las luciérnagas* (traducción Juan Calatrava). Madrid: Abada.
- (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- (2009) *Imagen superviviente. La historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (traducción Juan Calatrava). Madrid: Abada Editores.
- DOMÈNECH, ANTONI (2004) *El eclipse de la fraternidad: una revisión republicana de la tradición socialista*. Barcelona: Crítica.
- DUCH, LLUÍS (2007) *Un extraño en nuestra casa*. Barcelona: Herder.
- y MÈLICH, JOAN-CARLES (2005) *Escenarios de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana*. Vols. 1 y 2. Madrid: Trotta.
- DURAND, GILBER (1968) *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2004) *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arqueología general*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FACCHINI, FIORENZO (1995), «La emergencia del *homo religiosus*», en *Tratado de antropología de lo sagrado. 1, Los orígenes del homo religiosus*, Madrid: Trotta.
- FERMER, JEAN-LOUIS y LE PICHON, YANN (1988) *Art of Our Century: the Chronicle of Western Art, 1900 to the Present*. New York: Prentice Hall Editions.
- FORCANO, MANUEL, edición y traducción del hebreo (2013) *Libro de la creación*. Barcelona: Fragmenta Editorial.
- FREEDBERG, DAVID (1992) *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.
- FREUD, SIGMUND (1970) *Moisés y la religión monoteísta* (traducción Ramón Rey Ardid). Madrid: Alianza Editorial.
- (2011) *Moisés de Miguel Ángel*. Madrid: Casimiro Libros.

- GARCÍA-G, DORA ELVIRA (editora) (2018) *Hacia un amable vivir. Claves para una filosofía de la paz*. México: Editorial Porrúa.
- GOODENOUGH, ERWIN RAMSDELL y JACOB NEUSNER (1953) *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*. New York: Princeton University Press.
- GRAFMAN, RAFI (1983) *The Israel Museum Guide*. Jerusalem: The Israel Museum.
- GRAVES, PATAI R. (1986) *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza.
- GUÉNON, RENÉ (1995) *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* (traducción José Luis Tejada y Jeremías Lera). Buenos Aires: Paidós.
- GUTMAN, JOSEPH (1978) *Hebrew Manuscript Painting*. Nueva York: George Braziler, Inc.
- HEIDEGGER, MARTIN (2006) *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (2013) *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza.
- HERÁCLITO (2008) *Fragmentos presocráticos de Tales a Demócrito* (traducción Alberto Bernabé). Madrid: Alianza editorial.
- JOUSSE, MARCEL (1974) *L'anthropologie du geste*. París: Gallimard.
- KIERKEGAARD, SÖREN (2006) *Temor y temblor* (traducción Vicente Simón Merchán). México: Fontamara.
- LANDAUER, GUSTAV (2015) *Escepticismo y mística* (traducción Héctor A. Piccoli). México: Herder.
- LAVANIEGOS, MANUEL (2016) *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LEVINAS, EMMANUEL (1993) *El tiempo y el otro*. Barcelona: Paidós.
- (1997) *Cuatro lecturas talmúdicas*. Barcelona: Riopiedras Ediciones.
- (1997) *De lo sagrado a lo santo. Cinco nuevas lecturas talmúdicas* (traducción Soedade López Campo). Barcelona: Riopiedras Ediciones.
- (1999) *De la evasión* (traducción Isidro Herrera, introducción Jacques Rolland). Madrid: Arena Libros.
- (2000) *La huella del otro* (traducción: Silvana Rabinovich). México: Taurus.
- (2001) *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura* (traducción Antonio Domínguez Leiva). Madrid: Mínima Trotta.
- (2002) *Totalidad e Infinito. Ensayos sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- (2003) *De otro modo que ser o más allá de la esencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- (2006) *De la existencia al existente*. Madrid: Arena Libros.

- (2008) *Ética e infinito*. Madrid: A. Machado libros.
- LEIBOWITZ, YESHAYAHU (2000) *La crisis como esencia de la experiencia religiosa* (prólogo, traducción y notas de Leonardo Cohen). España: Taurus.
- MAIMÓNIDES (1993) *Guía de los perplejos: Tratado de teología y de filosofía* (versión León Dujovne, prólogo Angelina Muñiz-Huberman). México: Conaculta.
- MARION, JEAN-LUC (1991) *God without being*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1986) *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- MESCHONNIC, HENRI (2007) *La poética como crítica del sentido* (traducción Hugo Savino). Buenos Aires: Mármol Izquierdo.
- MOLE, GARY DAVID (1997) *Lévinas, Blanchot, Jabès. Figures of Estrangement*. Florida: University Press.
- MOSES, STÉPHANE (2009) *Franz Rosenzweig. Sous l'étoile*. París: Hermann.
- NIETZSCHE, FRIEDRIC (1989), *El crepúsculo de los ídolos, o como se filosofa con el martillo* (traducción Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza Editorial.
- OUAKNIN, MARC-ALAIN (1999) *El libro quemado. Filosofía del Talmud*. Barcelona: Riopiedras Ediciones.
- OVIDIO (2004) *Las Metamorfosis*. México: Porrúa.
- PLATÓN (1988) *Diálogos. IV República*. Madrid: Gredos.
- RABINOVICH, SILVANA (2007) «Sobre memoria y ficción (reflexiones ético-literarias)». En *Jornadas Filológicas, 2005*, México: UNAM-IIFL.
- (2008) «Temporalidad en la cultura judía». En *Diccionario Tiempo Espacio*. Tomo II. Boris Berenzon y Georgina Calderón (directores). México: Universidad Autónoma de México.
- (2013) *La Biblia y el Drone. Sobre usos y abusos de figuras bíblicas*. Madrid: Iepala.
- (2014) «La transmisión de lo indecible». En *De memoria y escritura*. Esther Cohen y Ana María Martínez de la Escalera (coords.). México: UNAM.
- (2014) «Palabra inspirada, palabra proferida: Heteronomía y lenguaje. Levinas-Derrida». En *Levinas confrontado*. México: Porrúa.
- y Rafael Mondragon (2019) *Heteronomías de la justicia: de exilios y utopías*. México: UNAM.
- RICOEUR, PAUL (2014) *Finitud y culpabilidad* (traducción Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni). Madrid: Editorial Trotta.
- ROSENZWEIG, FRANZ (1994) *El libro del sentido común sano y enfermo*. Caparrós editores.
- (1997) *La estrella de la redención*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

- ROTH, CECIL (1961) *Jewish Art: an illustrated history*. New York: McGraw-Hill.
- SAID, EDUARD W. (1990) *Orientalismo* (traducción María Luisa Fuentes). España: Librerías, Al Quiba
- SAND, SHLOMO (2011) *La invención del pueblo judío*. Madrid: Akal.
- (2013) *La invención de la tierra de Israel: de Tierra Santa a madre patria* (traducción José María Amoroto Salido). Madrid: Akal.
- SARTRE, JEAN-PAUL (1981) *La puta respetuosa. A puerta cerrada* (traducción Aurora Bernárdez). Madrid: Alianza Editorial, Madrid.
- SCHOLEM, GERSHOM (2012) *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid: Siruela.
- (1988) *La Cábala y su simbolismo* (traducción José Antonio Pardo). Buenos Aires: Mila.
- SED-RAJNA, GABRIELLE (1975) *L'art Juif, Orient et Occident*. París: Relié.
- SOLARES, BLANCA MARCELA CAPDEVILA Y MANUEL LAVANIEGOS (2008) *Lluís Duch, Antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, Cuadernos de Hermenéutica 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- TRAVERSO, ENZO (2004) *Cosmópolis. Figuras del exilio judeo-alemán* (traducción Silvana Rabinovich). México. UNAM.
- TRÍAS, EUGENIO (1999) *La razón fronteriza*. Barcelona: Destino.
- (2006) *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel.
- (2010) *La imaginación sonora: Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- TREBOLLE, JULIO (2008) *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo*. Madrid: Editorial Trotta.
- WARBURG, ABY (2004) *El ritual de la serpiente*. México: Sexto piso.
- (2005) *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2012) *Atlas de imágenes Mnemosine* (traducción y notas de Linda Báez Rubí). Vols. I y II. México: UNAM.

Hemerográficas

- DECO PRADOS, FRANCISCO JAVIER (2014) «Edmond Jabès y Eduardo Chillida: La Memoire et la Main», en *Thélem, revista complutense de estudios franceses*, vol. 29, ním. 2, pp. 293-308.
- HORESTEIN, MARIANO (2011) «Lo que debe llevar el habla sin decirlo. Notas sobre la interpretación después de Auschwitz 1». *Revista uruguaya de Psicoanálisis* (en línea) (113): 29-54.

- LOADER, JAMES ALFRED (2012) «Making Things from the Heart: On Works of Beauty in the Old Testament». *O TE*, 25/1: 100-114.
- MOLE, GARY DAVID (2003) «Dans les marges du livre: Edmond Jabès, les arts plastiques et Bram van Velde». *Studi Fanceci*, 141, septiembre-diciembre.
- RABINOVICH, SILVANA (2005) «De nadie a alguien». En revista *Fractal*, año IX, núm 36, vol. X, pp. 155-171, enero-marzo.
- (2014) «En torno al Gólem. Cavilaciones». *Destiempos*, núm. 39, junio-julio.
- (2015) «Gestos de la letra. Aproximaciones a la lectura y escritura en la tradición judía». *Acta poética*, 26 (1-2), primavera-otoño. México: UNAM.

Tesis

- KENT TREJO, DIDANWY, (2016) ««Resonancias» de la promesa: «ecos» y «reverberaciones» del *Don Giovanni*. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial». Tesis doctoral, Posgrado en Historia del Arte. México: UNAM.
- LOZANO CAMPOS, LUZ AÍDA (2018) «El lenguaje y lo sagrado. Una mirada a la relación mito-poesía desde el pensamiento de Ernst Cassirer y Gaston Bachelard». Tesis de maestría, Posgrado en Filosofía. México: UNAM.
- VAZQUEZ MORALES, HUGO CÉSAR (2020) «Hacia una cultura del exilio: aproximación desde la filosofía de Martin Buber y Emmanuel Levinas». Posgrado en Filosofía. México: UNAM.

Obras de consulta

- El Zohar*. Vol. I. Trad. de León Dujouvne. Buenos Aires: Editorial Sigal.
- La Santa Biblia, Antiguo y Nuevo Testamento*. Versión Reina Valera 1909.
- La Misnáa* (1997) Trad. Carlos del Valle. Salamanca: Editorial Sígueme.
- Diccionario RAE*. España, 1992.
- Diccionario Enciclopédico de la Biblia* (1993) Barcelona: Herder.
- Enciclopedia judaica castellana: el pueblo judío en el pasado y el presente: su historia, su religión, sus costumbres, su literatura, su arte, sus hombres, su situación en el mundo*. Eduardo Weinfeld (director). México: Enciclopedia Judaica Castellana, 1948-1951.
- Diccionario de los Símbolos* (1986) Jean Chavalier (director). Barcelona: Herder.

- Diccionario Superior Frances-Español, Español-Frances* (1980) España: Bibliográfica española.
- Diccionario Latino-Castellano Etimológico*, Diccionario castellano etimológico. Diccionario castellano europeo, Pascual Martínez Calvo, Zaragoza, 2009.
- Nombres*. Revista de Filosofía del Centro de Investigaciones «María Saleme de Burnichón», Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Núm. 24, 2010.
- Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue française*. Petit Robert, Paris, 2001.
- Le Robert Micro*, dir. Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1998
- BENVENISTE, EMIL (1983) *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*. Madrid: Taurus.
- FERRIER, JEAN-LOUIS Y YANN LE PICHON (dirs.) (1988) *Art of Our Century, The Chronicle of Western Art, 1900 to the Present*. New York: Prentice-Hall Edition.
- LAVARREDA, CARLOS A. (2004) *La filosofía presocrática*, Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios.
- MARTÍNEZ, SÁIZ, TERESA (1995) *Mekilta de Rabbi Ismael. Comentario rabínico al libro del Éxodo*. España: Editorial Verbo Divino.
- MORGAN, JOHN (2003) *El cerebro en evolución*. Barcelona: Ariel.

Filmográficas

- MARKER, CHRIS. *Sans Soleil*, París: 1983.
- MAYBURY, JOHN. *Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon*. Realizada para la emisión en la televisión británica BBC: 1998.
- VON TRIER LARS (2018) *The House That Jack Built*. Zentropa Film, 1 Väst. Dinamarca-Francia: 2018.



Fuego en la pupila

Un acercamiento a
El libro de las semejanzas de Edmond Jabès

de DÁNIVIR KENT GUTIÉRREZ

Editado por Avelino Sordo Vilchis, se terminó de editar en noviembre de 2023 en los talleres de ZMG impresores, Jardines de la Nueva España 900-49, colonia Jardines de Miraflores, Tlaquepaque, Jalisco, México. En su composición se utilizaron tipos de la familia Utopía.

Cuidaron el texto la autora y ASV.

Ejemplares: 1 Tiraje

Zoran Mušic, portada de *L'enfer de Dante* (1991)



Antoni Tàpies
Mirada i Mà (2003)
Mixta sobre madera
65 x 85 cm

En el texto de presentación de *Fuego en la pupila*, brillante tesis doctoral de Dánivir Kent Gutiérrez, Silvana Rabinovich señala que «enseña al lector a prestar oído a la poética polifónica del fuego blanco. La llama de sus pupilas confiadas ilumina la potencia estética del contrapunto entre poema e imagen. El resplandor de una estética radical recibe al lector desde la primera página y lo acompaña hasta el final. Este libro traza el camino de una sensibilidad (*aisthesis*) radical, ajena a cualquier sensiblería, una ética de la sensibilidad, y por eso acompaña al poeta en su éxodo, haciendo patente su desencanto ante el «vergel» de la tecnología que la teología política sionista le prometió en una tierra profanada. Poesía crítica, de fidelidad radical, rayana en la profecía. [...] El poeta judío [Edmond Jabès] siguió su rumbo nómada y encontró refugio en las bellas y profundas páginas de este volumen, escritas con radicalidad amorosa. *Mirada y mano* de Antonie Tàpies, retrata el amor de la dedicatoria que es la tinta misma del texto. El filósofo Emmanuel Levinas, que en su lectura heterónoma cambia de raíz la posición de lectura, corrigió una expresión coloquial que atraviesa este libro: el padre no «tiene» a su hijo, sino que lo «es». En la cadena de la herencia, el verbo ser, explica el filósofo de la heteronomía, radicaliza el sentido de la alteridad. Dánivir Kent revela el legado de su padre en estas páginas, le da cobijo en su nombre de pila, y también en la portada, que es el retrato de los dos. Hija y padre se dan vida mutuamente. Este libro es un arma de vida: escritura hospitalaria que, desde el fuego de la pupila, vence al rifle que apunta (y demuele a golpes de amor toda pulsión genocida). Así pasa la herencia, en dos direcciones, en un diálogo silencioso, amoroso, entre manos y pupilas».



UNIVERSIDAD
DE GUADALAJARA

CUCSH
CENTRO UNIVERSITARIO DE
CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

ISBN 978-607-581-054-6



9 786075 810546