



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

***La imagen como potencia simbólica, la prohibición de la idolatría y el  
sentido de la subversión en la tradición judía.***

Un acercamiento a *El libro de las semejanzas* de Edmond Jabès

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTORADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

DANIVIR KENT GUTIÉRREZ

DIRECTORA DE TESIS

DRA. SILVANA RABINOVICH (IIFL-UNAM)

COMITÉ TUTORAL

DRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ DE LA ESCALERA (FFYL-UNAM)

DR. MANUEL LAVANIEGOS ESPEJO (IIFL-UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE, 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Esta tesis fue realizada gracias al apoyo del CONACyT*

*Esta tesis fue realizada gracias al apoyo del proyecto PAPIIT IN 401119 “Heteronomías de la justicia: Territorialidades nómadas”*

Entre los siguientes nombres, hay muchos otros que me gustaría mencionar, una lista interminable de personas a las agradezco de todo corazón, por muchos otros motivos y a la vida misma por urdir esta trama de vínculos, pero el espacio de estas páginas me hace imposible enumerarlos. Por ello pido que se lean entre líneas los nombres de todos los que no aparecen aquí y ruego leer estas palabras en desorden:

*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.*

*A mi madre por ser sustento, aliento, impulso y compañía a lo largo de este viaje entrañable. Por leer cuidadosamente cada una de mis palabras y mis huellas, conociéndolas, desde siempre, mejor que yo, por seguirme el vuelo y confiar en mis extravíos. Porque este trabajo es el eco, aún más profundo, de una enseñanza indeleblemente grabada en mi cuando estaba en su vientre, que su voz entonaba “como un ave libre” pero que ahora entiendo también como “difícil libertad”.*

*A la voz inextinguible de mi abuela Virginia que me sigue acompañando desde esa otra orilla, aquí donde la precariedad de las palabras llega a ser el soporte generoso de un diálogo interminable.*

*A Silvana Rabinovich por su atenta lectura que, más allá de las palabras, descifra y escucha la parte blanca de cualquier texto. Porque cada observación, pregunta, sugerencia y corrección me han ayudado a desandar caminos, a desarraigarme de mí misma para encontrarme con lo insospechado. Por la enseñanza gozosa de estos 8 años de caminar juntas, que han sembrado en mi preguntas y experiencias entrañables. Por compartir conmigo la extrañeza inagotable del desierto, por acercarme a las rutas hospitalarias de dos pueblos nómadas en resistencia, que cultivan, con implacable valentía, la “fidelidad a la vida”.*

*A Ana María Martínez de la Escalera por todas las aristas de la deconstrucción, por saber leer en el pathos de mi escritura una posibilidad crítica, donde el afecto busca interrogar al discurso. Por guiarme a través de sus agudos comentarios hacia esas otras posibilidades de pensamiento, que ahora extienden y avivan en mi la vida frágil de los vínculos.*

*A Manuel Lavaniegos por sus Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión que me dieron claves fundamentales para abordar el problema de la idolatría en el universo jebesiano. Por su generosa disposición al diálogo que es siempre alimento de nuevas preguntas, encuentro de pasiones intelectuales y motivación de mis intuiciones poéticas.*

*A Blanca Solares, por seguir presente, por todo lo que ha significado para mí su apasionada lectura del símbolo como fundamento antropológico siempre abierto e incompleto, siempre en devenir.*

*A Jorge Armando Reyes, por aceptar formar parte una vez más de mi recorrido. Por la fuerza hermenéutica de su pensamiento y la consistencia ética de su persona, por ser un interlocutor generoso en el lenguaje de la alteridad.*

*A mi hermana Didanwee, porque “nuestros vínculos de tinta trascienden y superan nuestros vínculos de sangre”. Por su fascinante tesis sobre las resonancias de la promesa en Don Giovanni que fue el primer detonador de estas reflexiones. Por las múltiples y todavía pendientes afinidades electivas que nos mueven y nos convocan. Por su cariño y su lealtad infalibles, tan presentes a lo largo de este recorrido.*

*A Georges Didi-Huberman por su lectura anacrónica de las imágenes, ejemplo de una verdadera generosidad epistemológica. Por cada uno de sus potentes y sensibles pensamientos que atraviesan de principio a fin este texto. Por su empática escucha, entre traducciones, a mis primeras intuiciones sobre el problema de la imagen en pensamiento jebesiano. Por las muchas, valiosísimas incitaciones que me dejó de tarea.*

*A Linda Báez Rubí por la luz de su pensamiento en los laberintos de las supervivencias warburgianas.*

*A Gary David Mole, por el importante diálogo que comenzó con la lectura de su texto: Lévinas, Blanchot, Jabès. Figures of Estrangement y que quedó plasmado en estas páginas.*  
*A Laura Pomerantz por orientarme por los caminos de la historia del arte judío.*

*A Ciaran Cosgrove por enviarme desde Irlanda Hebrew manuscript painting y ayudarme en pesquiza del Libro de las semejanzas.*

*A Belén Quejigo, amiga reciente pero imprescindible que me ha acompañado a lo largo de este proceso compartiéndome su implacable espíritu filosófico y su voz poética, convirtiéndose en una compañera de subversiones.*

*A Ahmad Yamani y Safaa Fathy otros poetas subversivos en este encuentro de influencias, que me convidaron una parte muy especial de su mundo, que me abrieron las puertas de su amistad y me ayudaron a entrever los posibles hilos que todavía pueden tenderse de las resonancias del mundo árabe en la poesía de Edmond Jabès.*

*A Minerva Margarita Villarreal, por acercarme primero a El libro de las preguntas y por seguir siendo una aliada de mis búsquedas poéticas.*

*A Gaby y Eduardo, por seguir siendo cómplices en este camino. Por ser enlazadores de mundos.*

*A Olvido García Valdés y Miguel Casado por hacerme sentir en casa en tierras lejanas. A Olvido por increparme a escribir y por enseñarme que la poesía no ocupa ni tiempo ni espacio.*

*A Karen, aliada de siempre, por hacer llegar a mi un libro pendiente: Un regard y por el encuentro fortuito que eso suscitó.*

*A Myriam Solal y David Harali, por su amistoso recibimiento. A Myriam por el intercambio sincero. A David por regalarme, a través de su mirada, la imagen restituida de mi desfragmentación.*

*A Stéphane Douailler por recibirme en la jornada internacional Perdre le Nord y por darme la oportunidad de conocer el escenario vital de Edmond Jabès.*

*A Marie-Catherine por su hospitalidad. Porque también la enseñanza de una mirada se escribe en una tesis.*

*A Alexis Daniel, por las amplias y nutridas conversaciones en torno a Levinas que despertaron en mí la necesidad de seguirlo interrogando.*

*A Cosette Galindo, por Imagen y palabra de un silencio, por nuestras complicidades filosóficas y humanas. Por su amistad.*

*A Marco López por seguir construyendo espacios de encuentro y de misterio y por aportarme a Besançon.*

*A Luz Aída Lozano, por los ritmos del lenguaje, por las resonancias bachelardianas que se evocan a continuación.*

*A Vladimir por compartir conmigo su exuberante mundo, por la magia subversiva de su música.*

*A Luis, por las resonancias intermitentes en nuestras lecturas de Jabès. Por todo lo que quedó pendiente y que me exige ahora buscar en las palabras los destellos de esa vaga lumbre, en el anhelo imposterizable de seguirnos comunicando.*

*A mi hermana Aileen por su amor siempre presente, por la solidaridad que nos han unido en medio de temblores. Por su entusiasmo de participar enlazando cercanías entre danza y filosofía.*

*A Alejandro, mi primo, por colaborar con nuestro proyecto acercando exilios, por las cuerdas vivaces de su guitarra.*

*A Ahmed Mulay Ali, por su sensibilidad poética y por su sonrisa, por la profundidad de sus relatos. Por la lucha del pueblo saharauí que es una enseñanza de hospitalidad.*

*A Cecilia Lugo, por compartir la fuerza estética de su trabajo, por el encuentro de exilios y utopías, por la cercanía.*

*A todos los integrantes del proyecto de Heteronomías de la justicia y también de la cooperativa de tesis: Rita, Gaby, Mariano, Shekoufé, Aranzazú, Juan, Luz, Bernardo, Hugo, Ángel, Jorge y más recientemente Emiliano y Rodrigo, por ser voces amigas a lo largo de este proceso, compañeros de viaje e interlocutores. La experiencia de la lectura acompañada, que hace que este texto se entrelace inseparablemente con sus trabajos, abriendo la escritura a sus vías intersubjetivas, sin borrar, por ello, la subjetividad de cada quien, es una de las enseñanzas más bellas y significativas que he llegado a tener y por ello les agradezco profundamente.*

*Al vecino, Andrés, por ofrecerme el refugio de su jardín y de su mirada, por tener siempre abierto el corazón y los oídos dispuestos a deshilar el silencio.*

*A mi familia, nuclear y no, sanguínea y no, a todos esos amigos que son los habitantes de mi alma, a todos los que en este momento se me escapan, pero saben cuan seguido vienen, a menudo sin ser invitados, a mis pensamientos.*

*A los rostros múltiples del amor que son un solo rostro. A la danza.*

## Índice:

### APERTURA

Preámbulo para una lectura de *El libro de las semejanzas*:

- a) *El libro de las semejanzas*: un libro que se parece a otro libro.
- b) La cuestión de la morada o el Libro como espacio vital.
- c) La obra de Edmond Jabès: Una constelación plagada de supervivencias.

### CAPÍTULO 1.

#### Imagen y semejanza

Panorama general del problema de la *imagen* en la tradición judía.

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

- 1.1 Mímesis y Parentesco *El alma es una palabra hinchada de sangre lejana.*
- 1.2 Símbolo e Ídolo *¿Son la ausencia y la presencia dos elementos de vidrio destinados a unirse?*
- 1.3 Esencia y apariencia *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.*

### CAPÍTULO 2.

#### Expresión y desobramiento

- 2.1 Tiempo-Espacio. *Nuestras plumas abrevan en las venas del instante.*
- 2.2 Visible-Audible. *El oído percibe la diferencia entre el sollozo y la risa. El ojo registra la misma mueca.*
- 2.3 Palabra-Imagen. *El escritor y el pintor se separan con el primer rayo de sol.*

### CAPÍTULO 3.

#### Violencia e idolatría.

- 3.1 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.*

3.2. De la co-implicación entre idolatría e iconoclasia: 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.*

3.3 La eternidad de la sangre y el fantasma de la pureza: Nacionalismo y reificación de la idea de Comunidad. *La sangre es a la vez río de vida y rojo océano de muerte.*

#### IN-CONCLUSIONES.

*Que jamás tu mirada sea última mirada al mundo*

## APERTURA



*Mirada y mano.*  
Antoni Tàpies

*Las primeras palabras no son, quizás – más que el nacimiento  
del rostro y las últimas más que su abandono.<sup>1</sup>*  
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

---

<sup>1</sup> « Les premiers mots ne sont, peut-être, que la naissance du visage et les derniers, que son abandon. » Jabès, Edmond, *Un Regard*, Fata Morgana, Paris, 1992, p.27

composición de color y de formas que llenan el espacio del lienzo aquí fotografiado, 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 han ido intensificando, obligándome a interrogarme, a hacerme cargo de aquello que su misterio despierta. La pregunta personal 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 “la *imagen* más significativa -la más significante- a la cual está diariamente confrontado, sigue siendo el rostro”<sup>2</sup>. 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,

---

<sup>2</sup> « Pour l’homme, l’image la plus significative —la plus significante— à laquelle il est, journellement, confronté reste toujours le visage. » *Ibidem*, p.27

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*<sup>3</sup> 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 sin embargo 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”<sup>4</sup>. Mirada que no arrebató lo que ve, sino que se entrega a la visión (como el propio cuadro de Tàpies) 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

---

<sup>3</sup> En mi tesis de maestría *La morada y el exilio. Una aproximación filosófica a “El libro de las preguntas”* de Edmond Jabès” (Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía, UNAM, 2015) trabajé la figura simbólica del umbral: lugar de paso que se utiliza para representar un tránsito, ya sea antes de entrar o salir de un determinado lugar, en la separación cualitativa entre un territorio y otro (profano-sagrado) o de una etapa del tiempo y otra (día-noche), o bien entre un estado y otro de conciencia (sueño-vigilia). Ahora bien, al no situarse ni dentro ni fuera, el *umbral* ocupa una posición liminal, que no puede ser ubicada en un lugar concreto de espacio, sino más bien en término de un no-lugar.

<sup>4</sup> Así habla Jabès del modo de mirar que transparentan las fotografías de David Harali : « Cette percée dans l’intimité de ses modèles n’est jamais brusque, brutale mais, au contraire, toute humble et comme étonnée de son audace. » Jabès, Edmond *Un Regard*, ob. Cit. p.29

hospitalaria, desnudez que nos arropa allí donde no quedan fronteras. Mirada que no responde ya a la lógica del des-ocultamiento, que no busca la pretensión del descubrimiento, sino que se ofrece a la potencia incalculable del encuentro. Mismo 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, algunos fortuitos, pero propiciados a la vez por el orden natural de la *semejanza*, surge esta tesis. Aproximaciones a un tema que se tiende 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 mi la necesidad de interrogarme, de mantenerme en una “no coincidencia conmigo misma”<sup>5</sup>, en la apertura hacia otros horizontes y hacia otras zonas del pensamiento donde puedan seguir eclosionando las preguntas.

El lector 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 jebesiano propicia esta disposición errática, esta plurivocidad de 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

---

<sup>5</sup> Expresión empleada por Derrida en *La escritura y la diferencia* para hablar de la disposición que mantiene Jabès a lo largo de sus libros a mantener abierto el diálogo sin intentar arribar a conclusiones definitivas. Cfr. *La escritura y la diferencia*, trad. Patricio Peñalver, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 102

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 al lector a que no abandone, a lo largo de su recorrido por estas páginas, 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, vaya encaminados al encuentro de un rostro.

## Preámbulo para una lectura de *El libro de las semejanzas*

### a) *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<sup>6</sup>—pero que sólo eran personajes de ficción”<sup>7</sup>

“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?”<sup>8</sup>

En el largo trayecto que abarca la obra del escritor egipcio, desde sus primeros poemas reunidos en *Construyo mi morada* (1959), hasta el último de sus libros, *El libro de la hospitalidad* (1991)<sup>9</sup>, el suelo en el cual germina su escritura es el suelo insondable de la memoria: un suelo 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<sup>10</sup> de ficción”, sobre todo para un escritor que al mismo tiempo afirma que “...sólo la ficción nos permite

---

<sup>6</sup> En el manuscrito original preservado en la BnF, en lugar de la palabra “fréquentes” había otra palabra que Jabès tacha y reemplaza por ésta. Se alcanza a leer: “familiers” *cfr. Le livre des ressemblances*, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Fond Edmond Jabès, Cote NAF 28160

<sup>7</sup> Jabès, Edmond, *El libro de las semejanzas*, Trad. Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara, 2001, p.17

<sup>8</sup> Segunda contraportada de *El libro de las preguntas* citada en: *Ibidem*, p. 27

<sup>9</sup> Entregado en la Biblioteca Nacional de Francia en 1990, un año antes de su fallecimiento.

<sup>10</sup> En el texto original en francés Jabès utiliza el vocablo “héroes” que por algún motivo Saúl Yurkievich decidió dejar en “personajes”. Esto es importante por el rol que juega la figura simbólica del “héroe” como veremos más adelante: “Voici des personnages qui ressemblent à des personnages fréquents —mais qui n'étaient, eux-mêmes, que des héros de fiction.” *Cfr. Le livre des ressemblances*, Paris, Gallimard, p. 15

trascender el crudo acontecimiento”<sup>11</sup> y que “imaginar es otra forma de reencontrar –recrear– lo que hemos olvidado.”<sup>12</sup>

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<sup>13</sup>, en la persistencia de esa “pasión por el origen”<sup>14</sup> que 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 extraídas de *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 “son los faros de mi memoria”<sup>15</sup>, representan el espíritu vivo del comentario, proveniente de la tradición talmúdica<sup>16</sup>, la intervención activa de cada lector, que al mismo tiempo es “un escritor en potencia, un rabino enraizado en el texto”<sup>17</sup>, abierto a incesantes interpretaciones.

---

<sup>11</sup> *Del desierto al libro*. Entrevista con Marcel Cohen, Madrid, Mínima Trotta, 2000, p.73

<sup>12</sup> *ibidem*, p.71

<sup>13</sup> Esta conciencia de que todo libro está precedido por un libro anterior, que a su vez se inserta dentro de las múltiples prolongaciones de un libro mayor, se encuentra estrechamente ligada a la concepción bíblica de la creación del mundo como un libro. Dios se revela al hombre a través de la Torá, pero la Creación misma es ya un Libro, escrito en lenguaje divino, inaccesible al ser humano. No hay libro humano capaz de vislumbrar las infinitas proporciones del gran Libro cósmico. Por ello, la Torá tiene que ser complementada constantemente a través del comentario, para impedir que la enseñanza sea fijada o apropiada. De ahí también la necesidad de leer *bejavruta* (entre dos y en voz alta), para asegurar que el sentido se revele siempre como algo compartido, sujeto a infinitas interpretaciones. Ver: Rabinovich, Silvana, “Gestos de la letra: aproximaciones a la lectura y escritura en la tradición judía” *Acta poética* 26 (1-2), primavera-otoño, México, UNAM, IIFL, 2015

<sup>14</sup> En “Elipsis”, último texto de *La escritura y la diferencia*, Jacques Derrida habla de la repetición como la primera escritura, como “Escritura de origen, escritura que vuelve a trazar el origen, acosando los signos de su desaparición, escritura loca de origen” y cita a continuación la sentencia enunciada por Jabès: «Escribir es tener pasión por el origen» *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, p.406

<sup>15</sup> *Del desierto al libro*. Entrevista con Marcel Cohen, Madrid, Editorial Trotta, 2000, p.70

<sup>16</sup> El Talmud, elaborado a lo largo de un periodo de más de siete siglos (desde el siglo II a. C hasta mediados del siglo VI de nuestra era), es un compendio que reúne discusiones rabínicas en torno a la Torá, tradiciones, costumbres, dichos, parábolas y leyendas. La palabra Talmud, proviene de la raíz “Lamad”, que se refiere al conjunto de Mishná, y de Guemará. La Mishná constituye un compilado de leyes y decisiones que abarcan todos los sectores de la legislación civil y religiosa. La recopilación de estas leyes, fue conformándose a lo largo de varias generaciones y redactada finalmente por Rabí Yehudá ha-Nasí a finales del siglo II d. C. La Guemará constituye el comentario perpetuo que complementa la Mishná. Esta dinámica talmúdica del comentario, que interroga incesantemente al texto y que reúne múltiples puntos de

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”<sup>18</sup>, 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 el drama de una dimensión histórica que de otro modo permanecería inenarrable. “Más que de un retorno a mis orígenes”, señala Jabès, se trataba “de rendir cuentas sobre mi malestar y sobre la imposibilidad fundamental de escapar de este”<sup>19</sup>. 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<sup>20</sup>, sino que ha sido el pretexto de una larga y en ocasiones sangrienta disputa, que involucra al

---

vista sobre un solo tema, es retomada por Edmond Jabès a través de sus propios rabinos imaginarios. Ver Marc-Alain Ouaknin, *El libro quemado. Filosofía del Talmud*, Barcelona, Riopiedra, 1999, pp. 50,56

<sup>17</sup> *cfr. Del desierto al libro*, ob. cit. p.71

<sup>18</sup> *ibídem*. p. 74

<sup>19</sup> *cfr. ibídem*, p.72

<sup>20</sup> Sobre este tema, Julio Trebolle advierte que el pueblo hebreo en tiempos bíblicos conoció las artes plásticas de los pueblos vecinos y produjo su propia iconografía como parte de la cultura y la religión del antiguo Israel. No fue hasta los siglos VIII Y VII a. C. a partir del profetismo monolátrico, que la legislación que restringía el uso de imágenes en el culto, comenzó a ganar terreno. Sin embargo, los israelitas seguían imitando y produciendo imágenes de influencia cananea, mesopotámica y egipcia, que permearon profundamente el imaginario bíblico. La legislación anicónica no se hizo efectiva hasta el siglo VI, durante la época de la restauración tras el exilio en Babilonia. A partir de allí se dio un énfasis de la palabra sobre la imagen y se procuró una corrección de todas las expresiones antropomórficas en la tradición targúmica, sustituyéndolas por expresiones que enfatizaran la trascendencia divina. No obstante, la necesidad humana de representarse a la divinidad no se dejó sofocar por las tendencias iconoclastas y pervivió en el imaginario de los textos sagrados. Durante la Edad Media las polémicas sobre esta cuestión estuvieron a punto de ocasionar un cisma en el seno del judaísmo. *Cfr. Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo*, Madrid, Editorial Trotta, 2008, pp.18, 24,26

cristianismo<sup>21</sup>, catolicismo, protestantismo e islam y que, como veremos, responde a intereses no tanto religiosos, sino más bien políticos y especialmente ideológicos. Por 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 la marca de uno de los genocidios más terribles de la historia<sup>22</sup>. Tan alejados en el tiempo como en el espacio, estos dos referentes históricos 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 también el pensamiento de Emmanuel Levinas, traductor entrañable de las rutas trazadas por la teología de 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

---

<sup>21</sup> En el caso del cristianismo, a lo largo de su historia se ha debatido entre la prohibición bíblica y la exaltación de las imágenes heredada del mundo grecorromano por medio del cual se difundió. Estas dos tendencias han coexistido al interior del cristianismo en distintos periodos y en distintas regiones, en ocasiones desatando violentas guerras iconoclastas, como las conocidas durante el imperio bizantino en los siglos VIII y IX, primero con el emperador Constantino V y después bajo el reinado León V el Armenio. En el cristianismo, lo que se pone en juego es una teología de la encarnación en la cual Dios desciende a la humanidad y la Palabra divina se hace carne en la figura de Jesús. Pero incluso la representación de Dios hecho carne se vuelve problemática. Mientras que, durante la época constantiniana, la iconografía de la Pasión eludía toda representación antropomórfica del Crucificado, sustituyéndola por la cruz invicta o gammata; en el monasterio de Santa Catalina del monte Sinaí, en el siglo VI, la figura del Crucificado servía como prueba de la auténtica humanidad de Cristo frente a la herejía monofisista. Por otro lado, como lo explicita *El evangelio de Nicodemo*, la veneración de Jesús como auténtica encarnación de lo divino, depone todas las otras formas de representación: “[...] Ante Jesús se doblan los árboles para brindarle sus frutos paradisiacos y se echan por tierra los ídolos reconociendo al que es la imagen verdadera de Dios” *cfr. ibídem*, pp. 29, 34, 66, 37, 38, 70

<sup>22</sup> “Auschwitz” dice Jabès “ha cambiado radicalmente nuestra visión de las cosas. En sí, no es tanto el hecho de que semejante grado de crueldad fuese antes impensable. Fue la casi total indiferencia de la población alemana y la de los aliados que consintieron Auschwitz, la que lo era. Esta indiferencia sigue desafiando toda noción de lo humano. Después de Auschwitz se amplió considerablemente el sentimiento de soledad que existe en el fondo de cada ser. Hoy toda confianza va unida a una desconfianza que la consume. Sabemos que no es razonable esperar nada de los demás. Seguimos teniendo esperanza a pesar de todo, pero hay algo escondido muy dentro de esta esperanza que nos repite que el hilo está roto.” *Del desierto al libro, ob. cit.* pp.86-87

al arte y la experiencia estética. En este ensayo el filósofo de la huella hace una denuncia a la inhumanidad del arte basada en el carácter neutralizante que la *imagen* opone en la relación que establecemos con lo real. El presente trabajo 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, pone de manifiesto 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 inserten más bien dentro de la historia del arte que dentro del 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 paneles del *Atlas de imágenes Mnemosine*, pero prioritariamente la noción de *imagen* como “carga energética”, que recorre todo el pensamiento del 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 G. Bachelard, nos ayudará a complementar este enfoque antropológico al tema 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”<sup>23</sup> 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. 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, de un “cuerpo recorrido por pensamientos antiguos y actuales” 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* como potencia corporal, significa necesariamente explorar la participación de los sentidos en el desciframiento sensible de lo real, por lo

---

<sup>23</sup> Agradezco especialmente a mi amiga Luz Aída Lozano Campos por compartir conmigo su tesis “El lenguaje sagrado. Una mirada a la relación mito-poesía desde el pensamiento de Ernst Cassirer y Gaston Bachelard” donde profundiza sobre el lenguaje en Bachelard como “una morada poblada de imágenes que trascienden al sujeto”. Sus reflexiones en torno a la imaginación poética iluminaron de manera decisiva las intuiciones de este trabajo.

cual, problematizaremos la frecuente oposición entre “tradiciones de la imagen” y “tradiciones de la palabra” fundada en una preminencia cultural, en cada caso, de la vista o el oído.

Siguiendo las reflexiones de 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 G. Bachelard profundizaremos sobre la compleja relación entre pintura y escritura a partir de la propia cercanía poética de Jabès con las artes plásticas.

Esta cercanía, sin embargo, 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 anteriormente mencionada y 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, contempla 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 esas “sacudidas violentas de la tradición”<sup>24</sup> de las que hablaba Benjamin. 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

---

<sup>24</sup> “Estos dos procesos llevan a una violenta sacudida de lo que es transmitido: la sacudida de la tradición que resulta el reverso de la crisis y renovación actuales de la humanidad, tan estrechamente conectadas con los movimientos de masas de nuestros días.” Benjamin, Walter “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Obras*, Libro I, Vol. II, Abada editores, p.14

asume una relación vital con la ley. Es gracias a esta relación vital con las herencias que lo atraviesan y lo conforman y a su imposibilidad de asumirse como un “judío apacible”<sup>25</sup> que Jabès *subvierte*<sup>26</sup> 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, 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 esta 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.

b) 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<sup>27</sup>

“Lo que nos enseña Jabès” dice Derrida “es que las raíces hablan, que las palabras quieren brotar, y que el discurso poético empieza, se *encarna* en una herida.”<sup>28</sup> 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

---

<sup>25</sup> *Del desierto al libro*, ob. Cit. p. 89

<sup>26</sup> El ensayo “Bajo el signo de la subversión” publicado en el libro *Hacia un amable vivir*. Claves para una filosofía de la paz, ed. Dora Elvira García, Editorial Porrúa, México, 2018, intenta dar algunas pautas preliminares para entender el movimiento poético de la subversión en la obra de Edmond Jabès.

<sup>27</sup> Derrida, Jaques, “Edmond Jabès y la cuestión del libro” en *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 103

<sup>28</sup> Derrida, Jaques, “Edmond Jabès y la cuestión del libro” en *La escritura y la diferencia*, ob. Cit. p. 90

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.*” escribe 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.*”<sup>29</sup> La relación del escritor con las palabras alcanza un grado de intimidad similar al que puede entablarse con los espacios que habitamos. No obstante, como intenté explicar en mi tesis 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”<sup>30</sup>, 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”<sup>31</sup>. Ahora bien, esta concepción del ser como una “gramática” y del mundo como un libro, que podríamos estar tentados a leer bajo el lente de algunas teorías filosóficas encumbradas<sup>32</sup> tiene, en Jabès, sus propias motivaciones y abreva de otras fuentes que sería importante mencionar, antes de internarnos en el universo poético que habita.

---

<sup>29</sup> “Poder decir: «Estoy en el libro. El libro es mi universo, mi país, mi techo y mi enigma. El libro es mi respiración y mi reposo». /Me levanto con la página que se abre, me acuesto con la página que se cierra. Poder responder: «Soy de la raza de las palabras con las que se construyen moradas», sabiendo bien que esta respuesta sigue siendo una pregunta, que esta morada está siempre amenazada.” Ver. Jabès, *El libro de las preguntas*, Trad. Julia Escobar, Ediciones Siruela, Barcelona, 1990, p.37

<sup>30</sup> En *El libro de las preguntas* Jabès afirma “*El libro de las preguntas* es el libro de la memoria.” *ibidem*, p.11

<sup>31</sup> «La no-pregunta de la que hablamos 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, la certeza de que el libro es originario, de que cualquier cosa está en el libro antes de ser y para llegar a estar en el mundo, que sólo puede nacer en tanto que accede al libro, que sólo puede morir en tanto que encalla a la vida del libro; y que siempre es el primer acceso la orilla impalpable del libro.” Jacques Derrida, “Edmond Jabès y la cuestión del libro” en *La escritura y la diferencia*, p.104

<sup>32</sup> No olvidemos que Martin Heidegger describe también al lenguaje como “la casa del ser”, pero haciendo énfasis sobre todo en el *logos* como elemento estructural y estructurador del *Da sein* (“ser-en-el-mundo”), definición que se aleja de la disposición heterónoma del lenguaje que atraviesa los libros de Edmond Jabès. Cfr. Heidegger, Martin, *Carta sobre el humanismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2013

En primer lugar, hay que decir que el “Libro” dentro de la poética jabetesiana hace referencia directa a la Torá, al paso de la tradición oral a la tradición escrita que conforma una suerte de morada simbólica para el pueblo judío, disperso a través de sus múltiples exilios. Texto cuyas características formales y gramaticales<sup>33</sup> lo convierten efectivamente en una suerte de “criptograma”, en un rompecabezas producido a través de la acumulación de parábolas, elogios, narraciones, proverbios, etc. 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.”<sup>34</sup> El Talmud, 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

---

<sup>33</sup> Con relación a estas características gramaticales Marc-Alain Ouaknin explica la importancia del comentario oral sobre la ley escrita (TaNaJ): Siendo el hebreo una lengua eminentemente consonántica, no había ninguna vocal para permitir leer las palabras con seguridad. Una misma palabra podía, entonces, leerse de varias maneras, según su vocalización, y adoptar cada vez sentidos diferentes. El hebreo carece de vocales, pero cuenta, no obstante, con cinco consonantes que ayudan en la lectura *maters lectionis* (“madres literarias”). Cuando estas vocales están presentes en una palabra a ésta se llama “plena”, cuando están ausentes se le llama “defectiva”. De allí el papel fundamental de la tradición oral que debe también transmitir esas precisiones ortográficas de gran importancia. Por otro lado, el texto bíblico no está puntuado: ni coma ni punto para determinar dónde empieza y donde acaba una frase. Es la tarea del lector introducir estas pausas que permiten la legibilidad del texto, pero en virtud de facilitar su transmisión y memorización, la compaginación debe seguir leyes y reglas muy precisas cuyo conocimiento pasa obligatoriamente por la tradición oral. *Cfr. El libro Quemado. Filosofía del Talmud*, ob. Cit. p.30

Por otro lado es importante aclarar que en la versión masorética o canónica, ya están establecidos los signos que evitan esta ambigüedad, los puntos, pausas, tonos y la vocalización de las palabras se encuentran indicados en el texto. Esta versión es tardía, proviene del Siglo VI, después de la destrucción del templo.

<sup>34</sup> Citado en: Blanchot, “El libro de las preguntas” en *La Amistad*. Ob. Cit. p. 207

cosmológica y cosmogónica, cuyo autor<sup>35</sup>, 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 la fonética de la lengua hebra, 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? 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 10 “cifras” o *sefirot*, integradas a su vez por el espíritu divino, los 3 elementos naturales: aire, fuego y agua y las 6 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*<sup>36</sup>, la intención de este libro no se limitaba al plano retórico, sino que perseguía además fines taumatúrgicos. Su autor no sólo buscaba vislumbrar los misterios ocultos de la creación,

---

<sup>35</sup> El autor desconocido del *Sefer Yetzirá* le atribuye las enseñanzas de este libro, transmitidas de manera oral, al patriarca Abraham. Se conservan en dos recepciones, una más breve de 1300 palabras y otra un poco más larga de no más de 2500.

<sup>36</sup>Ver: *Libro de la creación*, Ed. y trad. De Manuel Forcano, Barcelona, Fragmenta Editorial, 2013.

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 taumatúrgica 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 tachado frecuentemente de idolatría y puesto en tela de juicio frente a la verdad indiscutible del texto revelado.

Uno de los propósitos fundamentales de este trabajo 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, Gastón Bachelard ha dado cuenta de este poder “creativo” 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.”<sup>37</sup> La *imagen* no es una mera representación del mundo, es la “puerta de acceso”<sup>38</sup> al mundo, el modo en el cual captamos y configuramos activamente lo real, volviendo a crearlo nuevamente, reviviendo la potencia activa del acto cosmogónico.

---

<sup>37</sup> Bachelard, Gastón, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1997. p. 29

<sup>38</sup> Ver: tesis de Luz Aída Lozano Campos “El lenguaje y lo sagrado. Una mirada a la relación mito-poesía desde el pensamiento de Ernst Cassirer y Gaston Bachelard”, México, UNAM, 2018.

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”<sup>39</sup>, vida propia, en la medida en que nunca somos realmente dueños de aquello que pretendemos asir por medio del lenguaje:

...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.<sup>40</sup>

Jabès intenta preservar, el mayor tiempo posible, esa materia indefinida, a fin de que el lector pueda también, asistir al alumbramiento de la obra: “¿gritos mezclados de la madre y el hijo?”<sup>41</sup> pregunta en *El libro de las semejanzas*. 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 la desmesura de su propio fracaso. “De hecho,” advierte 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.”<sup>42</sup>

“Origen por el que nada ha comenzado”<sup>43</sup>, dice Derrida, 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

---

<sup>39</sup> Jabès, *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, ob. Cit. p. 107

<sup>40</sup> Jabès, *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, ob. Cit. pp.65-66

<sup>41</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.34

<sup>42</sup> *Del desierto al libro*, ob. Cit. p.111

<sup>43</sup> Jacques Derrida, “Elipsis”, en *La escritura y la diferencia*, ob. Cit. p 403

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 asentar cualquier certeza sobre esta tierra de mudanzas. Así la relación del escritor con el lenguaje, se funda en su provisionalidad: “La morada que construye el poeta *con sus puñales robados al ángel*”<sup>44</sup> advierte 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”<sup>45</sup>

Análogamente 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 jabetesiano 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

---

<sup>44</sup> Hace referencia al poema de Jabès “L'auberge du sommeil” incluido en *La voix d'encre*, La Part du Sable, El Cairo, 1949. La imagen del poema alude a su vez al pasaje bíblico en el que Jacob lucha con el ángel de Dios hasta el alba, éste alcanza a herirlo en la coyuntura del muslo, pero después de la ardua batalla consiente a darle su bendición (Génesis 32:22-30)

<sup>45</sup> Jacques Derrida, “Edmond Jabès o la cuestión del libro”, en *La escritura y la diferencia*, ob. Cit. p.94

hablábamos anteriormente, sino que busca además llevarnos “a un ensanche del umbral del sufrimiento” que ilustra la historia “de una colectividad perseguida”<sup>46</sup>. 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, este doblez del Libro sobre sí mismo, dice, es el judío: “El judío que elige la escritura que elige al Judío”<sup>47</sup>.

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” dice Jabès “Judío sería otro nombre de esa imposibilidad de ser sí mismo”<sup>48</sup> agrega Derrida. 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 del presente trabajo 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

---

<sup>46</sup> *El libro de las preguntas*, ob. Cit. p. 13

<sup>47</sup> *La escritura y la diferencia*, ob. Cit. p.91

<sup>48</sup> “Pero la identidad consigo del judío quizás no exista. Judío sería otro nombre de esa imposibilidad de ser sí mismo.” *Cfr. La escritura y la diferencia*, pp. 102-103

pertenencia? se abre para Jabès una vía peligrosa, incluso subversiva<sup>49</sup> que nos sentimos impulsados a explorar.

c) 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, sus libros se despliegan en una multiplicidad de direcciones y conexiones simultáneas. Sería absurdo intentar leer cualquiera de sus libros 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”<sup>50</sup> 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?”<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> La tradición judía cuestiona desde siempre los textos. En ellos, la pertenencia nunca se ha puesto en duda. Tal vez haya sido esta pregunta: «¿Qué es esta pertenencia?», de la que yo partí. (...) Creo que esta pregunta es subyacente al cuestionar tradicional judío, sin haber sido nunca abordada por él frontalmente. Como si abordarla anulase el propio cuestionar. Me pareció por varias razones que había que integrarla también en la milenaria interrogante judía; que ahí había una vía peligrosa, ciertamente subversiva pero de vital exploración.” *Del desierto al libro*, ob. Cit. p.90

<sup>50</sup> Aludiendo al prefacio de Viviane Crasson, hija de Edmond Jabès, al último volumen de *El libro de los márgenes*, *Construir el día a día*, Madrid, Arena Libros, 2006

<sup>51</sup> Jabès, Edmond, *El libro de las semejanzas*, Madrid, Alfaguara, 2001, p.87-88

Ahora bien, esta continuidad se complejiza: *El libro de las semejanzas*, conformado por tres volúmenes<sup>52</sup>, fue escrito paralelamente al ciclo de *El libro de los márgenes*<sup>53</sup> y al *Pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*. Estos tres libros forman pues una constelación de 7 volúmenes que se inserta dentro de esa otra macroconstelación 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 las voces de algunos de sus contemporáneos: George Bataille, Roger Caillois, Michel Leiris, Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida, entre otros, entran como interlocutores en el marco de una conversación infinita<sup>54</sup>. Asimismo, este libro se entrelaza con los trazos pictóricos de Lidia Muro y Antoni Tàpies.

En mi tesis de maestría, *La morada y el exilio: una aproximación filosófica a El libro de las preguntas de Edmond Jabès*, abordé con detenimiento el intercambio intelectual y amistoso que Jabès mantuvo con Jacques Derrida, Emmanuel Levinas y Maurice Blanchot, quienes no sólo dejaron una huella decisiva en la obra del escritor egipcio, sino que a su vez se vieron influenciados y le dieron un lugar prioritario a su escritura dentro de su pensamiento. Ahora bien, sin dejar de lado a estas figuras, cuyos aportes, como ya se ha dicho, serán sustanciales para el tema que concierne a este trabajo, considero de vital importancia conceder un espacio en las siguientes páginas, al diálogo pictórico-poético que Jabès mantuvo con algunos de sus contemporáneos, a fin de ilustrar la atmósfera cultural en la cual se gestó *El libro de las semejanzas*.

---

<sup>52</sup> *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.*

<sup>53</sup> Conformado a su vez por 3 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.*

<sup>54</sup> Alude al libro de Maurice Blanchot, *La conversación infinita*, donde el escritor francés se interroga sobre el sentido de la escritura y despliega un cuestionamiento autorreflexivo sobre sus propios límites.

Su acercamiento tardío al surrealismo (1936-1937), surgió a partir de su estrecha amistad con el escritor y pintor surrealista Max Jacob<sup>55</sup>, en quien Jabès descubre “esa voluntad cuajada de angustia por asumir la lengua hasta el estallido”<sup>56</sup>. A través de Jacob conoce también a Paul Eluard y colabora con algunos artistas europeos desde Egipto. A pesar de su gran 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.”<sup>57</sup>

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<sup>58</sup> y la experiencia del

---

<sup>55</sup> Jabès descubre la escritura de Max Jacob desde 1930, pero no llega a conocerle sino hasta 1935, año a partir del cual este último se convierte en su maestro y aliado de sus búsquedas poéticas. La amistad con el escritor y pintor surrealista fue una de las más significativas en la vida de Jabès. La correspondencia entre ambos escritores fue reunida y publicada por René Etiemble, en Alejandría en 1945, tras la trágica muerte de Max Jacob en el campo de concentración de Drancy en 1944.

<sup>56</sup> *Del desierto al libro*, ob. Cit. p.28

<sup>57</sup> *Del desierto al libro*, ob. Cit. p. 31

<sup>58</sup> Jabès fue militante de izquierda hasta 1948. Desde 1929 comenzó en las filas antifascistas italianas y publicó varios artículos en revistas francesas, a causa de los cuales recibió amenazas de expulsión por parte del cónsul italiano. En 1934 fundó la *Liga de jóvenes contra el racismo y el antisemitismo* y en 1941 el *Grupo antifascista*, apoyado por algunos amigos italianos. Tras el avance de Rommel en 1942, fueron evacuados por los británicos a Palestina, donde Jabès permaneció durante diez meses en condición de refugiado. A su regreso volvió inmediatamente a la actividad política al lado de Umberto Calasso, uno de los líderes antifascistas junto con Sforza y Salvemini. *Cfr. Del desierto al libro*, ob. Cit. p.45

exilio<sup>59</sup> 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 con los esfuerzos del arte por transmutar el horror, como lo confirma su cercanía con el pintor esloveno Zoran Mušič<sup>60</sup>, que ilustró la portada de *l'Enfer de Dante*<sup>61</sup>.

Aunque su interés por la plástica<sup>62</sup> se advierte desde los años 30s<sup>63</sup>, la escritura de *El libro de las semejanzas* (1976 y 1980), coincide con el principio de una intensificación progresiva en la colaboración de Jabès con otros artistas: En 1975 aparece *Eso sigue su curso*, primer volumen de *El libro de los márgenes*, con dibujos de Lidia Muro, y posteriormente *Bajo la doble dependencia de lo dicho y Construir el día a día* ambos en colaboración con el pintor catalán Antoni Tàpies; en 1977 aparece una carpeta gráfica

---

<sup>59</sup> En 1957 durante el periodo de la *Crisis de Suez*, como parte de la política panarabista del presidente Nasser, la población no musulmana fue expulsada de Egipto. A causa de su identidad judía, Jabès y su familia fueron forzados a abandonar el país y a trasladarse a Francia donde vivieron en París a partir de entonces. *Ibidem*, pp.42-47

<sup>60</sup> Nacido en Bukovica, en el valle de Vipava en 1909, Zoran Mušič fue el único pintor esloveno que logró establecerse en los círculos de la elite cultural de Francia e Italia, particularmente en París donde pasó la mayor parte de su vida y conoció a algunas figuras de la escena francesa incluyendo a Jabès. En octubre de 1944 fue arrestado por las fuerzas alemanas nazis y enviado al campo de concentración de Dachau, donde realizó más de 100 bocetos sobre la experiencia del horror, bajo condiciones extremadamente difíciles. Después de la liberación de los estadounidenses en 1945, Mušič volvió a Ljubljana donde fue presionado por parte del régimen comunista recién establecido y se trasladó a Gorizia a finales de julio de 1945. En octubre de 1945 se estableció en Venecia y obtuvo el premio Gualino y en 1956 el Gran Prix por su trabajo gráfico en la Bienal de Venecia. En 1981, Mušič fue nombrado Commandeur des Arts et des Lettres en París. Su trabajo ha sido galardonado en numerosas exposiciones internacionales. Murió en Venecia en 2005 a la edad de 96 años.

<sup>61</sup> *L'Enfer de Dante* es el título de un libro escrito por Edmond Jabès e ilustrado por Zoran Mušič editado por Fata Morgana en 1991.

<sup>62</sup> Es importante mencionar que la colaboración de Jabès con artistas visuales aparece póstumamente. Los textos dedicados a: Francis Bacon, 1977, David Harali, 1977, Piera Rossi, 1977, Yasse Tabuchi, 1977, Alain Ghertman, 1980, Olivier Debré, 1981, Monique Frydman, 1981, Madelaine Grenier, 1984, Jean Degottex, 1985, Eduardo Chillida, 1985, Antonio Saura, 1987, María Elena Vieira de Silva, 1988, Denise Colomb, 1989 y André Marfaing, 1989, se encuentran reunidos en *Un Regard*, Fata Morgana, París, 1992.

<sup>63</sup> Jabès tuvo desde su juventud una estrecha relación con la pintura. Ediciones de la *Semaine Égyptienne* publicó en 1932, en el Cairo, *Maman*, con cubierta de Neroni y dibujos de S. J. Dimos; en 1934 aparece *Pieds en l'air. Poèmes précédés d'une lettre de Max Jacob*, publicado en Alejandría por la misma editorial, con cubierta y dibujos del pintor griego Mayo (Antoine Malliarakis); en 1935, en el Cairo, también publicado por la misma editorial, *Arrhes Poétiques*, con dibujos de Jean Moscatelli, en 1935; y en París en 1951, "Les pas perdus" edita *Les mots tracent* con aguafuerte de Jacques Villon y cubierta de Max Ernst, París, Librairie Les Pas Perdus, "L'Âge d'or". Ver: Deco Prados, Francisco Javier, *Edmond Jabès y Eduardo Chillida : La Mémoire et la Main*, Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, Vol 29, Núm. 2 (2014) 293-308

con cinco serigrafías de Eusebio Sempere sobre *La transparence du temps*<sup>64</sup>, traducido por José Miguel Ullán; y en 1986 *La memoria y la mano*, libro en el cual las palabras de Jabès se entrecruzan con una serie de grabados al aguafuerte del escultor vasco Eduardo Chillida. Impreso en el taller de Hatz<sup>65</sup> de San Sebastián, sobre un soporte de papel Muguet du Moulin de Larroque y construido con pliegos doblados sin encuadernar, 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 obra poética.

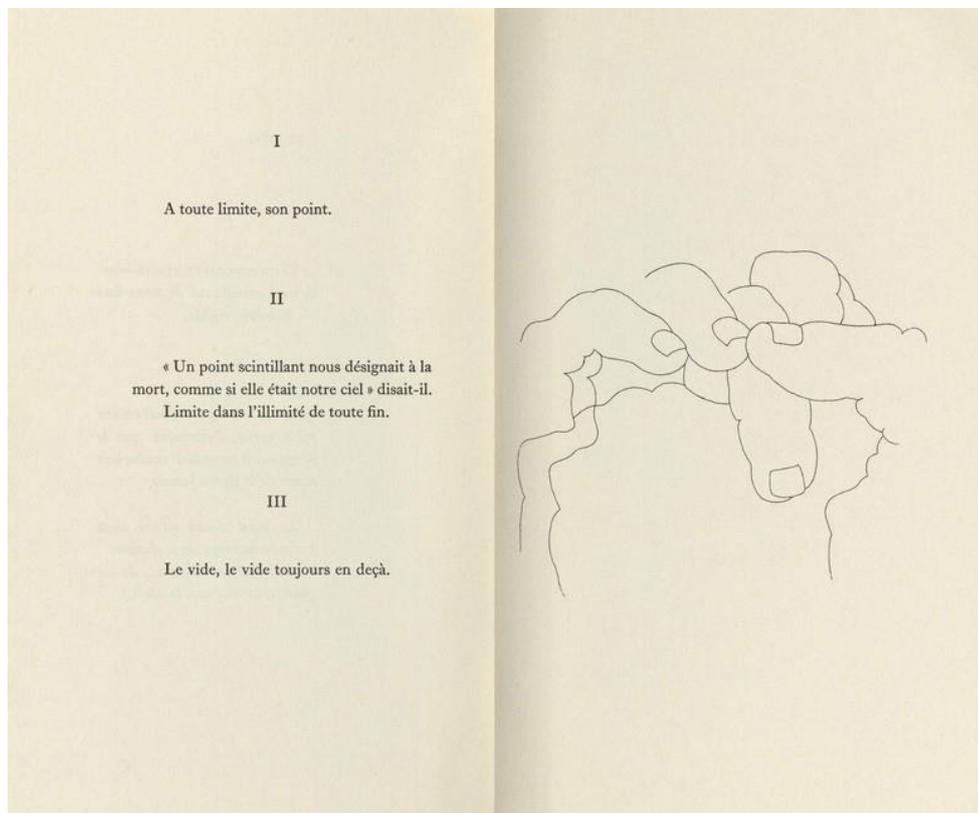


Además, las manos mismas representadas sobre el papel conservan su carácter escultórico. La mano es al mismo tiempo instrumento y materia de su desenvolvimiento. Podríamos estar tentados a decir que la mano en los grabados de Chillida es en sí misma un cuerpo, una unidad de materia que danza y se transforma infinitamente. Chillida va jugando con los ángulos y posturas de la mano, torciendo sus dedos en posiciones

<sup>64</sup> Poema que forma parte de Elya, sexto volumen de *El libro de las preguntas*, publicado en 1969.

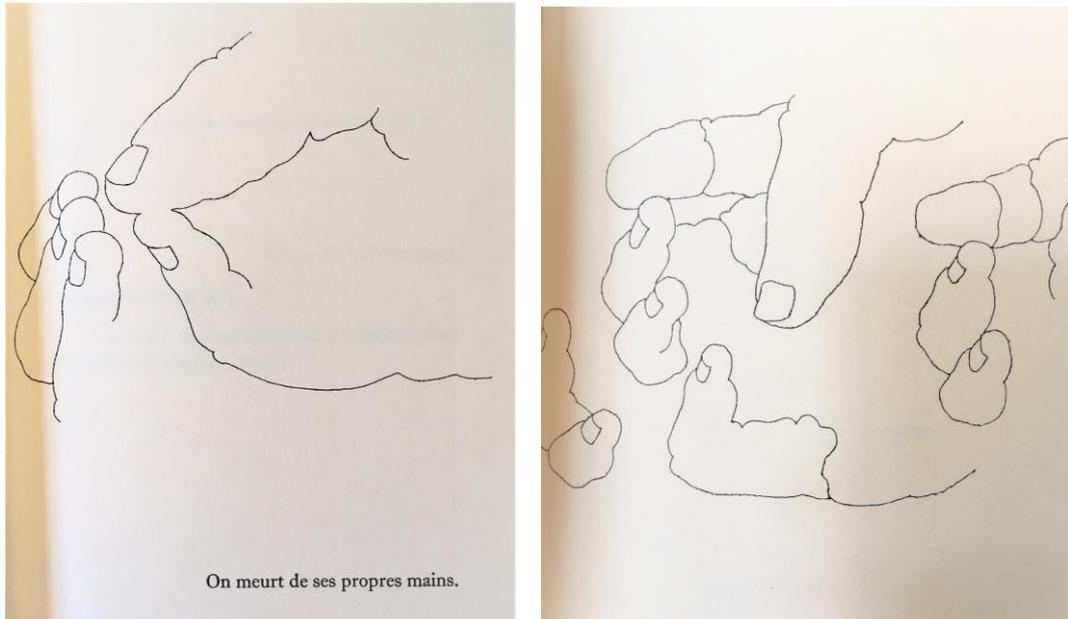
<sup>65</sup> Palabra que en euskera significa dedo y huella. Ver : Deco Prados, Francisco Javier, “Edmond Jabès y Eduardo Chillida: *La Mémoire et la main*” ob. Cit. p. 297

imposibles y en ocasiones desmembrando sus falanges, en una suerte de movimiento deconstructivo. Sin embargo, en su versión pictórica, el escultor se vuelca en la búsqueda de un espacio imaginario. El dibujo lineal se entrelaza con esa “materia blanca”, impalpable, que las manos, como formaciones nubosas surgidas de la misma blancura, buscan inútilmente contener. Esa misma materia blanca, inasible, es la que recorren las frases de Edmond Jabès, en un gesto de reciprocidad con el dibujo casi caligráfico de Eduardo Chillida: “On meurt de ses propres mains”<sup>66</sup>, aparece escrito bajo uno de los grabados, “Le vide, le vide toujours en deçà”<sup>67</sup>.



<sup>66</sup> “Uno muere por sus propias manos” Frase que parece ser una resonancia de lo enunciado en *El libro de las semejanzas*: «Ce n’est pas la vie qui aura raison de nous; mais nous, d’elle. Nous mourrons de nos mains, de notre néant et de notre faute» “No es la vida la que podrá con nosotros, sino nosotros con ella. Morimos por nuestras manos, de nuestra nada y por nuestra falta” Ver. *Le livre des ressemblances*, p.50

<sup>67</sup> “El vacío, el vacío siempre más acá.”



Páginas de *La mémoire et la main*, Fata Morgana, Paris, 1987.<sup>68</sup>

Como advierte Gary D. Mole además de las colaboraciones recíprocas con artistas allegados a su obra, Jabès es también, un “lector de obras de arte”<sup>69</sup>, 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”<sup>70</sup> de sus propias interrogantes. En un texto póstumo, consagrado a la obra de Francis Bacon y Antonio Saura: *Un Regard* (1992), aparece una mirada propiamente jabetesiana sobre el arte. Una mirada que comienza por una franca y modesta perplejidad: “«¿Sé acaso yo lo que es la pintura?» [...] «Lo ignoro. Tanto como si me preguntaran si sé lo que es un árbol, una piedra, una estrella. Y es justamente porque no lo sé que me lleva una y otra vez a acariciar sus secretos y a quedar maravillado.»”<sup>71</sup> Mirada que, por otro lado, con este mismo grado de honestidad, confiesa su reticencia ante la *imagen*:

<sup>68</sup> Consultado en el archivo de la BnF, Edificio *Arsenal*, 8 P.n. 15750

<sup>69</sup> Mole, Gary David, “Dans les marges du livre: Edmond Jabès, les arts plastiques et Bram van Velde”, *Studi Fanceci*, 141, septiembre-diciembre, 2003 (589-567)

<sup>70</sup> Mole, Gary David hace referencia al texto de Didier Cahen, “Écrire sa vie *Portrait(s)*” d’Edmond Jabès, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2000.

<sup>71</sup> “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 ce’est, justement, parce que je ne le sais pas qu’il m’arrive, quelquefois, d’effleurer ses secrets et d’en être ébloui” ensayo sobre Jean Degottex incluido en *Un regard*, ob.Cit. p.61

“Mi paisaje es el desierto. [...]No hay colores en el desierto. Hay el infinito del color.

El color, en el desierto, no retiene la mirada, no la detiene. Éste se deja atravesar por ella. Transparencia. Desnudez. De ahí ha nacido, quizás, mi poco gusto por las imágenes”<sup>72</sup>

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 del color, del mismo modo que sus incursiones musicales privilegian el tiempo y el silencio por encima de la melodía. Sin embargo, esta tendencia a la abstracción y a la monocromía no es una mera cuestión de gusto, se trata de una inquietud auténtica con respecto a la problemática del signo y el espacio. En la obra de Tàpies, o del mismo Chillida, Jabès parece descubrir una deconstrucción de la figura que termina en mera 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 obedece a una simple 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 servirse siempre de palabras”<sup>73</sup>. 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 inicialmente en colaboración con ningún artista, explora con particular intensidad esta compleja relación

---

<sup>72</sup> “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.” *Ibidem*. p.59

<sup>73</sup> *Celui qui ne peut se servir de mots* (“Aquel que no puede servirse de palabras”) es el título de una obra colectiva en homenaje al pintor holandés Bram van Velde, publicada por Fata Morgana en 1975. Jabès participó en este homenaje con un breve texto titulado “Páginas de *El libro de las semejanzas*”, un adelanto de su obra en curso, publicada un año después. Aunque el texto de Jabès no parece guardar ninguna relación directa con la obra de van Velde, advierte G. Mole, Jabès es un escritor de la ubicuidad, de lo indirecto y quizás esta no-relación sea el lugar mismo donde se dan encuentro la palabra y la imagen, donde coinciden en su no-coincidencia un escritor que desconfía de la imagen y un pintor que no puede servirse de palabras. *cfr*: Mole, Gary D. “Dans les marges du livre: Edmond Jabès, les arts plastiques et Bram van Velde”, *Studi Fanceci*, 141, septiembre-diciembre, 2003, p .593

entre pintura y la escritura. Internarnos en esta problemática y en el modo en que cada una de ellas se relaciona con la *imagen*<sup>74</sup>, 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<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> Como puede notarse mantenemos el sentido propuesto en el apartado anterior, que no limita la noción de *imagen* únicamente al plano de la visualidad o al objeto artístico concreto sino que la entiende como carga energética que puede adquirir diversos soportes, incluyendo la palabra.

<sup>75</sup> A partir de esta frase “constelación de supervivencias” queremos hacer un doble guiño: por un lado evocando la noción warburgiana de “supervivencia” (*Nachleben*) que hace referencia a la vida (*leben*) que portan y transmiten las imágenes y que pervive abriendo otra forma de relación con el tiempo; por otro lado al concepto benjaminiano de “constelación” que Didi-Huberman relaciona con esta supervivencia y que nos remite a un pensamiento anacrónico de la historia.

## CAPÍTULO 1.

### *Imagen y semejanza.*

#### **Panorama general del asunto 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”.<sup>76</sup> 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”<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Cfr. Primera contraportada de *El libro de las preguntas*, citada en *El libro de las semejanzas*, ob. cit. p.26

<sup>77</sup> “«Alors, aucun texte n’est prisonnier de la même lecture», écrivait reb Alban.” *Le livre des ressemblances*, Gallimard, Collection L’imaginaire, Paris, 1991, p.178

Desde un principio, Jabès se sabe atravesado por la vida desmesurada de un Libro, “cuyas innumerables prolongaciones sobrepasan su propio intento”<sup>78</sup>. 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!»”<sup>79</sup>. *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”<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Con respecto a la obsesión de Mallarmé por “el libro absoluto”, “libro de la perfecta legibilidad” Jabès advierte: “Querer sintetizar todos los libros en uno solo; dominar todas las lecturas que se pudieran hacer de él, ¿no sería privar a este libro único de sus innumerables prolongaciones y, sobre todo, de aquellas que escapasen al propio autor? La proporción de un libro es lo que sobrepasa su propio intento. Es la vida misma del libro ¿Cómo podría el autor integrarlo en su proyecto?” ver en *Del desierto al libro*, Ob. Cit. p.109

<sup>79</sup> “«Nous nous sommes aimés, Sarah, parce que nous sommes mortels et que ton amour n’est que le mortel amour de cette mortalité. //Et Sarah: «Combien grand, Yukel, est notre amour d’être, par toutes ses fibres, lié à la mort!»” Jabès, *Le livre des ressemblances*, ob. cit. p.177

<sup>80</sup> “—Peut-être le livre tant de fois effacé qu’il n’en reste que le soupçon.” *Le livre des ressemblances*, ob. Cit. p.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<sup>81</sup> 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”<sup>82</sup>.

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

«Jamás olvides que escribes sobre la lisa muda de una serpiente», decía.<sup>83</sup>

Hablar de “imagen y semejanza”<sup>84</sup> es abrir un inmenso horizonte de problematización cuyos matices y sutilezas merecen un estudio exhaustivo, que de ninguna manera la extensión de este trabajo aspira a colmar, pero que intentaremos esbozar al menos, 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; e incluso lingüísticas: el paso de la tradición oral a la tradición escrita. Todas

---

<sup>81</sup> Esta idea hace referencia al misticismo del cabalista de Gerona Isaac el Ciego, para quién la Torá era de dos colores, la parte escrita era fuego blanco, mientras que la escritura tenía la apariencia de fuego negro. El verdadero texto reside entonces, en la parte blanca del texto, las letras son sólo comentario. No obstante, la Torá escrita no podría asumir ninguna forma corpórea, si no fuera por la fuerza de la Torá oral. Sólo así puede ser comprendida verdaderamente. Cfr. *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* dir. Eduardo Weinfeld, Enciclopedia Judaica Castellana, México, 1948-1951.

<sup>82</sup> “...tan importantes como las letras que componen las palabras son los huecos blancos que los trazos dejan sobre el papel” Edmond Jabès citado en *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*. Ob. cit. p. 9

<sup>83</sup> *El libro de las semejanzas*, p.105

<sup>84</sup> Esta tesis tiene sus antecedentes en el ensayo “Fuego en la pupila: un acercamiento heterónimo de *El libro de las semejanzas* de Edmond Jabès”, publicado en 2014 en el número 1 de la Revista brasileña *Das Questões. Filosofia, Tradução, Arte*, asociada al grupo de investigación ANARCHAI y al Grupo de Estudios Blanchotianos y de Pensamiento de Fuera. Ahí pueden verse algunos adelantos a las cuestiones que se abordan aquí.

estas temáticas tienen implicaciones recíprocas que confluyen entre sí. Ahora bien, antes de aventurar cualquier interpretación sobre el sentido jablesiano de la *imagen* y de la *semejanza*, conviene deteneros un momento en algunos detalles sobre sus etimologías y significaciones.

La palabra *semejanza*, *ressemblance*<sup>85</sup> en francés, proviene de “*similis*”<sup>86</sup> 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*<sup>87</sup>, lo cual resulta muy sugerente en relación con la cuestión del parentesco como veremos más adelante.

Por su parte, la palabra *image*, proviene de “*imâgo*”<sup>88</sup> 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. Cuestión que problematizaremos también con relación al estatuto ontológico de la *imaginación* en

---

<sup>85</sup> Además, en francés, el prefijo “*re*”, redobra el sentido del verbo “*sembler*” (parecer) que se usa coloquialmente para indicar incertidumbre. Ej: *La vie se termine, la vie se termine, écrivait reb Choueika, et il me semble n'avoir pas vécu.* (“La vida se termina, la vida se termina, escribió reb Choueika, y me parece no haber vivido.” Escribe Jabès en *Le livre des ressemblances*, ob. Cit. p.169

Si de por sí es frecuente la afición jablesiana por los juegos de homofonía, como en el caso de las palabras *écrit* (escrito) y *récit* (relato), la palabra “*ressemblance*”, a través de su prefijo, parece reforzar gráficamente el vértigo de la repetición.

<sup>86</sup> *Similis* semejante, similar, *similâre*, semejar, semblar, cat. *Semblant*, *semblante* (parecido), *semblanza*; asemejar, desemejar; cult. *símil*, *similitud*, *disímil*, *disimular*; *simular*, *disimulo*, *simulacro*: ide. *sem* una vez; *seme*, *sem-per*, *simul*, *similis*. Ver: *Diccionario Latino-Castellano Etimológico*, Diccionario castellano etimológico. Diccionario castellano europeo, Pascual Martínez Calvo, Zaragoza, 2009

<sup>87</sup> La relación etimológica de la palabra *semblante* con la palabra *semejanza*, resulta muy sugerente aquí si pensamos por un lado en la gestualidad de la imagen y por el otro en la carga significativa que concentra la palabra “*rostro*” (*panim*), dentro del marco de la tradición judía. Según Julio Trebolle la expresión “*cara a cara*” (*panim 'el panim*) alude a una cercanía con Dios, que es pensada incluso como una forma de proximidad amistosa: “Y acostumbraba a hablar el Señor con Moisés como habla un hombre con su amigo” (*Éxodo* 33,11); pero que exige, al mismo tiempo, un extremo respeto ante tal proximidad, cuyo contacto directo puede resultar fatal. Nadie puede ver directamente el rostro de Dios y permanecer con vida, por ello cuando Moisés habla “*cara a cara*” con Dios y le pide ver su gloria, Yavhé le muestra únicamente su bondad. Le oculta su Rostro, pero le deja ver su espalda (*Éxodo* 33,23) *cfr.* Trebolle, Julio, *Imagen y palabra de un silencio*, ob. Cit. p. 23

<sup>88</sup> *Imâgo*, *iris* (contr. De *imitâgo*, de *imitor*, *âris*, *âri*, de *im* de \**sem* uno, cf. *Semel* una vez, *similis* semejante, parecido a uno) *imagen*; (con *psilosis* o pérdida la aspiración de caída des) y su 2º elemento *âgo* vendría del gr. *Eikô* parecerse, *eikôn*, ónos imagen, icono. *Diccionario Latino-Castellano Etimológico*, oc. Cit.

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<sup>89</sup>. En esta última acepción la *imagen* termina por aniquilar su potencia simbólica, mostrando su reverso diabólico<sup>90</sup>, afán por instituir e imponer un significado.

Ahora bien, 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 (*temûnâh*) 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

---

<sup>89</sup> En *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo* Mauricio Beuchot explica estas dos formas de relacionarse con la imagen: el ícono (*Ikón*) “es la imagen buena, obediente y respetuosa” que a través de su buena hechura, apunta más allá de sí misma, mientras que el ídolo (*eidōlon*), que parece absorber la sustancia del modelo que representa “es la imagen mala, nacida de la *hybris*, soberbia o narcisismo del hombre.” Ver: Manuel Lavaniegos, “Hermenéutica de la imagen religiosa M. Beuchot, Ll. Duch, G. Durand” en *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

<sup>90</sup> “Diabólico” en el sentido etimológico de la palabra *diaballein*, que comparte la raíz de la palabra símbolo: *simballein*.

nuestra semejanza (*demut*); que domine<sup>91</sup> 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”<sup>92</sup>, designa específicamente una representación material (estatua)<sup>93</sup> y por su parte *Temûnâh*, se refiere a la “forma” o “aspecto” común entre dos objetos o seres; en cambio *demut*<sup>94</sup> y *tsélem*<sup>95</sup>, sugieren una relación abstracta<sup>96</sup>, de orden simbólico, que no responde necesariamente al aspecto físico. Maimónides, en su *Guía de los perplejos*, 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 fuerte raigambre aristotélica<sup>97</sup>, el término hebreo *tsélem* se encuentra fuertemente

---

<sup>91</sup> La expresión hebrea “redú” (רָדָה) se traduce literalmente “regir” o “tener dominio” sobre otros. El hebreo moderno lo traduce incluso como “tiranizar”. Sin embargo, en el comentario de Rashí a este pasaje se rescata la acepción “bajar” que sugiere que si el ser humano hace buen uso de este imperativo gobernará y por lo tanto será responsable del resto de las criaturas, pero si hace mal uso del quedará por debajo de todos los otros seres. Cfr. “Comentario Rashí”, *Jumash*, Lituania, 1907.

<sup>92</sup> *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*, publicado bajo la dirección del Centro de Informática y Biblia Abadía de Maredsous, Pierre- Maurice Bodaert, Mathias Delcor, Edmond Jacob, Eduard Lipinski, , Robert Martin-Achord, Joseph Ponthot, Barcelona, Editorial Herder, 1993

<sup>93</sup> Lo mismo que *massékāh* que puede traducirse como “imagen vaciada” o “máscara” *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Demut*, proviene de la raíz hebrea *dmh* (asemejarse) *Ibidem*

<sup>95</sup> Se especula el origen de la palabra *tsélem* en la raíz hebrea *sl* que se traduce como “sombra”, lo que vincula la creación del hombre a una suerte de reflejo divino. *Ibidem*

<sup>96</sup> Sobre este segundo sentido, algunos como Maimónides, han estado tentados a interpretar el parentesco del hombre con Dios, en función de un intelecto agente en contra de toda concepción antropomórfica de la divinidad. Maimónides, advertía en su *Guía de los perplejos*, que quién intente interpretar el vocablo *tsélem* como “figura”, en el pasaje bíblico: “hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza”, incurre en el error de pensar a Dios como un ser corpóreo, antropomórfico. Por el contrario, dice, “puesto que no hay verdadera unidad sin incorporeidad”, la semejanza con Dios es ajena por completo a la figura externa, mejor traducida por la palabra *Toar*. El hombre, para Maimónides, se asemeja a Dios tan sólo por su “percepción intelectual”, que conforma su esencia o diferencia específica. Agrega, que el vocablo *tsélem* expresa una relación abstracta que atraviesa por una cualidad común, en este caso, la relación metafórica entre la inteligencia humana y la percepción divina que no necesita de ningún órgano para manifestarse. Cfr. Maimónides, *Guía de los perplejos: Tratado de teología y de filosofía*, vers. León Dujovne, prólogo Angelina Muñoz-Huberman, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, 1993

<sup>97</sup> Nacido en Córdoba en 1135 donde recibió sus estudios bíblicos y talmúdicos y más tarde emigrado a causa de la oleada de intolerancia almohade, asentándose en Alejandría, el pensamiento de Maimónides

vinculado con 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<sup>98</sup>. 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”<sup>99</sup>. 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 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

---

abreva de varias fuentes pero mantiene una fuerte influencia aristotélica a causa de lo cual fue juzgado de hereje entre los círculos más conservadores del judaísmo.

<sup>98</sup> Cf. “Capítulo I. En qué sentido se dice que el hombre fue hecho a imagen (**Demut**) y semejanza (**Tselem**) de Dios” en Maimónides, *Guía de los perplejos: Tratado de teología y de filosofía*, vers. León Dujovne, prólogo Angelina Muñiz-Huberman, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, 1993

<sup>99</sup> En el comentario rabínico de Rabbí Ismael al libro del Éxodo, esta secuencia parece implicar simplemente una aclaración progresiva de todas las formas de elaboración de ídolos que el mandamiento prohíbe: empezando por la plantación de un *aserah* (planta sagrada), hasta todos los procesos técnicos de fabricación ya sea por labrado o por fundición en cualquier metal, empezando por los más “puros” el oro y la plata, y aclarando que tampoco se justifica la manufactura de ídolos en bronce, hierro, estaño o plomo. Desde ahí el comentario continúa aclarando que las Escrituras no prohíben exclusivamente hacerse imágenes de Dios, sino también de cualquier criatura, ya sean bestias y aves o peces, langostas y “animales impuros” o 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. Ver. Teresa Martínez Sáiz, *Mekilta de Rabbí Ismael. Comentario rabínico al libro del Éxodo*, España, Editorial Verbo Divino, Biblioteca Midrásica, 1995, pp.306-307

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<sup>100</sup>.

No obstante, esta instrumentalización o cosificación de lo divino no es exclusiva de “imágenes talladas”, también el lenguaje, o la misma relación con el Libro pueden llegar a adquirir este sentido idolátrico. Al ser el principio creador del mundo, la palabra en la cosmogonía hebraica, 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<sup>101</sup>. 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:

«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 ti 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.»<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> “Se tiende a pensar que la imagen conduce a la idolatría, esto es, a una concepción mágica de Dios que trata de manipular el favor divino a través de objetos y ritos o de técnicas de dominio mágico.” Julio Treballe, *Imagen y palabra de un silencio*, Ob. Cit. p.29

<sup>101</sup> Sobre las características gramaticales del texto bíblico que hacen indispensable una exégesis constante *Vid supra*: Nota 33, p.21

<sup>102</sup> Jabès, *El libro de las semejanzas*, ob. cit. p.50

Al hombre, en tanto que ser finito, le está vedado el plano de la creación. No está en sus manos crear 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<sup>103</sup>), 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”<sup>104</sup>. 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<sup>105</sup>, ayuda a enlazar “el tiempo con la eternidad”. No obstante, estas prácticas mágicas fundadas en “la recíproca relación del hombre con Dios” 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 “Doctrina de lo semejante”<sup>106</sup> los hombres y mujeres de otro tiempo, regían y orientaban sus vidas en función a la *semejanza*, en función a un principio de correspondencia entre macrocosmos y microcosmos, que se expresa por ejemplo en prácticas como la astrología o en algunas teorías místicas del

---

<sup>103</sup> «Baal Shem Tov» significa aquel que vive por y para sus semejantes sobre la base de su relación con lo divino” Buber, *Cuentos Jasídicos. Los primeros maestros*. I. trad. Salomón Merener, Buenos Aires, Paidós, 1983, p.36

<sup>104</sup> “Israel ben Eliézer de Mezbizh (Miedzyboz), llamado el Baal Shem Tov (1700-1760), fundador del jasidismo, fue ese hombre. Aparece primero simplemente como uno entre la serie de los Baalé Shem, los “Maestros del Nombre”, que conocían un Nombre de Dios dotado de fuerza mágica. Podían invocarlo y, con su arte, ayudaban y curaban a los hombres que acudían a ellos, manifestaciones estas de una forma de magia que fue absorbida por la religión. La base real de su acción consistía en su capacidad para percibir las relaciones intrínsecas entre las cosas, relaciones que se asientan más allá de los límites del tiempo y del espacio (y que sólo pueden captarse por medio de lo que usualmente llamamos intuición), y su fuerza peculiar y su poderosa influencia en el núcleo central del alma de sus congéneres les permitía regenerar el cuerpo y la totalidad de la vida.” Ver: Buber, *Cuentos Jasídicos. Los primeros maestros*. ob. cit. p.35

<sup>105</sup> *Ibidem*. p.28

<sup>106</sup> Ver: Benjamin, Walter, *Obras Completas*, Libro II, Vol. 1, Madrid, Abada, pp. 208-2013

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.

Ahora bien, 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. En ello radica quizás el 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 de la *semejanza* del hombre 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.”<sup>107</sup>

Este primer pecado<sup>108</sup> 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”<sup>109</sup>. 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:» pregunta Jabès “quemar hasta las cepas seculares las arboladas avenidas de la vida; tapar con ceniza, a paladas, los agujeros, más y más profundos, de la muerte?» escribía reb Asayas.”<sup>110</sup>

A partir de allí comienza un proceso de emancipación que desgarró la *semejanza* del hombre hecho a *imagen* divina, razón por la cual, esta idea no vuelve a aparecer después del primer capítulo del Génesis<sup>111</sup>. A partir de allí el hombre queda a expensas de

---

<sup>107</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. cit. p.88

<sup>108</sup> En “El mito adámico” Paul Ricoeur utiliza el término “primer pecado” en lugar de “pecado original”, para enfatizar la distinción entre lo *radical* y lo *originario*, decisiva para determinar el carácter antropológico del mito adámico. Esta distinción “...hace del hombre un *comienzo* del mal en el seno de una creación que tuvo ya su *comienzo* absoluto en el acto de creación de Dios.” El mal no está en el origen del mundo sino en el pecado del hombre. Ahora bien “ En la época en que se redactó el mito adámico, el concepto de libertad todavía no se había elaborado como soporte para este segundo comienzo, si así puede decirse; a pesar de que la idea deuteronomica de una elección radical suscitada por la llamada profética anuncia la evolución del mito adámico hacia una especulación de grado superior, donde la libertad no será sólo una especie de comienzo, sino la capacidad de retirada de la criatura, es decir, en sentido propio, la capacidad para la criatura de hacer y deshacerse a partir de su ser hecho y perfecto.” Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Trad. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni, Editorial Trotta, Madrid, 2014, p.378.

<sup>109</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. cit. p.46

<sup>110</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.53

<sup>111</sup> “La idea de que el hombre es «imagen y semejanza de Dios» no vuelve a encontrarse apenas en la Biblia después de su primer capítulo, pues el mal causado por el hombre ha roto esa imagen, dejando así vía libre a la crítica de cuanto existe bajo los cielos y, en particular, de las acciones e instituciones de los hombres.

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.

### 1.1 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.”

Didi-Huberman<sup>112</sup>

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

Edmond Jabès<sup>113</sup>

La pregunta por la *semejanza* es pues, 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<sup>114</sup>, sugieren una conciencia temprana de la mortalidad y una cierta

---

Los profetas de Israel ponían en tela de juicio los mitos cuando lo hacían también los filósofos de Grecia.” Julio Trebolle, *Imagen y palabra de un silencio*, Ob. Cit. 98

<sup>112</sup> Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2011, p. 60

<sup>113</sup> Jabès, *El libro de las semejanzas*, Ob. Cit. p.55

<sup>114</sup> La cuestión de precisar un origen concreto del hombre y en consecuencia la respuesta a la pregunta ¿qué es el hombre? siguen siendo y serán problemas que ni la antropología ni la etnología logren resolver. No obstante, los descubrimientos de la paleoantropología, sobre la actividad conceptual del hombre prehistórico, indican que el sentimiento de lo sagrado y la capacidad simbólica son muy anteriores a la emergencia del hombre definido como *sapiens sapiens*. Ciertos ritos practicados por el hombre de Neandertal, como la antropofagia ritual y el tratamiento y conservación de cráneos humanos, ha generado diversas interpretaciones como la de Breuil y Lantier, que suponen la idea de “una continuidad entre la comunidad de los vivos y la comunidad de los muertos”. Estas prácticas del Paleolítico sugieren una conciencia de la muerte anterior a la época de las primeras sepulturas, que datan de hace cerca de 100.000 años. Por otro lado, la elaboración de bifaces (instrumentos de sílex en forma de almendra, retocados por ambos lados) realizados hace más de un millón de años por el *homo erectus*, demuestran un sentido estético anterior a las representaciones artísticas de Altamira, Lascaux o Niaux, lo cual indica también el desarrollo de una capacidad simbólica. Ver: Facchini, Fiorenzo, “La emergencia del *homo religiosus*.”

idea de continuidad entre vivos y muertos. Esta idea de continuidad a través de la interrupción, la certeza de que la vida individual termina, pero se extiende inexorablemente hacia el pasado y 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.*”<sup>115</sup> 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 hombre 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 teológico de Franz Rosenzweig. Para este pensador judeo-alemán lo que distingue al pueblo judío de “los pueblos del mundo”<sup>116</sup> es su resistencia a arraigarse en cualquier

---

Paleoantropología y Paleolítico” en *Tratado de antropología de lo sagrado*, Vol. 1, *Los orígenes del homo religiosus*, Coord. Julien Ries, Madrid, Trotta 1995, pp. 151-182

<sup>115</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. cit. p.135

<sup>116</sup> Para Rosenzweig, el pueblo judío no es un pueblo entre otros pueblos, es el pueblo único: representa “la pretensión de ser como particular ya, todo”, cuestión que problematizaremos más adelante. Ver. *La estrella de la redención*, ob. cit. p. 363

medio externo<sup>117</sup>. Al ser un pueblo de emigrantes cuya historia comienza con el éxodo de Abraham, la “saga genealógica” del pueblo judío, para Rosenzweig, 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»<sup>118</sup>.

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<sup>119</sup>; la posibilidad de engendrar “es un nexo de hecho y único en el cual se realiza la vida eterna”<sup>120</sup>, 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

---

<sup>117</sup> Con el fin de aclarar esta preminencia que el pueblo judío concede a la comunidad de la sangre sobre todos los otros soportes identitarios, Franz Rosenzweig explica uno a uno, los recursos en los cuales, los “pueblos del mundo” fundan su identidad y su arraigo: La tierra, dice Rosenzweig, tiene la facultad de dar vida pero está ella misma muerta, 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 no se encuentra atada a algo muerto o exterior, sino que vive con el hombre, unido indisolublemente a su vida corporal y espiritual, por ello al depender enteramente del pueblo que la habla, muere también junto con él. Los pueblos que luchan por su propia lengua, dice Rosenzweig, tienen razón en defenderla pero deberían saber que cuando luchan no están ganando eternidad sino tiempo. 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. La santidad de la ley la preserva, al igual que a la tierra y a la lengua de ser apropiada. Tierra, lengua y ley pertenecen por lo tanto a Dios. Al hombre sólo le es lícito arraigarse en sí mismo, en la subsistencia del pueblo más allá del tiempo: “sacando la propia eternidad de los manantiales oscuros de la sangre.” Ver. *La estrella de la redención*, ob. cit. pp. 355-397

<sup>118</sup> *ibidem*. p.356

<sup>119</sup> Franz Rosenzweig comienza *La estrella de la redención* hablando de la muerte como hecho ineludible ante el cual el hombre tiene que enfrentarse: “Por el miedo a la muerte empieza el conocimiento de Todo. De derribar la angustia de lo terrenal, de quitarle a la muerte su aguijón venenoso y su aliento de pestilencia al Hades, se jacta la filosofía. Todo lo mortal vive en la angustia de la muerte; cada nuevo nacimiento aumenta en una las razones de la angustia, porque aumenta lo mortal.” La operación por medio de la cual la filosofía ha pretendido superar esta angustia de lo terrenal consiste, para Rosenzweig, en equiparar la muerte con la Nada, neutralización ontológica que olvida que “En el fondo oscuro del mundo, como inagotable presupuesto suyo, hay mil muertes; en vez de la nada única—que realmente sería nada—mil nadas, que, justamente porque son múltiples, son algo.” ver: *La estrella de la redención*, ob. cit. pp. 43-45

<sup>120</sup> *ibidem*. p.355

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.<sup>121</sup>

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).<sup>122</sup>

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 a estos mismos lazos en cadenas?

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.

---

<sup>121</sup> *ibidem*. p.356

<sup>122</sup> Los dos pasajes anteriormente citados corresponden a dos momentos del Génesis: en el primero se expresa la *Promesa de Dios a Abram* una vez que ha dejado la tierra de Egipto y se establece en Canaán, y en el segundo *Dios renueva la promesa a Isaac*, hijo de Abraham, cuando la tierra de su padre se ha secado y el pueblo padece hambre, Dios se le aparece a Isaac y le indica : “No descendas a Egipto; quédate en la tierra que yo te diré. Reside en esta tierra y yo estaré contigo y te bendeciré, porque a ti y a tu descendencia daré todas estas tierras, y confirmaré *contigo* el juramento que juré a tu padre Abraham.” (Génesis 26;2-3)

*«El futuro del cuerpo es limitado. El cuerpo da lo que recibe. Su último don es su muerte», le respondieron.<sup>123</sup>*

Asimismo, guarda una postura más crítica frente al parentesco genético, como sugiere otro fragmento de *El libro de las semejanzas* 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 magnífica.»*

*«Te asemejarás a todos los muertos, a la hora de morir, decía reb Maalod. Abrazarás al fin la semejanza con todas las semejanzas agotadas.»<sup>124</sup>*

Tras la promesa de Dios a Abram de multiplicar su descendencia como incontables granos de inaprensible polvo, podríamos estar tentados a 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”<sup>125</sup>, 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.

---

<sup>123</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. cit. p. 40

<sup>124</sup> *ibidem*. p.124

<sup>125</sup> *Del desierto al libro*, ob. Cit. p.30

“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.”<sup>126</sup> Al mismo tiempo que inaugura, a través de los sentidos, nuestra relación con los otros, el cuerpo soporta también una profunda soledad. Sentimiento que Levinas ha descrito 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 Levinas “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.”<sup>127</sup> 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”<sup>128</sup>. ¿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”<sup>129</sup>. 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

---

<sup>126</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.55

<sup>127</sup> Ver: Levinas, “La soledad del existir” en *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 80-81

<sup>128</sup> *ibidem*, pp. 81-82

<sup>129</sup> Levinas, Emmanuel, *Ética e infinito*, Madrid, A. Machado libros, 2008, p.59

Levinas “A mi hijo no lo *tengo*...lo soy.”<sup>130</sup> 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”<sup>131</sup>. 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”<sup>132</sup>; sino que son el ejemplo encarnado de un amplio espectro de posibilidades afectivas.

Así también, Lluís Duch y Joan-Carl Mèlich<sup>133</sup> en su *Antropología de la vida cotidiana*, desarrollan toda una antropología<sup>134</sup> fundada en los “recursos del cuerpo” como tejido de relaciones primordiales que nos permiten vincularnos con los otros y con

---

<sup>130</sup> Levinas, Emmanuel, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993, p.135

<sup>131</sup> Levinas, Emmanuel, *Ética e infinito*, ob. cit. p.61

<sup>132</sup> “La filialidad biológica es tan sólo la figura primera de la filialidad; se puede muy bien concebir la filialidad como relación entre seres humanos sin lazo de parentesco biológico. Se puede tener, con respeto al otro, una actitud paternal. Considerar al otro como su hijo es precisamente establecer con él esas relaciones que yo llamo «más allá de lo posible».” *ibidem*, pp.61-62

<sup>133</sup> Lluís Duch (1936-2018) fue un Antropólogo, filósofo y monje del monasterio de Montserrat, profesor de la Universidad Autónoma de Barcelona. Autor de libros como: *Antropología de la vida cotidiana* (2001-2004), *Un extraño en nuestra casa* (2007), *Religión y Comunicación* (2012) y *Religión y política* (2014). El primer tomo de la *Antropología de la vida cotidiana. Escenarios de la corporalidad* (Trotta, Madrid, 2005) está escrito en coautoría con Joan-Carles Mèlich (1961), Profesor de Antropología y Filosofía de la Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, autor de *Antropología simbólica y acción educativa* (1996), *Totalitarismo y fecundidad* (1998), *Filosofía de la finitud* (2002) y *La lección de Auschwitz* (2004).

<sup>134</sup> El método antropológico de Lluís Duch y Joan-Carl Mèlich constituye un intento por describir, “empalabrar”, interpretar la singularidad humana, tomando en cuenta siempre la tensión entre lo que es estructural o común a todos los miembros de la “familia humana” y lo que es histórico, particular a cada cultura y a sus determinaciones de carácter político, económico, social, etc. En su *Antropología de la vida cotidiana*, proponen una “antropología de la ambigüedad” como respuesta a las dos direcciones culturales antagónicas que han pretendido resolver el problema de lo humano. Por un lado la tendencia al *esencialismo* que privilegia la búsqueda de un origen (arché), minimizando la responsabilidad ética del ser humano en un aquí y ahora históricos concretos; y por el otro el *historicismo* que considera al hombre como producto exclusivo de las determinaciones históricas y rechaza la posibilidad de establecer una arqueología significativa de lo humano. Desde el punto de vista de los dos filósofos catalanes, en la provisionalidad del aquí y ahora concretos los seres humanos son seres hereditarios, dotados de memoria. Lo que les es común a través del cambio, independientemente de cuales sean las condiciones de cada época y de cada contexto, históricamente determinados, es la *capacidad simbólica* que se encuentra activa en cada hombre y en cada mujer. Éste es “el elemento *estable*, incommovible y resistente a cambios, modas e intereses de todo tipo”. “La actuación histórica del ser humano en su mundo (...) he aquí el factor *dinamizador* del cambio, de la incitación ética (*responsorial*) de las respuestas (y siempre que hay preguntas y respuestas hay *ambigüedad*) de las posibilidades de elección (aunque estén, como siempre lo están, marcadas por la condicionalidad) de hombres y mujeres.” Tomar en cuenta estas dos dimensiones nos ayuda a comprender el carácter abierto de lo humano como *complexium oppositorum*, como un “andrógino antropológico” tomando en cuenta que “lo que caracteriza fundamentalmente al ser humano es la *ambigüedad*, es decir, la imposibilidad de definir *a priori*, de una manera necesaria, el contenido y el sentido de las diversas etapas de su existencia.” *Cfr. Antropología de la vida cotidiana, 2/2 Ambigüedades del amor*, ob. Cit., pp. 10-13

el mundo. Entre los tres ámbitos o “estructuras de acogida”<sup>135</sup> que estos dos 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<sup>136</sup>, 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 los aprendizajes más importantes para el trayecto biográfico del ser humano.

Si partimos de estos “escenarios de la corporeidad”<sup>137</sup>, como espacios privilegiados de la transmisión, se nos revela otra manera de entender el parentesco. En

---

<sup>135</sup> Los 7 tomos de la *Antropología de la vida cotidiana*, se apoyan en la noción de “estructuras de acogida”: ámbitos abiertos para la transmisión de saberes, que se rigen por un principio de relacionalidad (condición por la cual el ser humano nunca es un ser individual, sino que su existencia implica siempre una co-existencia) por medio del cual orientamos y configuramos nuestra existencia. Las tres estructuras de acogida propuestas por Duch y Mèlich son: “estructura de *codescendencia*” (ámbito familiar donde se dan las primeras transmisiones y aprendizajes corporales), estructura de *corresidencia* (ámbito público, ciudad, espacio donde se ejerce la vida política, las diversas formas de relación con otros seres humanos), y estructura de *cotrascendencia* (ámbito religioso, lugar donde se plantean las principales preguntas sobre el sentido de la vida y el más allá de la muerte). Estos tres ámbitos se encuentran relacionados y co-implicados entre sí, pero el primero y más fundamental es el ámbito familiar porque es donde se aprende la “gramática del amor” que dará sentido y apoyo a las demás estructuras. Cfr. Solares, Blanca “Un acercamiento a la *antropología simbólica* de Lluís Duch” en *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, México, UNAM, 2008

<sup>136</sup> Para Lluís Duch y Joan-Carl Mèlich, la familia es la primera y más importante “estructura de acogida” porque es el lugar donde inicia la vida de todo ser humano y que cumple con la doble función de acoger y proteger al recién nacido y de inculcarle un sentido de autolimitación: la conciencia de que es un ser contingente, que dispone de un espacio y de un tiempo limitados y de que su libertad se encuentra condicionada. Desde su nacimiento, todo ser humano tiene tres necesidades básicas: encontrar apoyo, estar supeditado a una figura de autoridad que lo ayude a orientarse en los embates de la vida y ser protagonista, desarrollar una personalidad propia, distinguirse. En base a estas tres necesidades, la familia es una “realidad relacional” a tres niveles: un nivel “vertical” que marca la relación entre el padre o madre y los hijos, un nivel horizontal: donde se expresa la relación entre la pareja y un tercer nivel que va de adentro hacia afuera y de afuera hacia dentro que atraviesa las relaciones entre los hijos. Sin embargo, a pesar de que la familia, en tanto que “estructura de acogida” pueda comprenderse como una forma de organización humana de carácter universal y supracultural, no es posible determinar un modelo o figura universal de la familia, no existe familia “en sí”, sino que conforma una unidad relacional que se encuentra supeditada a constantes cambios en función de las situaciones y retos geográficos, económicos, sociales, religiosos, biológicos y culturales a los que se enfrentan las colectividades. Cfr. Duch, Lluís, Joan-Carl Mèlich, *Antropología de la vida cotidiana, 2/2 Ambigüedades del amor*, ob. cit. p.19

<sup>137</sup> El trabajo de Lluís Duch, descrito por Blanca Solares como un “antropo-teológico”, busca derribar el dualismo antinómico mantenido por la Iglesia cristiana entre cuerpo y espíritu. Lluís Duch recurre a la noción de “Escenarios de la Corporeidad” para desarrollar un replanteamiento de la “encarnación del

*El libro de las semejanzas*, volvemos a encontrar esta relación carnal con la palabra<sup>138</sup>, 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.”<sup>139</sup>

El mundo se revela en Jabès como carne legible. Hecho a *semejanza* del “cuerpo divino”<sup>140</sup>, 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.»*

---

Verbo”: “el ineludible desafío de dar forma a su misterio a partir de la arcilla de las narrativas y *escenarios de corporeidad* de los hombres vivientes y mortales.” Cfr. Solares, Blanca “Un acercamiento a la *antropología simbólica* de Lluís Duch” ob. cit. p.71

<sup>138</sup> En mi tesis de maestría *La morada y el exilio. Una aproximación filosófica a El libro de las preguntas de Edmond Jabès*, abordé esta relación entre cuerpo y escritura en el apartado titulado: “Palabra que se confunde con cuerpo”.

<sup>139</sup> *El libro de las semejanzas* pp. 138-139

<sup>140</sup> Scholem habla de una forma de “antropomorfismo místico” descrito en el tratado de *Shi’ur comá*, traducido literalmente como «la medida del cuerpo». Estos escritos de los místicos gnósticos de los siglos II y III, se referían con las expresiones «cuerpo del padre» o «cuerpo de la verdad», explícitamente al cuerpo de Dios, lo cual suscitó grandes controversias que ayudaron a contraponer definitivamente la teología racional al misticismo judío. Las dimensiones descritas en el tratado de *Shi’ur comá* son meramente metafóricas, Dios es inconmensurable. Sin embargo “[...] La majestad sagrada de Dios toma cuerpo y sangre, por así decirlo, en la descripción de estas enormes relaciones numéricas.” Ver: *Las grandes tendencias de la mística judía*, Barcelona, Siruela, 1996, pp.84-88

»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.»<sup>141</sup>

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.*<sup>142</sup>

Así, el cuerpo se revela como “terra incógnita”<sup>143</sup>: 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 nunca 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 afección, pasividad, vulnerabilidad; y apertura expresiva: capacidad de

---

<sup>141</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.39

<sup>142</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 40

<sup>143</sup> Ver. Solares, Blanca “Un acercamiento a la antropología simbólica de Lluís Duch” en *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, ob. cit. p.26

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”<sup>144</sup> 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<sup>145</sup>, en la medida en que lo que es común infaliblemente a todas las culturas, generaciones, religiones y sexos es “la incapacidad de vivir y morir fuera del ámbito del símbolo”<sup>146</sup>.

Entre la transmisión genética y la transmisión mimética (la sangre y el símbolo) ¿tiene sentido acaso buscar un “fundamento último” de nuestros vínculos? En todo caso la pregunta que nos interesa plantear es si el símbolo, pensado desde esta perspectiva, puede pensarse como un elemento 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”<sup>147</sup>,

---

<sup>144</sup> Ver: Duch, Lluís, Joan-Carl Mèlich, *Antropología de la vida cotidiana, 2/2 Ambigüedades del amor*, Madrid, Trotta, 2009, p.11

<sup>145</sup> El ámbito simbólico, se inserta también en un horizonte de responsabilidad. Así como el símbolo es “el elemento estable, inmovible y resistente a cambios, modas e intereses de todo tipo” (Duch y Mèlich, ob. cit. p.12), también es por otro lado el elemento de la variación, de la exuberante diversidad del imaginario humano. Hay que tener en cuenta ante todo que no es posible comprender ningún producto cultural fuera de sus circunstancias históricas, que las diversas formas que van cobrando las *imágenes* a través de sus múltiples desplazamientos en el tiempo, se encuentran cargadas de un contenido y que este contenido es inseparable de los retos y exigencias del momento a las cuales el ser humano se ve obligado a responder.

<sup>146</sup> *ibid.*

<sup>147</sup> En este primer capítulo de *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Didi-Huberman confronta dos posibles orígenes de la historia del arte: uno habría tenido lugar en el año 77 d. C con el historiador romano Plinio el Viejo, en la fecha en que dedica su *Historia natural* al emperador romano. El otro correspondería a la escritura de las *Vidas* en 1550 por Giorgio Vasari, dedicadas a su vez a un papa y al príncipe Cosme de Médicis. Mientras que este segundo origen corresponde con la noción clásica de arte mantenida durante siglos por la tradición humanista, el primer origen obedece a una concepción totalmente distinta de la «imagen» y la « semejanza » que se inserta en un régimen epistemológico más abierto, en el cual los objetos figurativos no son más que una manifestación entre otras. Ante el curso que ha tomado la historia del arte a partir de una exaltación de las formas bellas y de la figura del artista como genio, Didi-Huberman opone esta genealogía de las imágenes pensada por Plinio el Viejo, como otro criterio posible de *semejanza*. Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, ob. Cit. pp.101-136

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*<sup>148</sup>: 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 se originaban 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<sup>149</sup> fetichista por la *imagen*, que privilegia su valor de intercambio sobre el soporte vivo de la transmisión.

La postura radical de este historiador del siglo I, 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*<sup>150</sup>, 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

---

<sup>148</sup> Término que más tarde fue acuñado por la psicología analítica de Carl Gustav Jung, para referirse a la “imagen interna” o representación inconsciente que tenemos de una persona, y que incluso tras el encuentro real con esa persona, permanece viva en la psique. Los contenidos de la “*imago*” representan el componente impersonal colectivo del inconsciente y son por lo tanto de carácter arcaico. Las “*imago*” más importantes son las del padre, la madre y la de los hermanos. Para Freud, la “*imago*” era entendida como la disposición idealizada o desidealizada de una persona actual, fenómeno que podía ocurrir bajo la influencia de la transferencia.

<sup>149</sup> Plinio el Viejo hablaba de tres formas de lujuria: la lujuria de las materias (la pretensión de querer reinventar la naturaleza), la lujuria de los cuerpos (el exceso sexual) y la lujuria de las semejanzas (el gusto inmoderado por el arte). La palabra “lujuria”, que se relaciona etimológicamente con la palabra “lujo”, se asocia a todo vicio ligado al exceso, a la codicia, al gasto improductivo, vicios que Plinio identificaba en la corte de los emperadores como síntomas de decadencia. *ibídem*. pp.117-120

<sup>150</sup> La *imago* romana, dice Didi-Huberman, responde a una doble función antropológica: “limitar el intercambio simbólico encarnando su misma posibilidad.” *ibídem* 127

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<sup>151</sup>, en un mixto amorfo de aleaciones caprichosas que a costa de su excesiva permutación, terminan perdiendo su fundamento ético originario: su capacidad de transmitir.

La proscripción de las imágenes en la ortodoxia judía parece fundarse en una reserva similar, en un principio de dignidad<sup>152</sup> con respecto a la manipulación de la materia. La conocida leyenda del Gólem<sup>153</sup>, especie de autómatas fabricado por Rabbi Judah Loew para defender al gueto de Praga<sup>154</sup> 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

---

<sup>151</sup> Para ilustrar esta *permutatio* pliniana, que transgrede todo orden natural, Didi-Huberman recurre a la imagen de un árbol injertado, cargado de frutos de toda clase: “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.” *Ibidem*, pp.125-126

<sup>152</sup> Didi-Huberman explica que, para Plinio, aunque también concebía al arte como una forma de imitación de la naturaleza, esta *similitudo naturae* era inseparable de la tensión entre dos nociones opuestas y obsesionantes para él, la *dignitas* y la *luxuria*. Plinio buscaba establecer como destino y como origen lo que para él aparece como la “dignidad” propia de las representaciones figuradas que se sirven de la pintura como una de sus materias constitutivas. Así, la *dignitas* está ligada a una serie de bases fijas que limitan los intercambios y al mismo tiempo los permiten y los fundamentan. En cambio, la *luxuria* está ligada directamente con el exceso, con el gasto innecesario y con el lujo o suntuosidad que llenó la vida de los romanos de su época. *Ibidem*. p. 123-124

<sup>153</sup> La palabra “Golem” proviene de la palabra hebrea *gélem* que significa (“materia”). En la Biblia y la literatura talmúdica este vocablo aparece para referirse a una sustancia embrionaria o incompleta, como aparece en el Salmo 139,15-16: “No estaba oculto de ti mi cuerpo, cuando en secreto fui formado, y entretejido en las profundidades de la tierra. Tus ojos vieron mi embrión, Y en Tu libro se escribieron todos Los días que me fueron dados...”

<sup>154</sup> G. Scholem aclara que las leyendas del gueto de Praga, popularizadas por Hayim Bloch, están a su vez inspiradas en otro libro escrito por Y. Rosenberg alrededor de 1908. *Las grandes tendencias de la mística judía*, ob. Cit. p.365

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<sup>155</sup>.

Cabría preguntarse, sin embargo, si el verdadero peligro del Gólem<sup>156</sup> 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 del símbolo y lo demuestra a través de un amplio repertorio de imágenes que forman parte de su cultura y de su religión desde tiempos inmemoriales\*.

---

<sup>155</sup> “El *golem* simboliza la creación del hombre, que quiere imitar a Dios creando un ser a su imagen, pero que no consigue con ello más que un ser sin libertad, inclinado al mal, esclavo de sus pasiones.

La verdadera vida humana no procede más que de Dios. En un sentido más interno el *golem* no es sino la imagen de su creador, la imagen de una de sus pasiones que crece y amenaza con aplastarlo. Significa por fin que una creación puede rebasar a su autor, que el hombre no es sino un aprendiz de brujo y que, si hemos de dar crédito a Mefistófeles, «el primer acto es libre en nosotros; somos esclavos del segundo». Cfr. Jean Chavalier, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986, p.534

<sup>156</sup> Ver también: Rabinovich, Silvana, “En torno al Gólem. Cavilaciones, *Destiempos*. Revista de curiosidad cultural, N°39, junio-julio, 2014

\* Un ejemplo de ello son los intrincados dibujos de las páginas de algunos manuscritos ilustrados en los cuales, las propias letras se encuentran acomodadas a la manera de un caligrama construyendo figuras o, por el contrario son las figuras dibujadas de animales, plantas o personas las que se acomodan para formar las letras hebreas. Ver, Gutman, Joseph, *Hebrew Manuscript Painting*, George Braziller, Inc. New York, 1978,



Página ilustrada del Pentateuco, datada de 1469 en Sana'a, Yemen. <sup>157</sup>

<sup>157</sup> Tomado de: Joseph Gutman, *Hebrew Manuscript Painting*, ob. Cit. p.40



Página de una Biblia terminada de escribir en Cervera entre 1299-1300, firmada por el artista “José el francés”, con letras hebreas compuestas con motivos florales, cabezas animales y humanas.<sup>158</sup>

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

---

<sup>158</sup> Tomado de: Joseph Gutman, *Hebrew Manuscript Painting*, ob. Cit. p.59

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<sup>159</sup>, como una suerte de prisma cósmico que contiene en potencia la totalidad del universo<sup>160</sup>, 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<sup>161</sup>. Elaborada con proporciones análogas al arca de Noé<sup>162</sup>, 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<sup>163</sup>, 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

---

<sup>159</sup> El *Axis mundi* o “eje del mundo” según Mircea Eliade representa el punto de unión entre el cielo y la tierra y según Nicolás de Cusa “el lugar de condensación y de coexistencia de las fuerzas opuestas”, imagen de aquello que está en todas partes y en ningún lugar. Cf. *Diccionario de símbolos Jean Chavalier*.

<sup>160</sup> Filón de Alejandría, el filósofo judío, pensaba que el tabernáculo, si bien es una imagen del mundo, es también una imagen del hombre y de la condición humana. Por su parte Orígenes define al Tabernáculo como «Figura del mundo entero», pero de un mundo concebido como una dialéctica de lo temporal y lo eterno, de lo humano y lo divino, de lo creado y lo increado, de lo visible y lo invisible. Cf. *Diccionario de símbolos Jean Chavalier*, ob. Cit.

<sup>161</sup> El arca contiene las tablas de la ley, la vara de Arón y un vaso lleno con el maná del que se había nutrido el pueblo en el desierto. Era prenda de protección divina y los hebreos se la llevaban en sus expediciones militares. *Diccionario de símbolos Jean Chavalier*. ob. Cit. p.130

<sup>162</sup> Existe una estrecha relación entre las dimensiones dadas por Yahvé a Noé para edificar el arca cuando el diluvio, y aquellas que fueron dadas a Moisés para construir el arca de la alianza. Esta última toma por otra parte las mismas proporciones que el arca de Noé a escala más reducida. Filón, por otra parte, compara el arca de Noé con el cuerpo del hombre. Uno y otro presentan una forma rectangular; a las celdas del arca corresponden las cavernas de los sentidos, la oreja, el ojo, la nariz. (*Quaestiones in Genesim*,3,1). apud. *Diccionario de símbolos Jean Chavalier*. ob. Cit. p.131

<sup>163</sup> René Guénon (1886-1951) fue un matemático, filósofo y esoterista francés, conocido por sus publicaciones de carácter filosófico y su esfuerzo por promover la conservación y la divulgación de las tradiciones espirituales. Su interés giró sobre todo en torno las doctrinas religiosas de Asia y medio oriente, buscando aportar al pensamiento occidental una visión menos simplista de oriente y especialmente de la India. Destaca su crítica a la civilización occidental desde presupuestos metafísicos y no ideológicos ni políticos. Se le vincula a menudo con Ananda Coomaraswamy, otro importante esoterista del siglo XX.

el ciclo entre las aguas de arriba y las aguas de abajo<sup>164</sup>. 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 policromo de la visibilidad. Ésta es precisamente la función simbólica de la *imagen* que queremos resaltar y que exploraremos a continuación.

## 1.2 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<sup>165</sup>

“...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<sup>166</sup>

Simbolizar significa traducir visiblemente lo invisible o en palabras de Lluís Duch: “hacer *mediatamente* presente lo *inmediatamente* ausente”<sup>167</sup>. 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

---

<sup>164</sup> René Guénon señala la complementariedad entre el arca y del arco iris, que aparece por encima de ella como signo de la alianza. Se trata de dos símbolos análogos, pero inversos -uno relativo al dominio de las aguas inferiores y el otro de las aguas superiores- que se unen para formar una circunferencia, completando así la unidad del ciclo. Ver: Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, trad. José Luis Tejada y Jeremías Lera, Paidós, Buenos Aires, 1995, p.127

<sup>165</sup> *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, ob. Cit. p. 31

<sup>166</sup> *Apud.* Manuel Lavaniegos, *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*, p.47

<sup>167</sup> *Lluís Duch, Antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, Cuadernos de Hermenéutica 2 Lluís Duch, Blanca Solares, Marcela Capdevila y Manuel Lavaniegos, México, UNAN, Centro Regional de Estudios Multidisciplinarios, 2008, p. 148

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<sup>168</sup> ha expresado que “el símbolo pertenece al universo de la parábola”<sup>169</sup>, al orden de la conciencia indirecta<sup>170</sup>. A diferencia de otros signos, cuya función principal consiste en economizar operaciones mentales<sup>171</sup>, el símbolo es fundamentalmente plurívoco, lejos de simplificar abre una complejidad de significaciones, a veces contradictorias, que corresponden al propio carácter ambiguo<sup>172</sup> del ser humano.

Como advierte Derrida, el pensamiento de Edmond Jabès es fundamentalmente elíptico, se precipita incesantemente hacia un origen que ha sido omitido y ha dejado

---

<sup>168</sup> Gilbert Durand (1921-2012), fue un antropólogo, mitólogo, iconólogo y crítico del arte francés, profesor emérito de la universidad de Grenoble, donde impulsó el “Centro de Estudios sobre lo Imaginario”. Discípulo de Gaston Bachelard, su trabajo se centra en un estudio de la imaginación simbólica que retoma la teoría bachelardiana de la “imaginación material”, la teoría del inconsciente colectivo de C. G. Jung y el legado Mircea Eliade, Joseph Campbell, Ernst Cassirer, Herbert Reed, Henry Corbin, Erich Neumann y Karl Kerényi con respecto al estudio del mito y la experiencia del hombre religioso. Frente a lo que él considera “hermenéuticas reductivas” que subordinan el símbolo a interpretaciones cerradas, propone una hermenéutica simbólica basada en el “trayecto antropológico de la imaginación” que parte de una relación entre el cuerpo humano y el universo simbólico que habita y que modula su existencia tanto a nivel individual como colectivo. Se desprende de la noción de “arquetipo” entendida como estructura autosuficiente anclada en el intelecto, pero reconoce constantes humanas, generadas de su misma experiencia corporal, que producen una suerte de “imágenes primarias” que persisten en los diversos imaginarios humanos, a través de sus variantes culturales e históricas.

<sup>169</sup> Durand toma esta definición de J. L. Leuba, aludiendo al prefijo griego *para*, en la palabra *parábola* cuyo sentido más fuerte se traduce: “que no alcanza”.

<sup>170</sup> Ver, Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*: “La conciencia dispone de dos maneras de representarse el mundo. Una *directa*, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra *indirecta*, cuando, por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en “carne y hueso” a la sensibilidad, como, por ejemplo, al recordar nuestra infancia, al imaginar los paisajes del planeta Marte, al comprender como giran los electrones en derredor del núcleo atómico o al representarse un más allá de la muerte. En todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se representa ante ella mediante una imagen, en el sentido más amplio del término. Cfr. Durand, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1968, pp.9-10

<sup>171</sup> En su introducción a *La imaginación simbólica* Durand explica que la mayor parte de los signos son “subterfugios destinados a economizar”, señales convencionalmente asignadas y determinadas cuyo propósito se limita a prevenir del objeto que representa. Así: “Es más rápido dibujar sobre una etiqueta una calavera estilizada y dos tibias cruzadas que explicitar el complicado proceso por el cual el cianuro de potasio destruye la vida. De igual manera, el nombre «Venus» aplicado a un planeta del sistema solar, o su sigla astrológica, o incluso el conjunto de algoritmos que definen la trayectoria elipsoidal de este planeta en las fórmulas de Kepler, son más económicos que una larga definición apoyada en observaciones sobre la trayectoria, magnitud y distancias de dicho planeta con relación al sol.” Precisamente porque la función de estos símbolos es económica, nada impide que sean elegidos arbitrariamente. En cambio, cuando se trata de representar nociones abstractas, que no es posible presentar en “carne y hueso”, como la idea de Justicia o Verdad, el pensamiento ya no puede apoyarse en lo arbitrario y necesita recurrir a signos más complejos. Ver: *La imaginación simbólica*, ob. Cit. pp.10-11

<sup>172</sup> Vid. *Supra*: Nota 134, p.53

como centro gravitacional su ausencia<sup>173</sup>, misma que ya no puede fungir como centro sino precisamente como descentramiento que nos desvía constantemente de su órbita. 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<sup>174</sup>. Para 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...”<sup>175</sup> nos esforzamos por separar y distinguir para poder volver a reconocer similitudes. Sin embargo, en el atañor 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.”<sup>176</sup> Metamorfosis

---

<sup>173</sup> Ver “Elipsis” en Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*: “Pero lo que la afecta de esa manera, se sabe ahora, no es el origen sino lo que está en su lugar; no es tampoco lo contrario del origen. 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.” Derrida, *La escritura y la diferencia*, ob. Cit. p.403

<sup>174</sup> “En realidad la diferencia entre el pensamiento directo e indirecto no es tan tajante como, para mayor claridad, la acabamos de exponer. Sería mejor decir que la conciencia dispone de distintas gradaciones de la imagen –según esta última sea una copia fiel de la sensación o simplemente indique la cosa–, cuyos extremos opuestos estarían constituidos por la adecuación total, la presencia perceptiva, o bien, por la inadecuación más extrema, es decir, un signo eternamente separado del significado.” *La imaginación simbólica*, ob. Cit. p. 10

<sup>175</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.95

<sup>176</sup> *La imaginación simbólica*, ob. Cit. p. 15

incesante que no acaba de acomodarse a una sola figura, inadecuación permanente del significado y el significante<sup>177</sup>.

“(—¿A qué se parecen esas figuras esculpidas en arcilla o en mármol...” pregunta Jabès “—Son sólo comprobantes de su semejanza; semejanza con la semejanza que sugieren.”<sup>178</sup> 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, desgarra la presencia y se convierte en epifanía<sup>179</sup>.

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”<sup>180</sup> Para 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.”<sup>181</sup> Sin embargo, por más precaria e insuficiente que resulte la *imagen* frente a la plenitud y la trascendencia de aquello que pretende evocar “Buscar, a pesar de todo, un rostro consiste, para la criatura y su tenaz

---

<sup>177</sup> Aquí es indispensable señalar que el enfoque antropológico de Gilbert Durand invierte las nociones de *símbolo* y *signo*, utilizadas comúnmente por la lingüística o la teología. Para éstos dos últimos el *signo* es natural y plurívoco, mientras que el *símbolo* es convencional y unívoco. En cambio, la antropología simbólica, distingue al símbolo por apuntar hacia algo que es inaprensible a simple vista, o que se encuentra ausente, abriendo una relación indirecta, permanentemente inadecuada con aquello que evoca.

<sup>178</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.60

<sup>179</sup> Del griego *επιφάνεια* (manifestación) acción de mostrarse o aparecer (*φάνειν*) “por encima” (*επι*); toda aparición de una figura o signo sagrado.

<sup>180</sup> Lluís Duch *apud*. Manuel Lavaniegos, *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*, ob. Cit. p.30

<sup>181</sup> *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, Trad. Saúl Yurkievich, Editorial Vuelta, Col. La Imaginación, México, 1989, p.63

voluntad de existir, en inventárselo.”<sup>182</sup> advierte Jabès. En bosquejar los trazos inclausurables 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<sup>183</sup> en términos derrideanos o “redundancia significante” en palabras de G. Durand<sup>184</sup>, 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”<sup>185</sup>, trabajo incesante de la *semejanza* que “...reintroduce la pregunta allí donde ésta se creía al abrigo.”<sup>186</sup> Así, cada

---

<sup>182</sup> *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, ob. Cit. p.63

<sup>183</sup> Con “iterabilidad” Derrida se refiere a la posibilidad de repetición como cualidad intrínseca a todo lenguaje, en la medida en que el signo para poder serlo tiene que poder ser repetido incluso en ausencia de su emisor. Así, “La posibilidad de repetir, y en consecuencia, de identificar las marcas, está implícita en todo código, hace de éste una clave comunicable, transmisible, descifrable, repetible por un tercero, por tanto por todo usuario posible en general.” *Cfr.* Derrida, Jacques, “Firma, acontecimiento, contexto” en *Márgenes del pensamiento*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

<sup>184</sup> Estamos conscientes de que se trata de dos corrientes de pensamiento muy distintas: por un lado el deconstruccionismo derridiano que se opone al estructuralismo y la tradición hermenéutica occidental, introduciendo la noción de “diferencia”, fuerza de ruptura que disloca todo horizonte hermenéutico entendido como “horizonte de sentido”. Para Derrida el sentido de un texto no es algo que pueda derivarse a través de un proceso hermenéutico, la diferencia rompe con el carácter referencial del lenguaje entendido como adecuación de un significante y su contenido, ya que, en primer lugar, no hay en realidad experiencia de “presencia pura” en esta relación, sino tan solo “cadenas de marcas referenciales” que abren el texto a su inherente polisemia; por otro lado el enfoque antropológico de G. Durand que combina diversas teorías y perspectivas en torno a lo simbólico (Jung, Dumézil, Bachelard, Corbin por mencionar algunos) se esfuerza por abrir la hermenéutica a una mayor comprensión de los procesos de la imaginación y de los procesos culturales implicados en el “trayecto antropológico” del ser humano ( “incesante intercambio entre las pulsiones subjetivas y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social”). Estos dos pensamientos representan efectivamente dos maneras muy distintas de entender la cultura que, sin embargo, para los propósitos de este trabajo, consideramos igualmente pertinentes. Así como Derrida buscó darle la vuelta al concepto heideggeriano de *Destruktion*, para realizar una crítica, desde el lenguaje, a la ontología fundamental en la cual se asienta la tradición occidental; Durand se opuso a una parte de la tradición francesa que devaluó ontológicamente la imaginación reduciendo el papel de las imágenes simbólicas o bien a síntomas de la libido (Freud), o bien a entidades sociales (Durkheim), o bien a estructuras lingüísticas susceptibles de ser formalizadas y generalizadas (Levi-Straus). De esta manera, aunque por caminos distintos, ambos se oponen a las hermenéuticas reductivas del sentido que cierran la plurivocidad del lenguaje y la expresividad humana.

<sup>185</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 93

<sup>186</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 93

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 significativa” es clausurada, cuando se pretende llegar al colmo de la *semejanza*, la potencia simbólica es aniquilada y la *imagen* se convierte en ídolo<sup>187</sup>, 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 poder ostentado por la *imagen*. 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”<sup>188</sup>? 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 trabajo.

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

---

<sup>187</sup> “...el *ídolo* (de *eidôlon*, en el sentido griego y platónico de “sombra de la idea”, “copia de copias”, o también *fantasma*, “imagen ilusoria”, imprecisa e incluso falsa mimesis del *arquetipos*) se genera un círculo significativo, es decir, interpretativo, en el que la imagen o representación parece absorber la sustancia del modelo que representa. No sólo *parece* sino que *efectivamente* los creyentes se comportan como si tal imagen –pintura, estatua, templo, nombre, persona y/o actitud– contuviese una energía divina por sí misma, a tal punto que el “objeto” deviene en un “fin en sí mismo”, revistiéndose de una fuerza mágica “*teúrgica*” del latín *theurgia*; griego: *theourgios*, de *theos*, Dios, *ergon*, obra; especie de magia o hechicería depositada y generada en la cosa, en la obra, según los griegos y los romanos) cuya posesión garantizaría el poder y la protección directa de la divinidad.” Manuel Lavaniegos, *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*, ob. Cit. pp.33-34

<sup>188</sup> Aquí se hace referencia a la distinción que establece Mauricio Beuchot, entre el *Vera Ikon*, “ícono verdadero”, que a través de su esmerada hechura busca apuntar más allá de sí mismo, manteniendo una relación de analogía (semejanza en la diferencia) que conserva el respeto y la distancia con respecto a aquello que evoca; en contraste con el ídolo (*eidolón*) que busca contener en sí mismo la sustancia de aquello que representa, convirtiéndose en un fin en sí mismo. Ver: *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, Madrid, Caparrós Editores, 1999

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 y el 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*”, que según sus detractores comporta una forma lasciva de seducción<sup>189</sup>. 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 Jean-Luc Marion: “la mirada no quiere otra cosa más que ver”<sup>190</sup> 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 n. 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.)<sup>191</sup>*

Este poderoso fragmento, aglutina una cantidad de elementos que sería imposible explicar de manera resumida: La confrontabilidad de lo divino; el vaciamiento de la

---

<sup>189</sup> Cfr. Manuel Lavaniegos, *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*, ob. Cit. pp.32, 48

<sup>190</sup> Jean-Luc Marion, *God without being*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, pp. 10-11

<sup>191</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 56

*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, resulta inevitable recordar uno de los episodios más famosos del relato bíblico, motivo además de múltiples representaciones artísticas: Al bajar del monte Sinaí, después de haber recibido la Revelación de Yahvé, Moisés encuentra a su pueblo adorando al Becerro de Oro<sup>192</sup> 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: ciñanse 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<sup>193</sup>, el antiguo testamento se encuentra plagado de burlas y

---

<sup>192</sup> La alusión al becerro de oro aparece por primera vez en la Biblia: “El pueblo, al ver que Moisés tardaba en bajar de la montaña, se agrupó alrededor de Aarón y le dijo: ¡Vamos! Haznos un dios que marche a nuestra cabeza, pues a este Moisés, el hombre que nos ha hecho subir de Egipto, ignoramos lo que le ha ocurrido. Aarón les respondió: Coged los zarcillos de oro que penden de las orejas de vuestras mujeres, de vuestros hijos y de vuestras hijas y traédmelos. Todos se quitaron pues los zarcillos que llevaban en las orejas y se los entregaron a Aarón. Éste, habiéndolos recibido de sus manos, hizo fundir el metal en un molde y formó con él una estatua de becerro. Entonces exclamaron: He aquí tu Dios, Israel, el que te ha sacado de la tierra de Egipto. Al ver esto, Aarón construyó un altar delante de la estatua y anunció: Mañana, fiesta en honor de Yahvéh. Al día siguiente pues, a primera hora, ofrecieron holocaustos y presentaron sacrificios de comunión. Luego la muchedumbre se sentó a comer y a beber; y luego se levantaron para divertirse. (Éxodo 32, 1-10) El becerro de oro simboliza la tentación que resurge una y otra vez de divinizar los deseos materiales, sea la riqueza, sea el placer sensual, o sea el poder. *Diccionario de símbolos Jean Chevalier*, ob. cit. p.185

<sup>193</sup> “En realidad, los libros de los Reyes se encuentran plagados de ataques y contraataques de violencia iconoclasta intercambiados entre las tribus de los israelitas y otras tribus en el entorno de las dominaciones asirio-babilónica y egipcia, profanaciones de templos, mutilación y destrucción de estatuas, pinturas y altares, transgresión de rituales y masacres de gentes de pueblos “extranjeros”, es decir, vecinos pertenecientes a diferentes tradiciones religioso-culturales en disputa.” *Ver: Lavaniegos, Manuel Horizontes contemporáneos de la Hermenéutica de la Religión*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p.39

maldiciones en contra de los ídólatras, desde los ataques de Isaías<sup>194</sup>, hasta el fragmento del libro de Reyes 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 más reciente: *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<sup>195</sup> 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 ídólatras, identificando a la imagen con el prototipo. Los iconoclastas furibundos, con la misma obstinación, se aferran ídólatramente, en contrapartida, al fetichismo intelectualista del concepto.”<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> Así se expresa en la Biblia el profeta Isaías: “¡Escultores de ídolos! Todos ellos son vacuidad; de nada sirven sus obras más estimadas; sus testigos nada ven y nada saben, y por eso quedarán abochornados.” (Isaías 44, 9)

<sup>195</sup> “Adoptando la perspectiva de una hermenéutica analógica, ambas posturas, la idolatría y la iconoclasia, están realizando una grotesca *hybris* complementaria respecto a las humanas representaciones de lo sagrado. La primera “exaltando” unívocamente su figura y “trivializando” equívocamente el arquetipo; la segunda “trivializando” la imagen simbólica, declarándola equívoca y “exaltando” desmesuradamente el concepto, como unívoca vía de acceso al arquetipo. Ambas distorsiones se hallan realizando, en su fondo, un mismo círculo hermenéutico idolátrico. Tanto la idolatría como la iconoclasia radicalizadas son incapaces de mantener el “justo medio” que conviene al símbolo, en el sentido de la *phronesis* o “equilibrio prudencial” aristotélico, e incurrir en la bifronte senda típica de la “desmesura” psico-ética y espiritual, que según el psicoanalista y filósofo Paul Diel, caracteriza al mecanismo “tiránico” de la *hybris* que despeña, o abisma, la constitución de la personalidad hacia la “exaltación” o hacia la “trivialidad” de los dioses y, finalmente, desconecta al hombre de una justa orientación hacia lo divino y hacia la comprensión de sus límites y posibilidades existenciales.” Lavaniegos, Manuel, *Horizontes contemporáneos de la Hermenéutica de la Religión*, México, ob. Cit., p.49

<sup>196</sup> Manuel Lavaniegos, *Horizontes contemporáneos de la Hermenéutica de la Religión*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016 pp.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<sup>197</sup>, 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 doble significación<sup>198</sup> del término hebreo *queren*, que puede traducirse como “cuernos”: “su rostro tenía cuernos” y también como “rayos”: “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<sup>199</sup> del

---

<sup>197</sup> La figura de Moisés fue una de las que más intrigaron al psicoanalista austriaco como lo demuestra su minucioso estudio “Moisés o la religión monoteísta” (1934-1938) donde busca una explicación para la implantación del monoteísmo en el mundo judío a partir de la analogía entre los procesos neuróticos y los fenómenos religiosos. Ya desde 1901, como advierte James Strachey, Freud mostraba un particular interés por la colosal escultura de Miguel Ángel, que lo llevó a realizar un estudio publicado hasta 1914 en la revista *Imago*. En este estudio Freud recurre a todas las descripciones que encuentra del mármol del escultor renacentista, según las cuales la escultura retrata al patriarca momentos después de recibir las Tablas de la Ley y bajar del monte Sinaí descubriendo a su pueblo alabando al Becerro de Oro. Mezcla de sensaciones que se reflejan en el rostro y en la gestualidad de su cuerpo. Sin embargo, a diferencia de otras descripciones que se centran en el movimiento posterior que desencadena la ira de Moisés al romper las Tablas, para Freud, lo que caracteriza a esta escultura es la contención del personaje ante sus pasiones violentas. Miguel Ángel, dice Freud “Ha retrabajado el motivo del quebrantamiento de las Tablas de la Ley; no deja que la cólera de Moisés las destruya, sino que apacigua esa cólera, o al menos le inhibe el camino de la acción, por la amenaza de que pudieran hacerse pedazos. Así ha introducido en la figura de Moisés algo nuevo, sobrehumano, y su imponente volumen físico, y el vigor de su desafiante musculatura, se convierten en medio de expresión corporal para el supremo logro psíquico asequible a un ser humano: sujetar su propia pasión en beneficio de una destinación a la que se ha consagrado, y subordinándose a ella.” *cfr. Moisés de Miguel Ángel*, Madrid, Casimiro Libros, 2011, pp. 237-238

Ver también: *Moisés y la religión monoteísta*, Trad. Ramón Rey Ardid, Madrid, Alianza Editorial, 1970.

<sup>198</sup> En *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo* Julio Trebolle menciona esta anécdota para ejemplificar “la relación existente en la Biblia entre palabra e imagen” o la influencia que a veces ocurre de algunos elementos iconográficos sobre la narrativa bíblica o viceversa de detalles referentes al texto sobre motivos iconográficos posteriores. En este caso se trata de una larga tradición iconográfica en el Medioevo basada en una expresión de la *Vulgata*: *quod cornuta essat facies sua [...] faciem egredientis Mosis esse cornutam* (Éxodo 34, 9 y 35) que San Jerónimo tradujo como “su rostro era cornudo” en lugar de “su rostro resplandecía como un rayo” a causa de la ambigüedad mencionada en el vocablo hebreo *qm*. *Cfr. Trebolle, Imagen y palabra de un silencio*, ob. Cit. p. 27

<sup>199</sup> En su introducción a *La imaginación simbólica*, Durand explica la diferencia entre la alegoría y el símbolo. El símbolo parte de un significante finito para evocar un significado infinito, imposible de alcanzar, en cambio la alegoría más bien traduce un significado finito a través de un significante igualmente

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 este 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 “...responder a –y por –este silencio,” dice Jabès “como el pueblo hebreo responde a –y por– las Tablas destruidas”<sup>200</sup> 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.»*

---

delimitado. Según P. Godet, al cual cita Durand para apoyar esta idea: “La alegoría parte de una idea abstracta para llegar a la representación mientras que el símbolo es en primera instancia representación y como tal, fuente de ideas entre otras cosas” “El símbolo, como la alegoría, conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es *epifanía* es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él.” pp. 13-16

Por su parte Walter Benjamin en su texto sobre el origen del drama barroco alemán, opone la alegoría al mito. Este último, piensa Benjamin, se caracteriza por representar un tiempo consumado en el cual la muerte del héroe aparece como ironía de la inmortalidad. En cambio, el tiempo, en el drama barroco alemán a pesar de ser finito no está cerrado, se funda en la repetición, en la conciencia de que “ninguna forma puede reposar cerrada en ella”. Y agrega: “No se trata de un tiempo individual, pero tampoco de una generalidad histórica. El *Trauerspiel* es pues, en todos los sentidos, una forma intermedia. La generalidad de su tiempo es fantasmagórica, no mítica”. “*Trauerspiel* y tragedia” en *Obras*, libro II, vol. 1, trad. Jorge Navarro Pérez, Abada, Madrid, 2010, pp.138-141 (Agradezco mucho a Rita Guidarelli por discutir conmigo este matiz y por compartirme esta referencia)

<sup>200</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 92

*Ninguna necesidad de romper el libro, le respondía reb Haggai.  
Está ya roto. Escribir, no sería sino comprobar sus roturas, tornarlas para sí  
mismo explícitas, interpretándolas.»<sup>201</sup>*

Al romper las Tablas, Moisés se obliga a transcribirlas, redoblando “el pecado del libro”<sup>202</sup>. 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<sup>203</sup> del hombre. ¿Tendremos el descaro de afirmar que se parecen, sabiendo que toda semejanza marca la diferencia que queremos abolir?<sup>204</sup>

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 establecen con la Ley: “Pueblo de sacerdotes”, sumisos al mandamiento de Jehová, los judíos se reconocen en una sola

---

<sup>201</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 105

<sup>202</sup> *The Sin of the book: Edmond Jabès* es el nombre de un libro escrito por el escritor norteamericano Paul Auster sobre la obra del escritor egipcio y su relación con el enigma del Libro.

<sup>203</sup> El nombre de *Adán* (hombre primigenio) guarda una relación de homofonía con la palabra *dām* (sangre), a su vez conectada con *ādom* (rojo), o incluso con *ādamāh* (tierra o suelo); lo cual ha generado diversas traducciones del mismo nombre: “hombre”, “rojizo”, “salido de la tierra” o bien “hombre hecho de tierra roja”. Por su parte la metáfora bíblica de Dios creando al hombre del polvo de la tierra (Génesis 2, 7; 3, 19.23) se apoya en este juego de palabras, para afirmar que el *hombre* proviene del *humus*. Cfr. *Diccionario Enciclopédico de la Biblia*, publicado bajo la dirección del Centro de Informática y Biblia Abadía de Maredsous, Pierre- Maurice Bodaert, Mathias Delcor, Edmond Jacob, Eduard Lipinski, Robert Martin-Achord, Joseph Ponthot, Barcelona, Editorial Herder, 1993

Palabra: Palabra sagrada, santa; la palabra profana no tiene derecho de ciudad.”<sup>205</sup> Así como Platón destierra a los poetas de la República, por acusarlos de seducir, engañar y calumniar<sup>206</sup> “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.”<sup>207</sup>

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<sup>208</sup>.

---

<sup>205</sup> *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*. Ob. Cit. p.59

<sup>206</sup> Ver: *La república o de lo Justo*, Libro III: “Por lo tanto, deber nuestro será también tener cuidado con las frases que acerca de esto se digan, y encarecer a los poetas que truquean en elogios todo el mal que de ordinario dicen de los infiernos, tanto más cuanto que lo que cuentan, ni es verdad, ni es como para inspirar confianza a los guerreros. Tachemos pues de sus obras todos los versos que siguen...” “Tenemos, pues, razón sobrada para privar a los hombres ilustres de lágrimas y gemidos, y aun eso a las más débiles, así como a los hombres de carácter afeminado, puesto que queremos que aquellos que destinemos a la custodia de nuestro Estado se ruboricen de semejantes debilidades.” “Por todas estas razones, desterremos de nuestra ciudad esas formas de ficción, de miedo a que engendren en la juventud una desdichada facilidad a cometer los mayores crímenes. —Desterrémoslas.”

<sup>207</sup> *La escritura y la diferencia*, ob. Cit. p. 93

<sup>208</sup> En *La imagen prohibida*, Alain Besançon explica la ambivalencia que la filosófica platónica muestra con respecto al arte. Por un lado, dice Besançon “Platón condena el arte en la medida en que es incapaz de alcanzar la verdad y, más grave aún, en la medida en que nos aparta de la verdad.” Rechaza la vía del arte como posibilidad de aprehender lo divino y le contrapone “la ascesis del cuerpo, del alma y de la inteligencia”. Por otro lado, al ser lo divino “lo bello en sí mismo” que atrae irresistiblemente al ser humano, “el eros empuja a los hombres, de modo inevitable, por el camino de la belleza” misma que en el ser humano se manifiesta primero a través de su cuerpo, de su impureza, y asciende paulatinamente en la escala de la perfección divina. Para Platón “el eros se dirige espontáneamente al cuerpo humano”, lo cual, “justifica provisionalmente las imágenes” y en especial la representación de los cuerpos desnudos de los dioses y de los héroes”, sin embargo, el arte se sitúa a un plano mundano que debe ser superado. “El enamorado de la belleza se apoya en el arte para dar los primeros pasos, y luego lo abandona.” Así, advierte Besançon, “Podemos decir, (...) que Platón es el padre de la iconoclasia. Tarde o temprano, todos los enemigos de la imagen recurren a los argumentos platónicos. Hegel, que no es iconoclasta, sigue también a Platón cuando asigna a la filosofía la tarea, que al arte se le ha escapado de las manos, de representar lo

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<sup>209</sup>. 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). Al igual que la filosofía platónica, esta percepción de la belleza se encuentra 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<sup>210</sup>.

Ahora bien, 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,

---

divino. (...) Pero, al mismo tiempo, Platón es el padre de los iconófilos, porque hace justicia al deseo del hombre de contemplar la belleza divina. En la ascensión religiosa que conduce al hombre hasta lo divino, la búsqueda de lo bello y la piedad reverencial no están separadas, ni en la teoría ni en la práctica.” Besançon, Alain, *La imagen prohibida*, Madrid, Ediciones Siruela, 2003, pp. 53-54

<sup>209</sup> James Alfred Loader, “Making Things from the Heart: On Works of Beauty in the Old Testament”, *OTE* 25/1 (2012): 100-114

<sup>210</sup> Después de haber descrito la importancia de la minería y el trabajo de los metales y piedras preciosas en el antiguo Israel, como lo confirma el pasaje del Éxodo, donde Bezalel, por inspiración divina, hace uso de su destreza en diversas artes, para crear el arca y el tabernáculo (Éxodo 31); el autor habla de la sabiduría como una forma elevada de belleza. En este caso, la comparación con las piedras preciosas es sólo un pretexto para señalar el valor supremo de la sabiduría “Bienaventurado el hombre que halla la sabiduría y el hombre que adquiere entendimiento; porque su ganancia es mejor que la ganancia de la plata, y sus utilidades *mejor* que el oro fino. Es más preciosa que las joyas, y nada de lo que deseas se compara con ella.” (Proverbio 3, 13-15). Asimismo, señala Alfred Loader, la sabiduría aparece algunas veces, no sólo como algo que es en sí mismo bello, sino que además embellece. Al sabio lo adorna como si se tratara de una joya, lo cual la vuelve visible para otros. “Making Things from the Heart: On Works of Beauty in the Old Testament” ob. Cit. pp. 104-105, 111-112

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 melodiosos al rey, para Jabès “Toda pluma tiene, por punta, la del grito”<sup>211</sup> Expresión de un aliento incontenible, la palabra poética tiene, a veces, la urgencia de enunciarse “fuera de estación”,<sup>212</sup> 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 que interrogaban a la ley y denunciaban los abusos de los poderosos<sup>213</sup>.

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<sup>214</sup> en el sentido reductivo de la palabra, no intentaría convencer por medio de artilugios, porque no buscaría, en

---

<sup>211</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 59

<sup>212</sup> Al hablar de la sabiduría como una obra bella James Alfred Loader se remite la tradición sapiencial donde la palabra dicha en el momento oportuno es como una fruta en estación “Pleasing to people is an answer of mouth, and how good is a word in season” (“Alégrase el hombre con la respuesta de su boca: Y la palabra a su tiempo, ¡cuán buena es!” (Proverbios, 15,23) “Como manzanas de oro en engastes de plata es la palabra dicha a su tiempo.” (Proverbios, 25,11) “Making Things from the Heart: On Works of Beauty in the Old Testament” ob. Cit. p

<sup>213</sup> Silvana Rabinovich recupera el sentido levinasiano de la profecía, pero señala que este carácter profético no se limita a la capacidad de inspiración, a la capacidad hospitalaria de recibir el aliento del otro a través de la propia respiración, sino que también implica aprender a proferirlo, darle cuerpo y voz a la demanda del otro. En el contexto bíblico, los profetas eran también portavoces de un reclamo de justicia: “El horizonte de la palabra profética siempre fue la justicia, una justicia exigente e infinita, no distributiva” S. Rabinovich, “Palabra inspirada, palabra proferida: Heteronomía y lenguaje. Levinas-Derrida” en *Levinas confrontado*, México, Porrúa, 2014, p.315

<sup>214</sup> “Retórico” en el sentido peyorativo de Platón, quien reprochaba a los sofistas el uso del arte de embellecer el discurso, con el fin de persuadir a los oyentes de contenidos verosímiles, pero no necesariamente verdaderos. Uso tramposo del lenguaje que no es una “ciencia” sino más bien un “truco” manipulador y dirigido hacia sus propios fines. (Ver: Platón, “La República”, *Diálogos*, Editorial Porrúa, México, 1979) Ahora bien, la mal afamada Retórica, puede ser recuperada en un sentido mucho más amplio, porque más allá del plano del sentido literal y del carácter denotativo de las palabras, el lenguaje es portador de otras dimensiones significantes, que lejos de sostener verdades lógicamente demostrables transmitiste sus efectos inapropiables, allí donde el placer, advierte Roland Barthes, “implica una experiencia de muy distinta amplitud y significación que la simple satisfacción del “gusto”. Ver: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1994

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” como advierte G. 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.”<sup>215</sup> 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: “la mirada hace al ídolo, no el ídolo a la mirada.”<sup>216</sup> Es el modo en el cual

---

<sup>215</sup> Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 31

<sup>216</sup> “The gaze makes the idol, not the idol the gaze” Jean-Luc Marion, *God without being*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, p.10

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.

### 1.3 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<sup>217</sup>

*“(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<sup>218</sup>

“El pensamiento occidental” dice G. 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”.<sup>219</sup> 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<sup>220</sup> fundadora de la metafísica occidental, no sería otra cosa que un oscurecimiento provocado por la obstrucción de la luz, fuente última de verdad.

---

<sup>217</sup> *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y Altura.* Madrid, Mínima Trotta, 2001, p. 52

<sup>218</sup> *El libro de las semejanzas*, Ob. Cit. p. 37

<sup>219</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004 p.25

<sup>220</sup> Emmanuel Levinas usa la expresión “metáfora heliológica”, aludiendo al sol (helios) como fuente de luz; para señalar la tendencia dominante en el pensamiento filosófico a relacionar al intelecto con el sentido de la vista. Desde la distinción entre el día y la noche que marca, en el poema de Parménides, las dos vías

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 impronunciable: “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.”<sup>221</sup> 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.

Ahora bien, 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.”<sup>222</sup> Derrida,

---

que llevan, respectivamente, a la verdad o al error, se establece una escisión que se conserva en la alegoría de la caverna de Platón y la idea del Sol como Bien y más tarde en expresiones como “Ilustración” e “Iluminismo” y en la exigencia de “claridad y distinción” que caracteriza a la modernidad. Asimismo, la fenomenología husserliana y a la concepción heideggeriana del Ser como aquello que ilumina al existente, reposan en esta centralidad de la conciencia como principio ordenador del mundo. Silvana Rabinovich en su prólogo a *La huella del otro*, advierte que Nietzsche, ya había hecho notar, el lugar que ha tenido la “metáfora óptica” en la filosofía, que privilegia la claridad apolínea sobre la oscuridad del mundo dionisiaco. La visión como metáfora del intelecto se refleja en el vocabulario que ha dominado el discurso filosófico. Palabras como “teoría”, proveniente del griego *theorein* que significa “contemplar”, asimismo “idea”, de *idein* que se traduce como “ver” y otros conceptos filosóficos como “reflexión”, “especulación” o “evidencia”, pertenecen todos al campo semántico de la visión. Cfr. Prólogo: Rabinovich, Silvana, “Levinas: un pensador de la excedencia” en Emmanuel, Levinas, *La huella del otro*, México, Taurus, 2000

<sup>221</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 45

<sup>222</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. pp. 83-84

en su texto dedicado a Emmanuel Levinas en 1963<sup>223</sup>, insiste sobre esta salida del dominio del Ser y de las categorías que lo describen, de un imperialismo de la *teoría* centrado en el develamiento de la verdad. El sol de Platón, explica Derrida, 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” advierte Bachelard “el corazón de la luz es negro.”<sup>224</sup>

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: “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.” (Deuteronomio 4;19) Prevención 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<sup>225</sup>, 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

---

<sup>223</sup> “Violencia y metafísica” uno de los textos incluidos en *La escritura y la diferencia*, trata directamente sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas.

<sup>224</sup> Gaston Bachelard, *La tierra y los ensueños del reposo*, apud. Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, ob. Cit. p. 117

<sup>225</sup> La profecía de Isaías sobre el Reinado universal de Dios y su Juicio se pronuncia “contra todos los cedros del Líbano altos y erguidos, contra todas las encinas de Besán, contra todos los montes encumbrados, contra todos los collados elevados, contra toda torre alta, contra toda muralla fortificada, contra todas las naves de Tarsis y contra toda obra de arte...” (Isaías 2;12)

Silvana Rabinovich señala por otro lado que en el propio nombre que designa al sol (*Shemesh* en hebreo) se encuentra inscrita la prohibición de adorarlo. *Shemesh* se lee igual que el verbo “servir” y que el sustantivo “sirviente”, lo cual supone que es el sol el que sirve a los habitantes de la tierra y no a la inversa. Cfr. “Temporalidad en la cultura judía” en *Diccionario Tiempo Espacio*, Tomo II, Boris Berenzon y Georgina Calderón Dir. México, Universidad Autónoma de México, 2008

Atón, los sumerios a Anu, los romanos a Júpiter, pero el pueblo judío debe abstenerse de toda clase avatares<sup>226</sup> 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” advierte también 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<sup>227</sup>, o de persona a pueblo.”<sup>228</sup> 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 proscripción, sobrevive,

---

<sup>226</sup> Hay que aclarar que estas entidades no son vistas muchas veces por aquellos que las veneran como simples mediaciones, sino como potencias activas de lo divino. Aby Warburg, en *El ritual de la serpiente*, habla de la relación animista con la imagen, tras su viaje en 1895 al suroeste de los E.U para observar la vida simbólica de las poblaciones indígenas. Las prácticas mágicas de estos grupos, desde las danzas con máscaras, hasta los rituales que se realizan con serpientes vivas, tienen el propósito de crear un “lazo espiritual con lo extrapersonal”, hay una empatía total entre el creyente y los elementos rituales del culto. A partir de allí Warburg habla de una «toma de distancia» (*Distanzschaffen*) determinante en el proceso civilizatorio de la humanidad, que pasa por distintos niveles de identificación: el primer nivel tiene un carácter asimilativo que cancela toda conciencia de distancia ante el objeto, puesto que la imagen y su significado se perciben como una unidad indisoluble; el segundo nivel establece una distancia “a la mano” entre el sujeto y el objeto, donde el individuo se percibe a sí mismo independiente del segundo; finalmente el tercer nivel se basa en un acto de comparación que establece total distancia ante el objeto representado convirtiendo a la imagen en signo y limitando su función al plano puramente denominativo convencional. El comportamiento simbólico oscila entre estos dos extremos: la asimilación y la distancia, la identificación y la total abstracción. *cfr. El ritual de la serpiente*, México, sexto piso, 2004

<sup>227</sup> Ver también “La simbólica del mal de Paul Ricoeur: “No es un Dios desconocido ni lejano el que amenaza al hombre sino el Dios que, como un alfarero, hizo a su pueblo y que como un antepasado, lo engendró; ese es el Dios que se revela como el Enemigo: ser pecador es descubrirse bajo esa ira, en esa enemistad.” *Finitud y culpabilidad*, ob. Cit. p.215

<sup>228</sup> Alain Besançon, *La imagen prohibida*. Una historia intelectual de la iconoclasia, Barcelona, Ediciones Siruela, 2003, p.95

migrando a través de múltiples formas, medios y soportes<sup>229</sup> 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<sup>230</sup>, 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 en el pensamiento contemporáneo. 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.

---

<sup>229</sup> Hans Belting opta por una perspectiva antropológica para esclarecer la noción de *imagen*, tan acuñada en nuestro contexto académico y a la vez tan cargada de ambigüedad. Asumir una perspectiva antropológica significa para el historiador del arte alemán, entender que el ser humano es el “lugar de las imágenes”. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo con imágenes, pero ante ellas no podemos asumir una postura de dominio, sino que estamos a su merced, habitados y afectados por ellas. Aunque sea imposible definir en principio *qué* es una imagen, dice Belting, podemos acercarnos al *cómo* de su manifestación. Este “como” es el “medio”, la imagen puede ser en sí misma considerada como un medio, pero a la vez se sirve de distintos medios para hacerse visible y transmisible. Es decir, esas “cargas energéticas” pensadas por Warburg, que Hans Belting recupera, son perceptibles únicamente a través de estos medios como formas de transmisión. Éstos sin embargo no se reducen a la materia que los soporta, sino que incluyen todas las herramientas, sistemas de signos o incluso los contextos culturales que posibilitan su transmisión. Ver: Hans Belting *La antropología de la imagen*. Trad. Gonzalo María Vélez Espinoza, Katz Editores, Universidad Iberoamericana A. C. México, 2007

<sup>230</sup> Aunque la traducción de Reina Valera en la cual me estoy apoyando escribe el nombre de Betsalel con “z”, aquí lo presento con “ts” más acorde al sonido de la letra tzadei (צ) presente también en la palabra imagen.

Levinas retoma esta crítica al idealismo que pasa por la divinización del arte y la vana exaltación del artista como genio. En un texto de 1948, *La realidad y su sombra*<sup>231</sup>, 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”<sup>232</sup>. 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”<sup>233</sup>. 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?”<sup>234</sup>

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.”<sup>235</sup> Misma que cobrará un relieve decisivo en obras posteriores de Levinas, para señalar la radical apertura a la que nos convoca la relación ética<sup>236</sup>, pero

---

<sup>231</sup> Según Antonio Domínguez Rey la falta de atención que ha recibido este texto en comparación a otras obras de Levinas, se debe al impacto mundial que tuvieron, por otro lado, *L'imaginaire* (1940) y *Qu'est ce que la littérature?* (1948) de J.P Sartre. Obras que no guardan solamente una cercanía temporal con *La realidad y su sombra*, sino que tienen además una presencia que discute de manera directa con el pensamiento levinasiano. Al compromiso (*engagement*) del arte propuesto por Sartre, Levinas opone el desprendimiento (*dégagement*) de la obra, a partir del cual el arte pretende fundarse como realidad independiente. Esta operación, según Levinas, ya no supone, como en Platón, un desapego “más allá” orientado hacia un mundo fuera del mundo donde reposan las ideas inmutables, sino que consiste más bien en un desapego “más acá”, más cerca del mundo de las formas donde el tiempo parece suspendido.

<sup>232</sup> *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p.45

<sup>233</sup> *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p.46

<sup>234</sup> *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p. 46

<sup>235</sup> *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p. 47

<sup>236</sup> Es importante señalar que *La realidad y su sombra* constituye uno de los textos tempranos de Levinas, donde su preocupación está todavía centrada en separarse de la fenomenología husserliana y de la ontología

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<sup>237</sup>.

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”<sup>238</sup>, 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]<sup>239</sup>, 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

---

fundamental de Heidegger, para plantear la necesidad de interrogarse por una existencia más allá del Ser. *De la evasión* (1935), *De la existencia al existente* (1947) y *El tiempo y el otro* (1949) son textos representativos de este periodo. Más tarde, Levinas se concentrará en la noción de “rostro” como encuentro con el otro en su alteridad radical, que ya no puede ser el contenido de ninguna intuición o representación como lo piensa Husserl, sino que irrumpe como una exterioridad radical que rompe con el plano de la inmanencia y abre la dimensión de lo infinito. A partir de esta reinterpretación positiva de la idea cartesiana de infinito, que se explica como un pensamiento que no puede contenerse a sí mismo, Levinas propone una salida de la ontología a través de la ética. En *Totalidad e infinito* (1961) y más tarde en *De otro modo que ser o más allá de la esencia* (1974) esta apertura radical al llamado del otro se expresa como mandato. Pero no ya como una imposición que viene desde fuera sino como una voz interior: “Mandamiento ejerciéndose por la boca de aquél al que manda”. Esta exterioridad de lo infinito que de alguna manera se vuelve “interioridad” y que excede los límites del propio sujeto, es descrita por Levinas como una pasividad “más pasiva que la pasividad”. Ver: *Ética e infinito*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008, p.93

<sup>237</sup> Éxtasis: del latín tardío *éxtasis*, que primero apareció en Tertuliano (s. III d. C) en la obra *De anima*, con la forma de *ecstasis* (éxtasis, estado extático). Fue tomada del griego (έκστασις) “acción de desplazarse”, “desviación”, “estar fuera de sí”). Con el valor de alucinación y pasmo del espíritu aparece en Hipócrates, Aristóteles y luego en los neoplatónicos de tendencias místicas para trasladarse finalmente a la literatura cristiana. En este caso, con la palabra “éxtasis”, Levinas está haciendo énfasis en un “estar fuera de sí”, que no es aún la salida de lo Mismo, sino una especie de trance en el cual la interioridad se presenta como exterior, situación ante la cual resulta imposible asumir responsabilidad, porque la libertad es anulada. Con esto Levinas busca separarse de la concepción heideggeriana de “existencia” que se piensa como carga: “La idea que parece persistir en la interpretación heideggeriana de la existencia consiste en concebir la existencia como un éxtasis, posible, a partir de ese momento, tan sólo como un éxtasis hacia el fin; y, en consecuencia, en situar lo trágico de la existencia en esa finitud y en esa nada a la que el hombre se arroja a medida que existe.” (Ver, *De la existencia al existente* p.18)

<sup>238</sup> Cfr. Levinas, *La realidad y su sombra*, p.47

<sup>239</sup> Sic. Error de traducción: en su traducción de *La realidad y su sombra* Antonio Domínguez Leiva escribe “asumpción” pero suponemos que se trata de una errata en la palabra “asunción”, que aparece de nuevo más adelante en el mismo párrafo, ya que Levinas está aludiendo a una forma de agencia previa a toda clase de iniciativa, consentimiento o responsabilidad.

poder; ni la forma del inconsciente, ya que toda la situación y todas sus articulaciones están *presentes* en una oscura claridad. Sueño diurno.<sup>240</sup>

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.”<sup>241</sup> Esta manera musical<sup>242</sup> 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<sup>243</sup>, donde se borra la separación entre lo interior y lo exterior y donde la afección que provocan las imágenes, no pertenece enteramente al plano de la conciencia, pero tampoco enteramente al plano del inconsciente<sup>244</sup>, puesto que la *imagen* se entiende dentro de un complejo proceso

---

<sup>240</sup> Levinas, *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p. 47

<sup>241</sup> *ibidem*. p.50

<sup>242</sup> Ver el Capítulo III de la tesis doctoral de Didanwy Kent: “«Resonancias» de la promesa: «ecos» y «reverberaciones» del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial” (Posgrado en Historia del Arte, FFyL, UNAM, México, 2016), trabajo que propone una aproximación epistemológica distinta, tomando estas tres nociones de la física del sonido, para cuestionar el carácter puramente visual que nuestra cultura le ha otorgado a la *imagen*. Así, desde el planteamiento warburgiano que piensa a la imagen en términos de “energía” y desde un enfoque intermedial (distinto a la disciplina de los “Media studies”), la autora se aproxima a fenómenos escénicos que involucran distintos medios y que permiten observar los desplazamientos energéticos de la promesa en todo su potencial dinámico. La lectura acompañada y el intercambio constante de ideas en la cercanía que pude tener a lo largo de la elaboración de este trabajo, son motivaciones que palpitan de manera contundente en la escritura de estas páginas.

<sup>243</sup> “...la vida interior en movimiento impulsado por estímulos exteriores no puede percibirse visualmente sin su manifestación expresiva exterior, que se constituye no sólo a través de un vehículo en el que se materializa la imagen, sino en primera instancia en el gesto. Y es que el gesto, al entenderse como la primera forma cultural simbólica, se sabe imagen: una imagen que refleja la vida psíquica interior expresada a través de la actividad fisiológica con antecedentes y repercusiones anímicas. El gesto se ancla, así, profundamente, en lo que ha de entenderse como una memoria corporal. Al considerar la memoria una sustancia orgánica, debido a sus cualidades materiales, resulta posible modelarla a través de impresiones y huellas; así, no se mantiene inalterable, sino en constante proceso de metamorfosis...” Linda Báez. *El Atlas de imágenes Mnemosine*, ob. Cit. p.29

<sup>244</sup> Levinas insiste sobre la peculiaridad de este estado, similar al sueño, que describe una esfera situada fuera del consciente y del inconsciente y que la etnología ha logrado identificar en todos los ritos extáticos: “El automatismo particular del andar o de la danza al son de la música es un modo de ser en el que nada resulta inconsciente, pero donde la conciencia, paralizada de su libertad, funciona, absorta toda ella en esta función.” *Cfr. La realidad y su sombra*, ob. Cit. pp.48-49

creativo<sup>245</sup> 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”<sup>246</sup> 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”<sup>247</sup>

Para plantear esto Levinas retoma la tesis propuesta un año antes en *De la existencia al existente*, sobre el “exotismo de la sensación”<sup>248</sup>, condición que no pertenece

---

<sup>245</sup> A este respecto explica Linda Báez, en su introducción a *El Atlas de imágenes Mnemosine*, que para Warburg el comportamiento simbólico está marcado por una polaridad que oscila entre lo dinámico y lo estático. Warburg toma de Richard Semon y Eward Hering, los conceptos de “mneme” y “engrama” provenientes del ámbito biológico-neurológico, para inscribirlos dentro del campo de la creación y de la expresión humanas. De esta manera, los engramas o impresiones grabadas en el tejido psíquico de la memoria dejan de ser meras “cicatrices” para convertirse en respuestas expresivas que se convierten en imágenes y que se vuelven físicamente visibles en la expresión corporal y en las extensiones que el cuerpo emplea para expresarse. Warburg designa con el nombre “dinamogramas” a las *imágenes* que adquieren este aspecto físico-expresivo. *cfr.* Linda Báez Rubí, “Un viaje a las fuentes” introducción a *El Atlas de imágenes Mnemosine*, IIE, UNAM, 2012, pp. 24-25

<sup>246</sup> *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p.50

<sup>247</sup> “He aquí una cosa familiar, cotidiana, perfectamente aceptada a la mano que está acostumbrada a ella, pero sus cualidades, su color, su forma, su posición quedan a la vez como detrás de su ser, como «guiñapos» de un alma que se ha retirado de esa cosa, como una «naturaleza muerta»” *La realidad y su sombra*, p. 53

<sup>248</sup> *De la existencia al existente*, obra anterior a *La realidad y su sombra*, donde Levinas busca trazar el movimiento que va de la neutralidad impersonal del ser, a una suerte de hipóstasis donde surge una subjetividad personal, un existente; profundiza sobre este “hormigueo de la sensación” en el cual se basa, para él, la experiencia estética. El “exotismo”, entendido en su sentido etimológico (del griego *exô* “fuera, del exterior” y el sufijo *tikos* “relativo a”) expresa para Levinas la relación indirecta que establece el arte con el mundo, al interponer entre nosotros y la cosa, una imagen de la cosa. Así, el exotismo provoca una modificación en la contemplación misma que neutraliza nuestra relación con el mundo: “El movimiento del arte consiste en abandonar la percepción para rehabilitar la sensación, en desligar la cualidad de esa remisión al objeto.” De tal modo que “En lugar de llegar hasta el objeto, la intención se extravía en la sensación misma y ese extravío en la sensación, en la *aisthesis*, es lo que produce el efecto estético. Esta no es la vía que lleva al objeto sino el obstáculo que aleja de él.” *Cfr. De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros, 2000, pp. 69-76

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 suerte 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.”<sup>249</sup>

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», decía.”<sup>250</sup> 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. Frente a esa altura infinita de lo divino descrita anteriormente, la plasticidad de

---

<sup>249</sup> *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p. 55

<sup>250</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 56

las formas plasmadas en las fachadas de los templos brilla con “el resplandor del plástico”, la “vida” de esos portentosos cuerpos de mármol queda atrapada dentro de su carne de piedra, imposibilitada de romper con 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 misma saturación se impone como cierre. No permite que agreguemos nada. “No se da como un inicio de diálogo”<sup>251</sup>

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, 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”<sup>252</sup>, 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.”<sup>253</sup> Eternamente el *Moisés* de Miguel Ángel<sup>254</sup>, colérico, estará a punto de

---

<sup>251</sup> Cfr. Levinas: “El artista se para porque la obra se niega a recibir cualquier cosa más, parece saturada. La obra se acaba *a pesar* de las causas de interrupción –sociales o materiales. No se da como un inicio de diálogo.” *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p.45

<sup>252</sup> Así describe Antonio Domínguez Rey en su introducción a *La realidad y su sombra*, esta paradoja que encierra la obra de arte, la paradoja de un instante que dura sin porvenir, como si el mismo instante, clonado, se repitiera infinitamente. Divisibilidad del tiempo análoga a la divisibilidad del espacio que sostiene la paradoja de Zenón, donde el rápido Aquiles, jamás alcanzará a la lenta tortuga porque está condenado a esa fracción irreductible que la tortuga le lleva de ventaja.

<sup>253</sup> *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p. 57

<sup>254</sup> En *La realidad y su sombra* Levinas hace referencia a otra escultura, al antiguo conjunto escultórico de *Laocoonte y sus hijos*, cuya datación se estima del siglo I. a. C. y que representa al sacerdote de Apolo luchando contra las serpientes que los mismos dioses han enviado para devorarlo a él y a sus hijos. No obstante, decidí remplazar a esta figura emblemática de la tragedia griega por la figura de Moisés, para dar

romper las tablas, o conteniéndose de romperlas, pero no las romperá. Por ello, para 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<sup>255</sup> imposibilitada de 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.”<sup>256</sup> Esto no toca solamente a la perfección idealizada del arte clásico, sino que se encuentra de igual manera presente 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 suerte de *alter ego*<sup>257</sup>.

Ahora bien, 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<sup>258</sup>. Las imágenes no son

---

continuidad a las reflexiones esbozadas en el apartado anterior y para resaltar ese drama que expresa esa enorme energía contenida en la figura, que para Levinas, se encuentra atrapada en un tiempo eternamente suspendido.

<sup>255</sup>Esta diferencia radical en la manera de concebir el tiempo es un componente fundamental para entender el problema de la *imagen*. El tiempo cíclico que regía a muchas de las cosmovisiones antiguas orientadas por los ciclos naturales, se mantiene en la idea del “destino”, que para Levinas encierra una tensión irresoluble entre libertad y necesidad: “cuando la acción se desvanece ya en el pasado, el hombre descubre los motivos que la necesitaban”. La vida de los hombres se encuentra sujeta al capricho de los dioses, en una lucha permanente con un destino ya escrito de antemano. En cambio, en la concepción judía del tiempo, la potencia del milagro se hace presente a cada instante, en la puesta en juego de las acciones humanas: “la eternidad no es un tiempo muy largo” dice Franz Rosenzweig “sino un mañana que igualmente podría ser hoy” ver: *La estrella de la redención*, p. 28

<sup>256</sup> *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p. 59

<sup>257</sup> Cuestión que aparece con más 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.” Ob. Cit. p. 73

<sup>258</sup> “el gesto consolidado como imagen debe verse no como un producto estático de expresión humana, sino como resultado de una secuencia de movimientos, es decir, de procesos o acciones que, al ser captados en

estáticas, 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 precisamente en “delinear las rutas migratorias, las arterias que corren por la sustancia corporal de la memoria.”<sup>259</sup> De allí se desprende también, por caminos naturalmente distintos a los de Levinas, su propia crítica a la concepción idealista del arte centrada en la figura del artista como genio. Las imágenes no son el producto de un acto de originalidad pura que surja en la mente de un individuo, sino el tránsito de una memoria<sup>260</sup> ancestral que se manifiesta a través de diversas expresiones culturales. En esta medida, la obra nunca está del todo terminada, sino que sigue construyéndose y recreándose a través de la percepción activa del espectador, donde las imágenes persisten dejando su impacto resonar en el escenario abierto de la propia corporeidad.

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.”<sup>261</sup>

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 mismo se encuentra inscrito. No hay independencia posible ante lo narrado pues al momento de

---

un instante en suspensión, revelan su dinámica tanto interior como exterior.” Linda Báez, *Atlas de imágenes mnemosine*, ob.Cit. pp.30-31

<sup>259</sup> *El Atlas de imágenes Mnemosine*, ob. Cit. p.14

<sup>260</sup> Este carácter intersubjetivo de la memoria, que también defendió el propio Levinas, es también para Warburg irreductible a una teoría de los arquetipos. Las fórmulas del *pathos* no pueden arrogarse ningún carácter de universalidad, es sólo a través de su contacto con un tiempo histórico concreto, que se polarizan reconfigurando su sentido.

<sup>261</sup> *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, ob. Cit. p.33

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"<sup>262</sup> El poeta es el heredero de ese legado inmemorial, transhistórico: "El libro tiene la edad del agua y el fuego"<sup>263</sup>. 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 al silencio. La imaginación, a través de todos sus "desgarramientos íntimos", tiende un puente necesario en nuestra relación con la ausencia y mantiene el vínculo abierto con los que ya no están y 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 incertidumbre: "...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."<sup>264</sup>

Pero esta pretendida superación no es más que otra forma de autoengaño. No hay forma posible 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

---

<sup>262</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, ob. Cit. p.30

<sup>263</sup> *El libro de las preguntas*, ob. Cit. p. 26

<sup>264</sup> *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p.62

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.”<sup>265</sup> Allí, en la proximidad del prójimo que se aleja definitivamente, se nos revela el sentido de toda comunidad, un principio de incompletud que no aspira a la completud, 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 incompletud 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 en una idea de totalidad, se impone la condición ineludible del *desobramiento*, que desgarras las expresiones humanas dejándolas permanentemente 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 bien ¿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”?<sup>266</sup>

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

---

<sup>265</sup> Maurice Blanchot, *La comunidad inconfesable*, Trad. Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 1999, p. 29

<sup>266</sup> *cfr. La huella del otro*, Ob. Cit. p. 55

manos impresas en las cavernas 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 *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 capítulo dedicado a “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.

## CAPÍTULO 2.

### *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.”<sup>267</sup> 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 “Esto es lo que nos permite crear y alcanzarle a través del fracaso.”<sup>268</sup> 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*<sup>269</sup> 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”<sup>270</sup>.

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-

---

<sup>267</sup> “Edmond Jabès y la cuestión del libro” en *La escritura y la diferencia*, ob. Cit. p.98

<sup>268</sup> *Del desierto al libro*, ob. Cit. p.110

<sup>269</sup> Blanchot alude al concepto de geometría algebraica postulado por el matemático Bernhardt Riemann, que describe una superficie de dimensión compleja, para ilustrar sus reflexiones sobre el “espacio interrelacional” marcado por la interrupción.

<sup>270</sup> Blanchot, Maurice, “La interrupción como sobre una superficie de Riemann” en *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008. p. 93

dios, sino lo desconocido en su distancia infinita”<sup>271</sup>. Este segundo sentido, como veremos, será calve 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.

Al fondo de cada una de estas formas de *interrupción* se abre una puerta para pensar “de otro modo”<sup>272</sup> 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 al otro para ser reconocido sino para ser impugnado, esta privación es la que me hace consciente de la imposibilidad de ser Yo mismo, de insistir como *ipse* o como individuo separado<sup>273</sup>. 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

---

<sup>271</sup> Ver: Blanchot “La Interrupción. Como sobre una superficie de Riemann”, en *La conversación infinita*, Cap. VIII, Madrid, Arena libros, 2008, p. 95

<sup>272</sup> En *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Levinas señala la necesidad de sacar al hombre de su definición como inserción dentro de una estructura ontológica, como un mero “ahí” del ser (Heidegger) para buscarlo en otra parte, de otra manera, en un “de otro modo que ser” y no sólo en un “ser de otro modo”. Es decir, que “lo humano del hombre” no consistiría para Levinas “en su pertenencia a un mundo - o en su «ex-sistencia», sino en un estar permanentemente abocado al «afuera» más exterior, a ése que le anuncia lo otro por excelencia: el otro hombre, el extraño inapropiable.” *Ética e infinito*, ob. Cit. p.12 Algo parecido a lo que advierte Martin Buber en su libro *¿Qué es el hombre?* Donde después de revisar las distintas definiciones que se han intentado formular en torno a lo humano concluye, que lo más cerca que podemos estar de responder esta pregunta es al “estar-dos-en recíproca-presencia”. Ver: Martin Buber, *¿Qué es el hombre?*, Trad. De Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1949 p.151

<sup>273</sup> Ver: Blanchot, *La comunidad inconfesable*, ob. Cit. p.22

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.

## 2.1 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<sup>274</sup>

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

Gustav Landauer<sup>275</sup>

Nuestras plumas abreven en las venas del instante.

Edmond Jabès<sup>276</sup>

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*, así como algunas 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 “la cultura judía” desde su raíz “es una cultura signada por el tiempo”<sup>277</sup>. En el nombre impronunciable de Dios, el tetragrama (YHWH)

---

<sup>274</sup> *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p.32

<sup>275</sup> Gustav Landauer, *Escepticismo y mística*, Trad. Héctor A. Piccoli, México, Herder, 2015, p. 45

<sup>276</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 55

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: *Hamakom*, 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. “Del lado de Dios”<sup>278</sup> el tiempo es eterno, inconmensurable, ilimitado; el tiempo del hombre, en cambio, atraviesa por la finitud, se alimenta de la transmisión y de la herencia, donde se cuelan, de vez en cuando, destellos de eternidad<sup>279</sup>.

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. Éste es el tiempo leído en “clave de generaciones” 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?

---

<sup>277</sup> “Temporalidad en la cultura judía” en *Diccionario Tiempo Espacio*, Tomo II, Boris Berenzon, Georgina Calderón Dirs. México, UNAM, 2008

<sup>278</sup> En su texto “Temporalidad en la cultura judía” Silvana Rabinovich explica la fuerte separación que establece el judaísmo entre Dios y sus nombres, la perspectiva divina o “el lado de Dios” que representa ese misterio inabarcable, vedado al conocimiento humano y “Dios de nuestro lado” que es la parte de Dios que emana hacia lo creado y se revela al hombre. Con el misterio del tiempo, dice la autora, pasa algo similar: “...por una parte está el tiempo “del lado de Dios”, esto es, la *eternidad*; y por otra está lo que se revela del tiempo para los seres creados, y se ofrece privilegiadamente al ser humano, esta es la temporalidad pensada en clave de las *generaciones*. Una temporalidad *habitada* por la Creación, que se alimenta de la transmisión y es *visitada*- en las festividades y en las plegarias – por fragmentos de eternidad de un tiempo sagrado.” *Ibid.* pp.77-78

<sup>279</sup> *Ibid.*

Aquello que Levinas llama “la temporalidad pagana”, fundada en la estructura cíclica del destino, puede rastrearse también en el pensamiento de Franz Rosenzweig, para quién “El espíritu del mito fundamenta el reino de lo bello”<sup>280</sup>. 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 la Norna. 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<sup>281</sup> y humanos que parezcan, los dioses griegos, 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 Rosenzweig, 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<sup>282</sup>.

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

---

<sup>280</sup> *La estrella de la redención*, ob. Cit. p.78

<sup>281</sup> Para Franz Rosenzweig “los dioses vivos de Grecia” se encuentran, a pesar de todo, más cerca del Dios vivo de la cosmología judía que “los espectros del Asia Oriental”, que a su parecer representan un retroceso hacia lo Elemental, una forma de evasión ante la angustia por lo divino: “sólo allí donde hay vida, así sea vida enemiga de Dios y borracha de Dioses, encuentra eco la voz del Viviente. En el espacio vacío del no-pensamiento al que se retira huyendo la angustia por Dios que no ha tenido el valor de ser temor de Dios, esa voz resuena en el vacío” *cfr. La estrella de la redención*, ob. Cit. p. 75-77

<sup>282</sup> “La obra de arte tiene que tener esa clausura sobre sí misma, aquella falta de miramientos y respetos con todo lo que pueda estar fuera, aquella independencia de leyes más altas y aquella libertad respecto de deberes más bajos que vimos que eran peculiares al mundo del mito. A la obra de arte se le exige fundamentalmente que emane de sus figuras, aunque vayan vestidas de nuestros contemporáneos de todos los días, un estremecimiento «mítico». La obra de arte ha de estar aislada por un muro de cristal de cuanto no es ella. Y sobre ella tiene que haber algo así como un hálito de aquella «vida fácil» de los Dioses olímpicos.” *cfr. La estrella de la redención*, ob. Cit. p.78

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<sup>283</sup>. 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.<sup>284</sup>

Ante la inminencia de la muerte Yael ve al tiempo escurrirse entre sus manos y manifiesta con rabia su deseo de retenerlo. Sin embargo, advierte también 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”. Permítaseme insistir sobre el énfasis que la tradición judía coloca sobre el carácter intotalizable del tiempo:

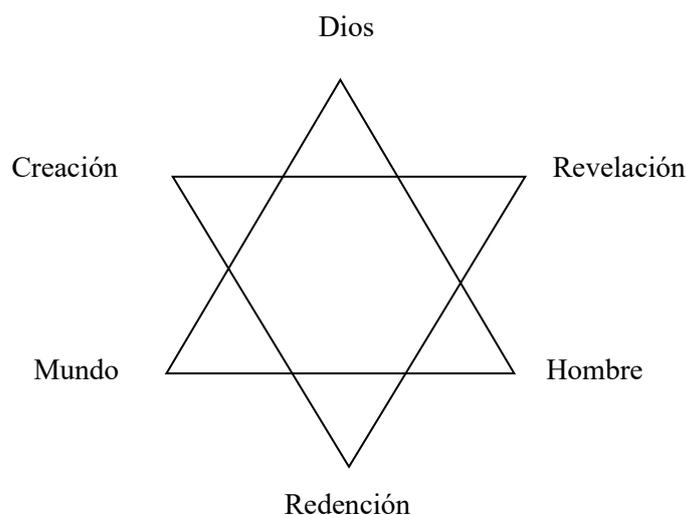
En *La estrella de la redención* Franz Rosenzweig recurre al esquema de la estrella\* para mostrar la articulación de los tres acontecimientos que marcan la temporalidad judía.

---

<sup>283</sup> El nombre de Yael evoca a la heroína bíblica del libro de Jueces que mata a Sísera para salvar a Israel de las tropas de Jabín. En *El libro de las preguntas*, la historia de Yael se consagra al amor insatisfecho de una mujer cuyo hijo, Elya, nació muerto. Jabès aprovecha además las resonancias de este nombre (que remite al tetragrama “Yaveh” y a uno de los nombres comunes de Dios: Elohim) para jugar con las combinaciones anagramáticas de sus letras: Yael, Elya, Aeli y El o el último libro son los últimos tomos que cierran en ciclo de *El libro de las preguntas*. Aunque en hebreo las consonantes mudas funcionan de manera diferente, en francés las consonantes latinas permiten este juego.

<sup>284</sup> *El libro de las semejanzas*, p. 88

\* ver diagrama de la estrella al final de este trabajo



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; y 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”<sup>285</sup> de la Revelación y de hombre y mundo en la promesa siempre abierta de la Redención. Ésta es 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

---

<sup>285</sup> En el marco del tiempo desformalizado, *Ileno*, el encuentro de Dios con el mundo se da como *Creación*, que temporalmente es el pasado por excelencia, un pasado –inconcluso– que no fue el presente de nadie ya que según el *Génesis* (1:27), mujer y hombre fueron crados en vísperas del sábado, precedidos por el resto de las criaturas; Dios se encuentra con el hombre en la irrupción fulgurante de la *Revelación*, que no es del orden de la presencia, sino que en el encuentro disloca el presente de aquel que la recibe por irrumpir con la *presentación* de lo Incontenible; por último, el hombre y el mundo se relacionan en la esperanza del *porvenir* de la *Redención* que excede las categorías del tiempo histórico, es la temporalidad mesiánica impredecible y sin embargo completamente atendible, imperio de la justicia.” Ver: Rabinovich, Silvana “Temporalidad den la cultura judía” ob. Cit. p. 85

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 cielos*, el futuro no es el futuro, sino un pasado estirado en una longitud infinita y proyectado hacia delante.<sup>286</sup>

Ahora bien, ¿No se opone esta “interna premura” del tiempo con 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 que denunciaba Levinas como el artificio de intentar solidificar lo efímero. Si pensamos a la *imagen* simplemente como un objeto para guardar el tiempo, como una suerte 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.

---

<sup>286</sup> *La estrella de la redención*, Ob. Cit. p.276

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.<sup>287</sup>

“En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos].”  
(*Fragmentos de los presocráticos*, 40, 12) Decía el enigmático pensador de Éfeso, a  
quién 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”<sup>288</sup>. 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 Gaston  
Bachelard, pues ¿cómo explicar el hecho de que “la duración se encuentre conformada de  
instantes sin duración”?

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 H. Bergson y *Silé* de G. 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 que no tiene  
ninguna realidad objetiva y mucho menos absoluta. La duración, para Roupnel, es una

---

<sup>287</sup> *El libro de las semejanzas*, p. 94

<sup>288</sup> Ver: Carlos A. Lavarreda, *La filosofía presocrática*, Guatemala, Editorial Oscar de León Palacios, 2004,  
p. 102

sensación construida desde afuera por la memoria, “fuerza de imaginación por excelencia que quiere soñar y revivir, pero no comprender”<sup>289</sup>. 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”<sup>290</sup>, 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”<sup>291</sup> aclara.

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, mismo, que al ser vivido y ejercido nos habita y nos afecta de manera íntima. Si “el ser es un lugar de resonancia para los

---

<sup>289</sup> Bachelard, *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002. p.23

<sup>290</sup> *La intuición del instante* p.36

<sup>291</sup> *ibidem*, p. 31

ritmos de los instantes” dice, podemos decir también “que tiene un pasado, como se dice de un eco que tiene una voz.”<sup>292</sup> 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.<sup>293</sup>

Ahora bien, 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 anteriormente. 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”<sup>294</sup>. 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<sup>295</sup>. 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. Más que una sede, la *imagen* es un vehículo de memoria. Y la memoria a su vez, no es un compendio estático de impresiones

---

<sup>292</sup>*ibidem*, p. 49

<sup>293</sup>*ibidem*, p.31

<sup>294</sup> *La realidad y su sombra*, ob. cit. 57

<sup>295</sup> Warburg utiliza el término *dinamo-ferens*, para resaltar esta capacidad de la *imagen* para transmitir y transportar la memoria. Ver. Linda Báez “Un viaje a las fuentes” en Aby Warburg, *Atlas de Imágenes Mnemosine*, Vol. II. ob. Cit. p. 25

acumuladas, sino una red provisoria de instantes que se siguen actualizando y recreando incesantemente. “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.”<sup>296</sup> Sólo sobrevive aquello que en principio es mortal. La supervivencia de la *imagen* no es una permanencia, sino una persistencia, una insistencia que quiebra 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”.

Herederero 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”. 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”<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup> *La intuición del instante*, ob. Cit. p.32

<sup>297</sup> En *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Didi Huberman habla del modo en que Benjamin, en su *Libro de los Pasajes*, pone en juego la noción warburgiana de supervivencia, al

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.)<sup>298</sup>*

*Antaño*<sup>299</sup> 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

---

analizar el París del siglo XIX “que se volvía anticuado”: “En la cajera de tienda sobreviene Dánae, en las bocas del metro sobreviven las bocas del infierno, en el clochard de la esquina sobrevive el antiguo mendigo, en el desfile bajo el Arco del Triunfo sobreviven antiguos ritos de pasaje (20)... Y cuando en los años 1932-1933, Benjamin propone su “Teoría de la semejanza”, la imagen deviene nuevamente **la encrucijada de supervivencias** que Warburg había estudiado muy especialmente: supervivencia del gesto mímico, supervivencia de las afinidades mágicas y de ese “mimetismo del tiempo” que representa, de modo ejemplar, la creencia astrológica...” ob. Cit. pp.144 (las negritas son mías)

<sup>298</sup> *El libro de las semejanzas*, pp. 18-19

<sup>299</sup> En francés Jabès utiliza el adverbio “autrefois” que remite a un tiempo pasado, antiguo, anterior. Así aparece, en el original, la última parte de esta cita —*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.*)” Ver: *Le livre des ressemblances*, Vol I. ob. Cit. p.17 Ver también diccionario *Le Robert Micro*, dir. Alain Rey, Dictionnaires Le Robert, Paris,1998

ello, siguiendo a Walter Benjamin, Didi-Huberman<sup>300</sup> explica el “montaje” como una caída en el torbellino del tiempo, evocando el mecanismo interno de un film 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: un movimiento 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.”<sup>301</sup>. 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”.

---

<sup>300</sup> “Es necesario comprender esto cuando Benjamin afirma que la imagen dialéctica no es “algo que se desarrolle, sino una imagen entrecortada” (*spunghaft*). En este adjetivo resurge literalmente el ritmo turbulento del origen —el *Ursprung* como “torbellino en el río”—y, en el mismo movimiento se impone la idea de un “Salto” (*Sprung*) donde se desmontará el mecanismo del tiempo... Como un film que no fuera proyectado en la velocidad adecuada y cuyas imágenes aparecieran entrecortadas dejando entrever los fotogramas, es decir, su esencial discontinuidad...” Ver. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes, ob. Cit. pp-173-174

<sup>301</sup> W. Benjamin *Paris, capital du XIXe Siècle*, citado en Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes, ob. Cit. p.171

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, sin embargo, será 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?

## 2.2 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<sup>302</sup>

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

Edmond Jabès<sup>303</sup>

Se admite con frecuencia, dice Trebolle<sup>304</sup>, que la tradición judía otorga una preeminencia al sentido del oído sobre el sentido de la vista fundada en la premisa de que la escucha conduce al compromiso ético mientras que, en cambio, la vista incita 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, casi 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 10 mandamientos se dice que “todo el pueblo vio las voces.”

---

<sup>302</sup> *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 19

Agradezco mucho a Pedro Hernández Báez por la recomendación de este libro.

<sup>303</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 78

<sup>304</sup> “Se tiende a pensar que la imagen conduce a la idolatría, esto es, a una concepción mágica de Dios que trata de manipular el favor divino a través de objetos y ritos o de técnicas de dominio mágico. Se piensa, igualmente, que el oído, la palabra y lo escrito conducen a la acción y al compromiso ético, mientras que la visión incita a la contemplación pasiva.” *cfr.* Julio Trebolle, *Imagen y palabra de un silencio*, ob. Cit. p. 29

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 como lo eran el trueno y el relámpago para algunas culturas vecinas<sup>305</sup>. Así, agrega Trebolle, el profeta o *nabí* en hebreo, es también el *jozé* o vidente<sup>306</sup>, 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 la medida en que son asociadas. Sin embargo, como hemos dicho ya, pensar a la *imagen* como “carga energética”, implica necesariamente comprenderla dentro de dos dimensiones, en la medida en que la memoria entraña también inevitablemente un aspecto espacial al momento de volverse cuerpo. Ahora bien, 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,*

---

<sup>305</sup> “Igualmente en el Sináí Yahvé habla mediante señales acústicas y visibles como lo hacían también Baal y las divinidades del antiguo Oriente a través del sonido del trueno y de la luz del relámpago.” *Ibidem*. p. 21

<sup>306</sup> “El profeta o *nabí* era también un «vidente» o *jozé*. Estos dos términos y los fenómenos que pretenden designar conocieron diferentes desarrollos. El profeta sólo podía expresar su encuentro con Dios recurriendo al rico imaginario de las teofanías culturales, cuyas imágenes más significativas eran el «rostro» y el «trono» del Dios invisible, representados al modo de las estatuas de los dioses de las religiones vecinas, bien conocidas gracias a la iconografía ahora disponible.” *Ibidem*. p.27

*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.)<sup>307</sup>*

Desnudos, en el paraíso Eva y Adán permanecen completamente integrados, confundidos en 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 y de la distancia.

Si bien es cierto que, por ser el último en desarrollarse en la génesis de nuestros sentidos<sup>308</sup>, la visión es el más directamente relacionado 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 del sentido de la vista. Podríamos preguntarnos de fondo si alguna vez nuestros sentidos han sido independientes entre sí, si

---

<sup>307</sup> *El libro de las semejanzas*, pp. 46-47

<sup>308</sup> Según estudios de neurofisiología el tacto es el más primitivo, evolutivamente hablando y el primero en desarrollarse en el proceso de gestación de un organismo, también es el último en desaparecer al momento de morir. Le sigue el sentido del olfato, ubicado fisiológicamente en el sistema límbico, una de las estructuras más antiguas del cerebro. A través de receptores sensoriales ubicados en los bulbos olfatorios los estímulos del olfato se conectan directamente con las emociones y con la memoria. El gusto, estrechamente vinculado con el olfato, es otro sentido químico que funciona captando las moléculas que desprenden las sustancias que ingerimos, ayudándonos a discernir entre sustancias comestibles y sustancias potencialmente venenosas. El sentido del oído es un poco más tardío: evolucionando a partir de la proliferación de los vertebrados hace aproximadamente 260 millones de años y con el desarrollo del tímpano en los reptiles. El último en desarrollarse y el más dominante en el ser humano es el sentido de la vista, que capta los estímulos luminosos encontrados en el ambiente. Los rayos de luz atraviesan la pupila y pasan por el cristalino hasta llegar a la retina que procesa los estímulos y los convierte en señales neuronales transportadas a su vez por el nervio óptico hasta alcanzar la corteza occipital ubicada en la parte posterior del cerebro. La corteza cerebral decodifica e interpreta estas señales en forma de imágenes que se sitúan en un contexto. En el ser humano, el hecho de que los ojos se encuentren en la parte frontal de la cabeza y no a los lados responde a un complejo proceso evolutivo que marca una diferencia cualitativa en relación con los reptiles o las aves. Ver: Morgan, John, *El cerebro en evolución*, Ariel, Barcelona, 2003

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 preminencia 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 Gaston 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”, 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<sup>309</sup> 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.”<sup>310</sup> 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

---

<sup>309</sup> Bachelard acuña la noción de “causa material” para contraponerla a la tendencia predominante en la filosofía estética, a apoyar sus reflexiones sobre un principio formal: “Sobre todo nos pareció que se menospreciaba el poder individualizante de la materia” aclara “¿Por qué se une siempre la noción de individuo a la noción de forma? ¿No existe, acaso, una individualidad en profundidad que hace que la materia, en sus parcelas más pequeñas, sea siempre una totalidad? Pensada en esta perspectiva de profundidad, una materia es precisamente el principio que puede desinteresarse de las formas. No es la simple carencia de una actividad formal. Sigue siendo ella misma a despecho de toda deformación, de toda división.” *cfr. El agua y los sueños*, ob. Cit. 1997, p.9

<sup>310</sup> *El agua y los sueños*, ob. Cit. p.12

torrente de la imaginación que transforma y deforma lo que ve, volviendo a crearlo nuevamente.

Ahora bien, antes de continuar por esta línea, 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<sup>311</sup> 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.”<sup>312</sup> 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

---

<sup>311</sup> Aunque para Levinas “el otro” de la relación ética se refiera específicamente al encuentro entre dos seres humanos, aquí estamos entendiendo al otro en el sentido más amplio posible de la palabra: el otro también puede ser un animal, una planta o la naturaleza en sí misma.

<sup>312</sup> *El agua y los sueños*, ob. Cit. p. 40

todo el bosque el que se mira, todo el cielo el que viene a tomar conciencia de su grandiosa imagen.”<sup>313</sup> 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 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 Marchard 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.”<sup>314</sup>

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

---

<sup>313</sup> *El agua y los sueños*, ob. Cit. p.44

<sup>314</sup> Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, pp. 24-25

cuerpo es, en este sentido, más o menos, rostro”<sup>315</sup>: 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.”<sup>316</sup> 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, opone la “inercia narcisista” de la mirada, al modo de proceder del pensamiento, que no puede pensar nada sin apropiárselo, sin convertirlo inmediatamente en pensamiento. El pintor, en cambio, “presta su cuerpo al mundo”, la mirada se encuentra inmersa, presa en las cosas, “con una cara y una espalda, con un pasado y un porvenir.”<sup>317</sup>

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?

---

<sup>315</sup> *Ética e infinito*, p.81

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 71

<sup>317</sup> Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, p. 17

Algunas veces, la mejor manera de dar cuenta de algo 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.<sup>318</sup>

Al leer estas líneas lo primero que puede venirnos a la mente es la frecuente correspondencia que guarda la ceguera con cierta forma de entender la sabiduría. Isaac el ciego<sup>319</sup> en el contexto de la cábala hebrea o el sabio Tiresias<sup>320</sup> en la mitología griega

---

<sup>318</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.105

<sup>319</sup> Isaac Sagi Nehor, también conocido como “Isaac el ciego” fue un rabino nacido en Gerona en 1160. Fuertemente influenciado por el neoplatonismo, fue uno de los cabalistas más influyentes para el pensamiento gestado en Francia durante la edad media sobre la doctrina mística de las sefirot o emanaciones divinas. Su enseñanza parte del principio de Ein-Sof (lo ilimitado) del cual emana Ma'hshava (Pensamiento divino). Mediante la experiencia mística se puede emprender un ascenso, a través de los distintos grados o emanaciones divinas, hasta volver a unirse con la divinidad. *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* dir. Eduardo Weinfeld, Enciclopedia Judaica Castellana, México, 1948-1951.

<sup>320</sup> El legendario adivino originario de Tebas cuyas revelaciones conduciría a Edipo a descubrir el secreto de su nacimiento y a quién Ulises en la Odisea acude también para indagar sobre su regreso a Ítaca, era ciego desde su juventud. Hay varias explicaciones de su ceguera. Ovidio cuenta que Tiresias sorprendió en una ocasión a dos serpientes apareándose y al separarlas mató accidentalmente con su bastón a la hembra convirtiéndose a raíz de esto en mujer. Siete años más tarde se encuentra con otras dos serpientes en la misma situación matando esta vez al macho y convirtiéndose en varón. Esta experiencia única hace que

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”<sup>321</sup>. 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.

No obstante, 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 de no poder comunicar un aislamiento que se potencializa en la acción irónica de vender tarjetas postales?

---

Juno y Júpiter lo convoquen como árbitro en una discusión sobre quién experimentaba más placer el hombre o la mujer y al darle razón a Júpiter en que el placer femenino es mucho mayor al del sexo masculino Hera lo castiga dejándolo ciego por haber revelado el secreto, compensándolo con el don de ver el futuro. Cfr. Ovidio, *Las Metamorfosis*, México, Porrúa, 2004, pp.52-53

<sup>321</sup>Vid Supra, Cap. 1: “Mímesis y parentesco”, p. 56

“Se dice” advierte 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.”<sup>322</sup> 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<sup>323</sup>, 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?”<sup>324</sup> 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 antes incluso de dejarse percibir. Los ojos se tocan entonces como ciegos, se hunden en la noche que los absorbe, lejos de toda visibilidad<sup>325</sup>. 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

---

<sup>322</sup> Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, ob. Cit. p. 25

<sup>323</sup> En su ensayo sobre *El tocar*, Derrida reconoce a Jean-Luc Nancy como “el más grande pensador del tacto”, al menos desde que Aristóteles, en *De anima*, dio con “la aporía múltiple del tacto”. Según el filósofo griego, la dificultad (o aporía) que concierne al tacto se expresa por lo menos en cuatro sentidos. La primera consiste en determinar si hay varios sentidos del tacto o uno solo, si es la carne, o el tejido es el único órgano sensorial de la facultad táctil, o si es sólo un medio intermediario y existe otro órgano interno que posibilite el tocar. En segundo lugar se abre la pregunta de cuál es el sensible subyacente (*upokeimenon*) para el sentido del tacto, así como sonido lo es para el oído o la luz para la vista. En tercer lugar, los medios a través de los cuales se propagan los movimientos que provocan las sensaciones para los otros sentidos, a saber, el aire o el agua, están separados del cuerpo, en cambio, en el caso del tacto, este punto permanece oscuro (*adelon*). Finalmente surge la pregunta de si todas las cosas son percibidas de la misma manera, o unas de una forma y otras de otra. ¿Es necesariamente cierta la suposición de que el tacto y el gusto ocurren por contacto, mientras que el resto de los sentidos operan a distancia?

<sup>324</sup> Jacques Derrida, *El tocar, Jean Luc Nancy*, trad. Irene Agoff, Amorrortu, Madrid, 2011, p.20

<sup>325</sup> Sobre este tema ver también la reflexión de Hélène Cixous sobre la ceguera, en su ensayo “Sa(v)er” incluido en Derrida, Jacques y Hélène Cixous, *Velos*, dibujos de Ernest Pignon-Ernest, trad. Mara Negrón, Siglo XXI editores, México, 2001

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 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”. 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 del lienzo; 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 filósofo 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.<sup>326</sup>

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 radica, 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 propias 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.

### 2.3 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 inexpresado, de lo inexpresable.  
Franz Rosenzweig<sup>327</sup>

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<sup>328</sup>

---

<sup>326</sup> *El ojo del espíritu*, ob. Cit. p. 13

<sup>327</sup> *La estrella de la redención*, ob. Cit. p.122

<sup>328</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 58

¿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 Trebolle, 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?<sup>329</sup>

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<sup>330</sup>. El hombre es “mudo y sordo” para sí mismo hasta que responde al llamado de lo trascendente.<sup>331</sup> 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”<sup>332</sup>. 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

---

<sup>329</sup> A este respecto es interesante la carta de Gershom Scholem le escribe en 1926 a Franz Rosenzweig, sobre el peligro de perversión que la “lengua hebrea” puede sufrir al caer en el plano de los intereses seculares. Con estas palabras advierte el teólogo israelí dicho peligro: “Este país parece un volcán donde bulle la lengua” Ver: Derrida, Jacques, *Los ojos de la lengua. Una carta inédita de Gershom Scholem a Franz Rosenzweig a propósito de nuestra lengua. Una confesión*. Nombres. Revista de Filosofía del Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. No. 24. 2010

<sup>330</sup> Hemos hablado ya de los tres tiempos que aparecen en la *Estrella de la redención*: Creación, Revelación y Redención, los cuales no equivalen a la estructura lineal pasado, presente y futuro, no son aislables entre sí sino que constituyen 3 dimensiones a través de las cuales el tiempo se actualiza.

<sup>331</sup> “La Creación tiene más anchura que la Revelación. Hay mucho en ella que no se ha revelado como presagio. Nadie sabe cuánto habrá que esperar hasta que todo lo creado abra su boca y se deje oír” *La estrella de la redención* p.198

<sup>332</sup> “El arte, en efecto, sólo es un miembro. Un miembro sin el que el hombre estaría, desde luego, mutilado, pero seguiría siendo un hombre. Sólo es un miembro al lado de otros. El hombre es más. La señal visible de su alma, que no podría faltarle sin que dejara de ser hombre, es únicamente la palabra.” Rosenzweig, *La estrella de la redención*, p.192

otro, en el intervalo íntimo de la escucha donde la palabra respira, todavía, algo de ese aliento divino. Así también Levinas le da un lugar fundamental a la palabra como expresión viva del rostro: “*El rostro habla*” Afirma en *Totalidad e infinito* “La manifestación del rostro es ya discurso”.<sup>333</sup>

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, dice 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.”<sup>334</sup> 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”.

Ahora bien, ¿dónde ocurre verdaderamente la transmisión? ¿podemos hablar de interlocución sin espacios de silencio? En mi tesis anterior, *La Morada y el exilio*, abordé la relación con el silencio como un rasgo inherente a la escritura de Edmond Jabès, plenamente consciente de que la palabra poética es, como el silencio, “prenda de su propia destrucción”<sup>335</sup>, abismamiento en los límites del lenguaje que da cuenta de su

---

<sup>333</sup> Cfr. *Totalidad e infinito*, p.89

<sup>334</sup> *La estrella de la redención*, ob. Cit. p. 123

<sup>335</sup> “La palabra silencio. Tal palabra es ya, antes lo dije, la abolición del ruido que es la palabra; entre todas las palabras es la más perversa o la más poética: ella es prenda de su muerte.” Bataille, Georges, *La experiencia interior*. Seguida de técnica de meditación y de post-scriptum 1953, trad. Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1973, p. 26

propia insuficiencia.<sup>336</sup> No obstante, 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<sup>337</sup>, sino de un silencio que funge únicamente como intervalo, como la pausa necesaria para la interlocución. “La experiencia” advierte también Bataille “no puede ser comunicada sin lazos de silencio”<sup>338</sup> 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”<sup>339</sup>, podemos decir que en Jabès 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 desgarrá dejándolos permanentemente incompletos. Esto afecta, como hemos dicho, 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

---

<sup>336</sup> “(Las palabras lo atropellan todo, quieren, una tras otra, convencer. El verdadero diálogo humano, el de las manos, el de las pupilas, es un diálogo silencioso.” Jabès, *El libro de las preguntas*, p.69

<sup>337</sup>En *Ser y tiempo*, Heidegger invita a acallar las habladurías, puesto que “La conciencia habla única y constantemente en la modalidad del silencio.” Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera, editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2006

<sup>338</sup> *La experiencia interior*, ob. Cit. p.39

<sup>339</sup> “La experiencia absoluta no es develamiento sino revelación: coincidencia de lo expresado y de aquel que expresa, manifestación, por eso mismo privilegiada del Otro, manifestación de un rostro más allá de la forma. La forma que traiciona incesantemente su manifestación -petrificándose en forma plástica, porque adecuada al Mismo aliena la exterioridad del Otro. 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. El que se manifiesta, según la palabra de Platón, se socorre a sí mismo. Deshace en todo momento la forma que ofrece.” Cfr. Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito*, p. 89

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.<sup>340</sup>

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”<sup>341</sup> 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 espaciamento 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<sup>342</sup> 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 accesoria. 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.

---

<sup>340</sup> *Del desierto al libro*, ob. Cit. p.110

<sup>341</sup> “Mallarmé hablaba también de la «suntuosidad de la nada», recordando que son el vacío, la nada, los que esconden el maravilloso edificio del que solo podemos entrever la perfección.” *Cfr. Del desierto al libro*, ob. Cit. p.111

<sup>342</sup> *Cfr.* Mole, Gary David, “Dans les marges du livre: Edmond Jabès, les arts plastiques et Bram van Velde”, *Studi Fanceci*, 141, septiembre-diciembre, 2003

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...)”<sup>343</sup> Pero lo que cobra un relieve sustancial que refuerza la pertinencia filosófica de su pensamiento, no es la remisión a lo pictórico como un complemento ilustrativo de la reflexión, sino justamente el hecho de que sus interrogantes “físicas” se encuentren enlazadas en un mismo gesto con su trasfondo “metafísico”, o bien, el cuestionamiento poético de la separación tajante entre esencia y apariencia.

Así, su obsesión por la monocromía, por ejemplo, que lo liga estéticamente a la obra de Chillida, Tàpies o Degottex, responde a una intuición metafísica sobre el límite infranqueable entre la vida y la muerte:

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.<sup>344</sup>

---

<sup>343</sup> Nous nous sommes bornés à ne citer qu’une poignée des artistes figurant dans *Un Regard*. Pour être exhaustif il aurait fallu prendre en compte ce que Jabès retient de ses rencontres avec l’œuvre d’Aristomais Angelopoulos, de Pierra Rossi, de Yasse Tabuchi, d’Alain Ghertman, de Monique Frydman, de Madeleine Grenier, de Claude Granche, d’André Marfaig, de Maria Elena Vieira de Silva, et des photographes David Harali et Denise Colomb. Tout un univers d’intimes qui eux-mêmes trouvent chez Jabès un écho de leurs propres interrogations ontologiques, ou, comme le dit Didier Cahen, «l’écho le plus sensible à leurs propres questions, physiques (le rapport à la matière, à la couleur, aux sons, aux gestes, à la lumière), métaphysiques (présentation et représentation, le lisible et le visible, le plein et le vide, le tout et le rien...)» Didier Cahen, «Ecrire sa vie » dans *JASON Portrait(s) d’Edmond Jabès*, p.58 *apud*, Gary D. Mole, “Dans les marges du livre.” Edmond Jabès, les arts plastiques et Bram van Velde *Studi Fanceci*, 141, septiembrediciembre, 2003, p. 592

<sup>344</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.58

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<sup>345</sup> 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.”<sup>346</sup> Como el desierto, cuya extensión discreta de arena encubre “el infinito del color”, las palabras despiertan las tonalidades destellantes del lenguaje en los remolinos ocultos 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”<sup>347</sup>, esa región inabarcable que descubrimos poco a poco, pero que va

---

<sup>345</sup> Tachar o marcar parte de un escrito. En el sentido del poema de José Watanabe “Los versos que tarjo”.

<sup>346</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.117

<sup>347</sup> —*Qué entiende usted por «intuición del libro»?* —Hay en todo libro una zona de oscuridad, una espesura de sombra que no sabríamos evaluar y que el lector descubre poco a poco. Le irrita, pero siente efectivamente que ahí es donde se sitúa el verdadero libro, alrededor del cual se organizan las páginas que lee. Este libro no escrito, enigmático y revelador a la vez, se escapa siempre. No obstante, únicamente la

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 “Contraeremos nupcias con la blancura de nuestra sed.”<sup>348</sup> 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.<sup>349</sup>

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* de *lo dicho*, entre la potencia viva del lenguaje y la necesidad de aprisionarlo en la rigidez de un sistema lingüístico<sup>350</sup>. Asimismo, en *Amar la Torá más que a Dios*<sup>351</sup> el filósofo de la huella no vacila en otorgar un lugar fundamental al lenguaje literario y particularmente al componente ficcional de la tradición, como apertura expresiva a partir de la cual se sostiene 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

---

intuición que el lector ha podido tener de él le permite abordar la obra en su verdadera dimensión; es también gracias a esta intuición por lo que puede juzgar si, efectivamente, el escritor se ha acercado o, por el contrario, se ha alejado del libro que ambiciona escribir.” *Del desierto al libro*, ob. Cit. p.109

<sup>348</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.100

<sup>349</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.21

<sup>350</sup> Levinas, Emmanuel, *De otro modo que ser o más allá de la esencia*, ob. Cit. pp.48-51

<sup>351</sup> “Amar a la Torá más que a Dios” es un texto de Emmanuel Levinas que hace referencia a un polémico escrito con vida propia *Iosl Rákovér habla a Dios*, testimonio ficticio atribuido a un combatiente del gueto de Varsovia, aparecido en un periódico Yidish de Buenos Aires, bajo el nombre de su verdadero autor (Zuri Kolitz). La peregrinación del texto por el mundo quiso que éste se separara de su verdadero autor y Yósel Rakover (personaje ficticio, presunto autor del testimonio) cobrase vida como legítimo autor del texto. Sobre este texto afirma Levinas “que es un texto bello y verdadero, verdadero como sólo puede serlo la ficción.” Ver: Rabinovich, Silvana, “Sobre memoria y ficción (reflexiones ético-literarias)”, en: *Jornadas Filológicas, 2005*, UNAM, IIFL, México, 2007

falsedad<sup>352</sup>. Pensada de esta forma, aquella “lengua divina”, inalcanzable, que evocada en las líneas de Jabès, 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.)”<sup>353</sup> La pintura es así otra forma de escritura, desciframiento de las huellas que el mundo ha grabado en nuestro cuerpo, tránsito de una memoria que, como hemos insistido, desborda siempre al acto perceptual. Así, lo que está en juego, tanto en la expresión pictórica como en la expresión 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, (incluido en *Un Regard*, 1976) atípico dentro del criterio del “gusto” jablesiano, ya que se trata de un pintor considerado figurativo, aparece un comentario sobre el cuadro “Figura en movimiento”, donde Jabès explora la facultad de la pintura para cuestionar los límites de la representación. La pintura tiene también la capacidad de cuestionar lo real, pero quizás de una manera distinta a como lo hace el

---

<sup>352</sup> *Ibidem*.

<sup>353</sup> *El ojo y el espíritu*, ob. Cit. pp. 22-23

pensamiento reflexivo, presente de manera más inmediata en la creación literaria. Más que cuestionar trastoca, produce un verdadero desplazamiento de lo real.<sup>354</sup> En la obra de Francis Bacon Jabès encuentra una “pintura de respiración energética, de sangre, de un ambicioso esfuerzo muscular”<sup>355</sup>, una pintura cuya metamorfosis desgarrar los límites entre lo abstracto y lo figurativo, porque Bacon “ha descubierto la redondez alucinatoria 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.”<sup>356</sup> Para Jabès, la “figura en movimiento” de Bacon, ya no es una figura sino “el grito que deviene personaje.”<sup>357</sup> Girones de carne que estallan y quieren escapar del lienzo.

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.”<sup>358</sup>

---

<sup>354</sup> En su artículo “Dans les marges du livre. Jabès, les arts plastiques et Bran van Velde, Gary D. Mole advierte que la metamorfosis en Bacon opera un “desplazamiento sistemático de lo real” Studi Francesi, 141, Anno XLVII, fasc III, septiembre-diciembre, 2003 p. 572

<sup>355</sup> “Peinture aussi du souffle ample, du sang, de l’ambitieux effort musculaire, de souffle coupé. ” ” LES MÉTAMORPHOSES DE BACON ” en *Un regard*, Fata Morgana, 1992, p. 24

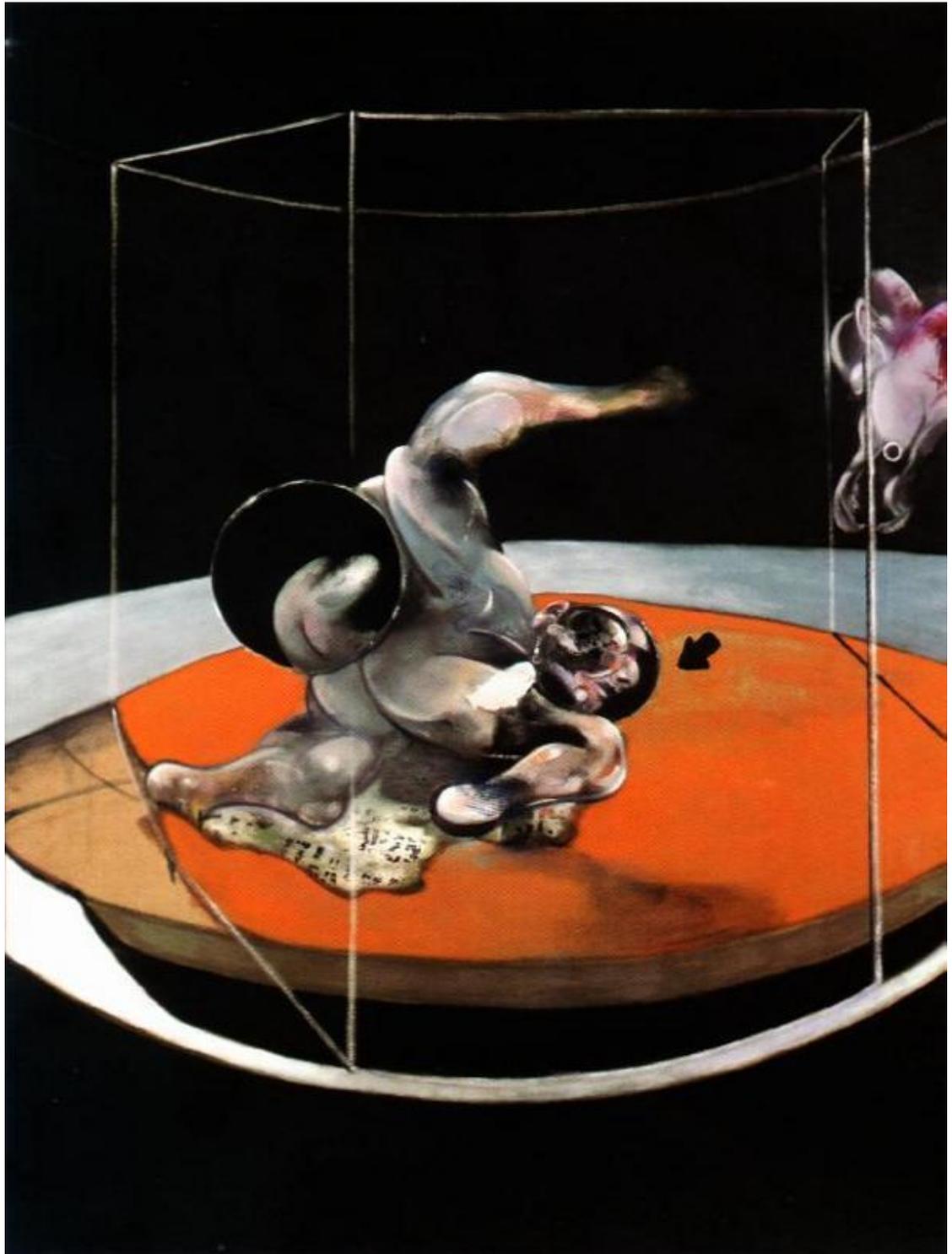
<sup>356</sup> “Bacon a découvert la rondeur hallucinée de la toile, éperdument rivée, on eût dit, à une roue invisible, éprise d’elle-même que nul n’arrêtera jamais dans son ivresse giratoire. Proie du regard, on y est entraîné, des cheveux aux orteils et même du fond de l’être que la pensée ne domine plus.” *Idem*.

<sup>357</sup> “Là, le cri est le personnage devenu cri ; ailleurs, le rire est le monstre devenu rire ; ici, le vulgaire blocnotes est son utilisateur coutumier devenu le gage abusif d’un quotidien médiocre.” *Idem*.

<sup>358</sup> “A picture should be the recreation of an event, rather than an illustration of an object. But there is no tension in the picture unless there is a struggle with the object.

I would like my paintings to look as if a human being had passed between them like a snail, leaving a trail of the human presence, a memory trace of past events, as the snail leaves its slime.” Del cuaderno de Francis Bacon, incluido en: Ferrier, Jean-Louis y Yann le Pichon dirs., *Art of Our Century, The Chronicle of Western Art, 1900 to the Present*. New York: Prentice-Hall Editions. 1988.

Ver también la biografía filmica “Love is the Devil: Study for a Portrait of Francis Bacon” Dirigida por John Maybury, protagonizada por Derek Jacoby, Realizada para la emisión en la televisión británica BBC en asociación con Arts Council of England Premier Heure, Reino Unido, 1998.



Francis Bacon, *Figura en movimiento* (1976)

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.

Ahora bien, 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”<sup>359</sup>. 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 como “retratos parlantes”, “imágenes vivas” cargados de expresividad, que han logrado sobrevivir, algunas a través

---

<sup>359</sup> *Vid supra*. Capítulo 1, p.72

de la catástrofe y que logran llegar a nuestros ojos gracias a esa audacia humilde que el fotógrafo, a través de la “apertura milagrosa” de su lente, logra sostener<sup>360</sup>.

Jabès, quien también padeció irremediablemente los horrores del holocausto<sup>361</sup>, 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”<sup>362</sup>, advirtiendo que la barbarie se gesta al interior de la propia cultura y que es ella misma la que produce 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 de Adorno que cancelaba la poesía después de Auschwitz, Jabès responde, no sólo con su prolífica obra, sino también afirmando: No sólo se puede, se debe<sup>363</sup>, es necesario escribir a partir de esta ruptura “pero debemos escribir” agrega en otro lugar “con palabras heridas.”<sup>364</sup> 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 abrace 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, es allí

---

<sup>360</sup> Cfr. Jabès, Edmond, *Un regard*, Fata Morgana, Paris, 1992, pp.27-29

<sup>361</sup> Aunque Jabès no fue una víctima directa del holocausto, ya que se encontraba refugiado en Palestina durante la segunda guerra mundial, la muerte de su maestro Max Jacob y su propia militancia antifascista a causa de la cual recibió varias amenazas de expulsión por parte del cónsul Italiano, lo ligan de manera ineludible a este contexto de conflicto. *Vid. Supra*. Preámbulo. Nota 56.

<sup>362</sup> *Del desierto al libro*, ob. Cit. p.87

<sup>363</sup> *Del desierto al libro*, ob. Cit. p.87

<sup>364</sup> Edmond Jabès citado en Horestein, Mariano *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, 2011, p.33

donde, preñada de memoria, “se reconoce vertiginosamente cada una de nuestras vidas de sobrevivientes”.<sup>365</sup>

Ahora bien, 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.

---

<sup>365</sup> Emmanuel Levinas *apud*. Rabinovich, Silvana, “Sobre memoria y ficción (reflexiones ético-literarias)”, en: *Jornadas Filológicas, 2005*, UNAM, IIFL, México, 2007



## CAPÍTULO 3.

### Violencia e Idolatría

Hasta aquí hemos buscado llevar nuestra reflexión por las distintas rutas que nos ofrece la propia *semejanza*, explorando el problema que nos concierne a partir de múltiples aspectos, deshaciendo dicotomías arbitrarias fomentadas por la tradición occidental y abriendo nuevas preguntas para abordar el tema de la *imagen* en la tradición judía. Ahora bien, nuestra argumentación se ha enfocado, hasta ahora, en el problema de la *imagen*, a partir del bagaje simbólico que *El libro de las semejanzas* toma del imaginario bíblico y a partir de las lecturas propuestas por Rosenzweig y Levinas de dicho legado. No obstante, como lo hemos aclarado antes, esta temática, en Jabès, no se limita al plano exclusivo de la prohibición bíblica, concierne también a las discusiones que surgieron en torno al arte durante el siglo XX después de la segunda guerra mundial, pero también alcanza cuestiones que afectan directamente nuestra realidad actual y que nos compelen a prolongar esta crítica más allá de la extensión de este trabajo.

Si el capítulo anterior buscaba adentrarse en el cuerpo de las imágenes, revirtiendo su carácter objetual a partir de una temporalización del espacio y de una inversión del complejo narcisista del arte, el presente capítulo buscará mostrar también el reverso negativo de la *imagen*, analizando los modos en los cuales ésta puede ser también utilizada como soporte del poder político, apropiada por discursos ideológicos, que lejos de enriquecer su plurivocidad, terminan por sofocar su potencia simbólica convirtiéndola en un fetiche vacío, objeto de veneración dogmática.

En primer lugar, exploraremos el modo en el cual la sensibilidad de la poética jabesiana se aproxima a los horrores de la segunda guerra mundial, introduciendo este drama histórico en el horizonte hospitalario de sus libros, que mantienen una resistencia

elemental ante la explotación oportunista del sufrimiento y ante una lectura reduccionista de Auschwitz que siga perpetrando una representación inmodificable del horror. A continuación indagaremos en la reificación de la *imagen* de Dios, en los modos en los cuales el poder estatal tiende a apropiarse del discurso religioso para justificar teológicamente la guerra y para mantener la adhesión irreflexiva de los fieles a una verdad absoluta. Llevaremos esta crítica del fundamentalismo religioso al problema actual del Estado de Israel y a los modos en los cuales el texto y la mitología bíblicas se han puesto al servicio de un discurso político imperialista que busca sostenerse a partir del despojo de los otros. Para terminar, haremos una breve reflexión sobre el elemento identitario de la “sangre” que se adhiere a este mismo discurso político y que busca reforzar una concepción del pueblo judío como un “etnos puro” con el fin de mantener una homogeneidad nacional. La ironía de este discurso etnocentrista, tras el uso perverso que hizo el propio régimen nazi de estos supuestos “rasgos raciales” para justificar el exterminio judío, nos llama la atención y nos obliga a considerar a esta instrumentalización de la identidad como otra forma clara de idolatría que pesa hasta la fecha en las representaciones nacionales.

Con estas reflexiones no pretendemos en lo absoluto agotar la inmensa y compleja problemática que concierne a la reificación del símbolo, abordada ya por múltiples estudios mucho más detallados y completos, sino tan sólo mostrar algunas vías posibles de aproximarnos a ella desde el amplio horizonte que nos ofrece la poética jabsiana y que nos incita a seguir confrontando y cuestionando nuestros propios prejuicios y limitaciones.

Para ello, el punto de partida tendrá que seguir siendo la apertura vulnerable del rostro, la disposición hospitalaria de la pregunta que nos permita interrogar e interrogarnos.

### 3.1 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<sup>366</sup>

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<sup>367</sup>

“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”<sup>368</sup>. 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 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, 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

---

<sup>366</sup> Tesis VII, *Sobre el concepto de historia*, Trad. Bolívar Echeverría.

<sup>367</sup> *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p. 64

<sup>368</sup> Derrida, Jacques, *La difunta ceniza/ Feu la cendre* (ed. bilingüe) Trad. Daniel Alvaro y Cristina de Peretti, Ediciones La Cebra, 2009

de dominación histórica que arrastra consigo “la servidumbre anónima de sus contemporáneos”<sup>369</sup>.

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 unce, 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, quien 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.<sup>370</sup>

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

---

<sup>369</sup> En el apartado 3 de este capítulo “La idolatría de la sangre y el fantasma de la pureza” profundizaremos sobre otro sentido de “barbarie” que trasluce en la tesis benjaminiana y que alude a un factor externo, extranjero que se supone llega a invadir o a contaminar cierto núcleo cultural o circunscripción identitaria. Problematicaremos el origen de este rechazo.

<sup>370</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.70

uno en los otros y de los otros en uno, 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 íntimas de una memoria 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, ésta 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 trabajo y que ahora nos ocupa es la siguiente ¿cómo mantener la apertura vulnerable del rostro, sostener la mirada, ante la mirada 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. Se trata, como advierte Silvana Rabinovich de “la transmisión de lo indecible”<sup>371</sup>, de experiencias que sobrepasan al lenguaje verbal y cuyo soporte más confiable sea, quizás, la expresión viva del gesto.

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”<sup>372</sup>; el verse rodeado por una multitud de testigos “secretamente cómplices” que a diario conviven con semejantes grados de crueldad y que de un modo u otro la siguen consintiendo. Al mismo tiempo, este fragmento autobiográfico, el encuentro real con esas 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.*”<sup>373</sup> aparece escrito en *El libro de las semejanzas*.

---

<sup>371</sup> En su texto “La transmisión de lo indecible”, Silvana Rabinovich analiza el origen etimológico de la palabra “tradición” (*tradere*) que apunta simultáneamente a transmitir, confiar, entregar, entregarse a la memoria y a traicionar, entregar al otro, abandonarlo. “Es en ese lugar del abandono donde “circulan sigilosamente los silencios”, lo no dicho se transmite de otros modos, asegura una enorme “potenciada gestual”. A partir de allí, la autora opone el paradigma histórico fundado en un conocimiento desinteresado que aspira a una objetividad absoluta, a la pasividad de una sensibilidad que se abre a la escucha de esos silencios, de esos gestos que se sustraen a lo explícito, memoria viva que irrumpe y que rompe con la dicotomía individual/colectivo a partir de la comprensión del sujeto en relación con el otro.” Ver: “La transmisión de lo indecible” en *De memoria y escritura*, coord. Esther Cohen y Ana María Martínez de la Escalera, México, UNAM, 2014, p. 51

<sup>372</sup> *Del desierto al libro*, ob. Cit. p.63

<sup>373</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.77

Entre el sollozo y la risa, leíamos en páginas anteriores, se cifra un límite delicado, cuyo discernimiento delimita nuestra humanidad<sup>374</sup>. 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.*<sup>375</sup>

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. Giorgio Agamben en *Lo que queda de Auschwitz*<sup>376</sup>, alude a dos etimologías latinas: “testis” que es aquel que se encuentra en posición de fungir como tercero en un proceso de litigio entre dos contendientes y *superstes*, el superviviente, que ha atravesado

---

<sup>374</sup> También aparece en *El libro de los márgenes III, Construir el día a día*: “El mal es antes. Después, viene el tiempo probable de la sonrisa.// Lo esencial es no confundir las dos.” Trad. Begoña Diez Zearsolo, Prefacio Viviane Jabès Crasson, Iustraciones Antonie Tapiès, Arena libros, Madrid, 2006, p.35

<sup>375</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.76

<sup>376</sup> A partir de dos definiciones basadas en el derecho romano Agamben analiza la naturaleza del testimonio y la frontera entre la responsabilidad moral y la responsabilidad jurídica. El superviviente está hasta tal punto implicado dentro de la experiencia del horror que no tiene la suficiente neutralidad para fungir como juez. Se abre en cambio una zona de indeterminación, una “zona gris” en la cual las víctimas pueden convertirse en victimarios y viceversa. Hay además una tercera forma de llamar al “testigo” a la que alude Agamben y que deriva del griego: *martis* (mártir), de la cual derivaron los primeros padres de la iglesia el término “martirio” para hablar de la muerte de los cristianos perseguidos que, de esta forma, daban testimonio de su fe. La figura del mártir se relaciona con la inmolación, análoga a la muerte de Cristo, por lo cual es fundamental separarla de las víctimas de un genocidio ante el riesgo de “mistificar su destino” advierte Bettelheim. Por otro lado, dice Agamben, el verbo griego del que deriva la palabra “martirio” deriva de “recordar”. El testigo es aquel que no puede dejar de recordar. Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo, Homo Sacer II*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2000

A este respecto, Silvana Rabinovich, parte de estas tres definiciones para proponer una lectura heterónoma del testimonio. *Testis*, el tercero, da testimonio de aquello otro que tuvo lugar, entre los otros, habla siempre de una ausencia, testimonia de los otros, nunca de sí mismo, de lo contrario se trataría de una confesión; *superstes* (...) testimonia por los muertos (...) y *martis* da cuenta en su propia piel de la injusticia.” Leído también desde el horizonte de la lengua hebrea, continúa Rabinovich, “Testigo”, se dice ‘ed, que se asocia con ‘ad 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.” Cfr. “La transmisión de lo indecible”, ob. Cit. p. 59

directamente por una realidad determinada y que, al conservar la vida, se encuentra en la posibilidad de testimoniar por los otros. No obstante, este último, lleva consigo una carga de vergüenza, la proximidad de la muerte y la impotencia por no poder traer a los muertos de vuelta. 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 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.

Ahora bien, esta carga de vergüenza no afecta únicamente a las víctimas directas de una catástrofe. La vergüenza no muere con el superviviente, se esparce, sobrevive más allá de aquellos directamente implicados. 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, sobre todo “si tenemos en cuenta que el holocausto continúa en Asia y en otros lugares del mundo”<sup>377</sup> agrega. 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, me parece fundamental indagar sobre el sentido de esa 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<sup>378</sup>

---

<sup>377</sup> *Del desierto al libro*, ob. Cit. p. 73

<sup>378</sup> “La rebelión de la filosofía tradicional contra la idea de ser procede del desacuerdo entre la libertad humana y el hecho brutal de ser con que tropieza. El conflicto del que ella ha salido opone hombre y mundo y no al hombre consigo mismo. La sencillez del sujeto está más allá de las luchas que lo desgarran y que, en el seno del hombre, alzan al yo contra el no yo. Ellas no rompen la unidad del yo a quien, depurado de todo lo que en él no es auténticamente humano, le está prometida la paz consigo mismo, y que se acaba,

de una tradición centrada en el yo, cegada profundamente ante el dolor de los otros. Así, dentro del análisis puntual de las pasiones por el 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. Contrariamente 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.”<sup>379</sup> 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 “hème 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”<sup>380</sup> 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.

A propósito de esto, es interesante 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 otros, súbitamente se sonroja. Ese rubor en sus mejillas, dice Agamben, es la manifestación de

---

se cierra y descansa en sí mismo.” Ver: Levinas, Emmanuel, *De la evasión*, Trad. Isidro Herrera, Intr. Jacques Rolland, Madrid, Arena Libros 1999

<sup>379</sup> *De la evasión*, p.100

<sup>380</sup> *Ética e infinito*, ob. Cit. pp.72-73

que “se ha rozado un límite”, de que “se ha tocado algo así como una nueva materia ética”<sup>381</sup>.

Independientemente de que existan, o no, motivos reales de culpa en quien experimenta la vergüenza, si escarbamos en ella, ésta pone en juego siempre algo del orden del reconocimiento: de ese límite difuso entre lo “propio” y lo “ajeno”, entre lo “mismo” y lo “otro”<sup>382</sup>. No es casual que, al estado anímico de la vergüenza, dentro del planteamiento levinasiano, le siga la náusea, culminación de un rechazo, 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 explica la repugnancia como el miedo a ser reconocido por aquello que nos produce rechazo<sup>383</sup>. 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, del rechazo patente de los otros, vértigo por lidiar con lo inasumible oculto tras la histeria compulsiva de las risas. Divertimento cruel que se refugia tras el anonimato de la multitud.

Es esta neutralización absoluta del juicio crítico y 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.” La culpa que concierne al arte, no obstante, no se reduce a la facilidad para “hacer festejos en plena peste”, para desviar la atención de la gravedad de los acontecimientos; consiste además en su capacidad de extraer, incluso de los torbellinos más abigarrados del dolor, una forma de placer que sobrevive al sufrimiento. Hay que estar incómodos,

---

<sup>381</sup> Cfr. *Lo que queda de Auschwitz*, p.108-9

<sup>382</sup> “Trazar el límite entre lo “propio” y lo “ajeno”, entre lo verdadero y lo falso, entre lo Mismo y lo Otro. En esto consistió la incansable tarea filosófica y por consiguiente la de la filosofía de la historia. ¿Pero se trata de una separación cabal?” Ver: Rabinovich, “La transmisión de lo indecible” ob. Cit. pp. 52-53

<sup>383</sup> Walter Benjamin, *Dirección única* citado en Agamben *Lo que queda de Auschwitz*, ob. Cit. p.111

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, podemos agregar, no hay que tener vergüenza de querer vivir: “El significado del suicido del escritor” advierte Jabès “es quizá éste: “dar al fin un sentido a lo que no lo tiene y de lo cual fue presa.”<sup>384</sup> Sin embargo, con la muerte de esta voz, 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 la vida a remover el polvo, a interrogar ese sentido último esa quietud muerta de la evidencia.

Según la argumentación que seguíamos en páginas anteriores, el mecanismo que mueve al arte, según Levinas, consiste en prolongar ese 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 entretiempo.”<sup>385</sup>

En un texto póstumo, que reúne 14 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.<sup>386</sup> 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

---

<sup>384</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 64

<sup>385</sup> *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p.62

<sup>386</sup> “Il n’y a pas de degrés dans le Mal. Toute douleur est, soi-même, un tout. Le Mal est la totalité de la souffrance.” Edmond Jabès, *L’enfer de Dante*, Fata Morgana, p.12

Jabès comienza *L’enfer de Dante* con una aguda reflexión sobre la naturaleza del sufrimiento advirtiendo que, aún cuando existan muy diferentes formas y grados de dolor, todas se conjugan en una sola palabra”: la palabra “mal” en francés: “Celui qui dit: «J’ai mal» parce qu’il s’est blessé au doigt ou parce qu’on lui a arraché une dent, emploie le même mot que celui qui hurle sous la torture./Et, pourtant, qui oserait comparer leur souffrance?”. Este juego se pierde en la traducción al español, donde se reemplaza “mal” por “dolor”: “Aquel que dice: «me duele» porque se ha lastimado un dedo o porque se le han arrancado un diente, emplea la misma palabra que aquel que aúlla bajo tortura ./ Y, por lo tanto, ¿quién se atrevería a comparar sus sufrimientos?”, sin embargo podemos entender esta idea a partir de nuestro propio concepto de malestar. Aun cuando hayan “grandes y pequeños dolores, heridas superficiales y heridas profundas”, continúa Jabès, “dolores más menos soportables y otros físicamente o moralmente insoportables”, la palabra “Mal” los resume y los engloba a todos. De ahí su carácter totalizante. Cfr. Edmond Jabès, *L’enfer de Dante*, Postface d’Antonio Prete, Paris, Fata Morgana, 1992, pp.13,16

que encuentra Jabès entre las palabras *enfer* (infierno<sup>387</sup>) y *enfermement* (confinamiento)<sup>388</sup>.

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”<sup>389</sup>, 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.

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

---

<sup>387</sup> La palabra “infierno” proviene del latín *infernus* que alude a algo que viene “de abajo”, “de las regiones inferiores, *inferus* también remite a lo subterráneo por la costumbre de enterrar a los muertos (*aliquem ab inferis excitare*, sacar a uno de los infiernos, resucitarlo). Cfr. Diccionario ilustrado Latino-Español, Español-Latino, Barcelona, BIBLIOGRAF, S. A., 1964

<sup>388</sup> “Dans « *enfermer* », dans « *enfermement* », il y a le mot « *enfer* ».” Ver : Edmond Jabès, *L'enfer de Dante*, ob. Cit. p.19

<sup>389</sup> Sartre, Jean-Paul, *La puta respetuosa. A puerta cerrada*, trad. Aurora Bernárdez, Alianza Editorial, Madrid, 1981, p. 135

Es interesante, por otro lado, el lugar que ocupa la *imagen* de la boca en la obra de Sartre. Muy al principio en la escena II cuando Garcin se encuentra reposando sobre diván, Inés le reclama que “controle su boca”, que “no está sólo” y que “no tiene derecho de infligirle el espectáculo de su miedo”. Más adelante, cuando guía (a falta de espejo) a Estelle para que se pinte los labios la incita: “Mejor; más pesado, más cruel. Tu boca infernal.” Cfr. *A puerta cerrada*, ob. Cit. pp. 80 y 97

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”<sup>390</sup>. La violencia arremete contra el otro sin mirarlo, es una manera de “apoderarse de él sorprendiéndolo, captándolo a partir de algo que no es”<sup>391</sup>.

En el arte y en la mirada 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*, llega al punto de acusar al arte de “invocar las malas presencias, de llenar el mundo de ídolos que tienen bocas pero que ya no hablan.”<sup>392</sup> 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.

---

<sup>390</sup> Cfr. Levinas, Emmanuel, *La realidad y su sombra, Libertad y mandato, Trascendencia y altura*, ob. Cit. p.76

<sup>391</sup> *Ibidem.* p.77

<sup>392</sup> Se conjuran las malas potencias llenando el mundo de ídolos que tienen bocas, pero que ya no hablan más” dice Levinas evocando el Salmo 115, 5, *La realidad y su sombra*, ob. Cit. p.64

¿Qué haces Sara ante el espejo, treintaidós años después? ¿Cómo si el desastre<sup>393</sup> 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.»<sup>394</sup>

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.”<sup>395</sup> Desnudez que habla o calla por sí misma, expresión viva, 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<sup>396</sup>), 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 espectralidad<sup>397</sup> que transforma, como dice Merleau-Ponty “a las cosas en espectáculos, los espectáculos en cosas, a mí en otros y a otros en mí.”<sup>398</sup> Violencia fundamental que atraviesa por la mirada y que es el núcleo existencial de la vergüenza:

---

<sup>393</sup> En el manuscrito original en lugar de la palabra “desastre” Jabès había escrito la palabra “malheur” que después reemplaza: “Que fais-tu, Sarah, devant ton miroir, trente-deux années après? Et comme si le désastre (malheur) t’avait épargnée?” *cfr. Le livre des ressemblances*, ob. p.16  
Manuscrito consultado en el archivo de la BnF, Edificio *Arsenal*, 8 P.n. 15750

<sup>394</sup> *El libro de las semejanzas*, p.18

<sup>395</sup> *De la evasión*, p.101

<sup>396</sup> *A puerta cerrada*, ob. Cit. p. 95

<sup>397</sup> Estoy pensando en la lógica de la espectralidad que describe Derrida en *Espectros de Marx*, a través de la figura del espectro que se le aparece a Hamlet y que habla a través de la visera de su yelmo, mirando sin dejarse mirar. Ver: Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*. El estado de la deuda el trabajo del duelo y la nueva intencionalidad, Editorial Trotta, Madrid, 1998

<sup>398</sup> *El ojo y el espíritu*, Op. Cit. pp. 26-27

“quien siente vergüenza” advierte también Agamben “se siente oprimido por el propio hecho de ser sujeto de la visión”<sup>399</sup> 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<sup>400</sup>.

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 del desastre, 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.

En el penúltimo fragmento de ese insólito homenaje a Dante Alighieri, Jabès nos deja un importante recordatorio: “El infierno” dice “es, quizás, la incapacidad de amar.”<sup>401</sup>. 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”<sup>402</sup> 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 jablesianos y que se encuentran atravesadas por el paraje doloroso de Auschwitz, el hilo conductor es el diálogo amoroso, inconcluso, de dos

---

<sup>399</sup> Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, ob. Cit. p. 112

<sup>400</sup> “Mírame a los ojos ¿te ves en ellos?” dice Inés en la obra de Sartre “¿No valgo más que un espejo?”, personaje cuyo deseo insatisfecho termina, efectivamente, por convertirse en un espejo, por reducirse una réplica vacía de lo que cree que los otros requieren ver de sí mismos. *Cfr. A puerta cerrada*, p. 97

<sup>401</sup> “Dans « *enfermer* », dans « *enfermement* », il y a le mot « *enfer* ».” Ver : Edmond Jabès, *L'enfer de Dante*, Fata Morgana, 1991, p.19

<sup>402</sup> “Guidé, plus par l'amour que par le désir démesuré de savoir, son guide est une femme, l'Aimée. *Son vrai guide n'a jamais été qu'elle.*” *L'enfer de Dante*, ob. Cit. p.36

adolescentes<sup>403</sup>: “*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...*”<sup>404</sup>

En el gesto transgresor de encontrar belleza, incluso en los escenarios más aterradores, mismo que podríamos estar tentado a leer como una llana tendencia al sado-masochismo<sup>405</sup>, 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<sup>406</sup>. Allí, se juega quizás otro intento por salir del aislamiento enclaustrante del ser y de 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”<sup>407</sup>, piensa Derrida, para no dejar que los muertos mueran una vez más en la memoria, diría W. Benjamin. 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

---

<sup>403</sup> Me surge la pregunta de si Jabès, en la elección de que sus personajes principales sean precisamente “adolescentes”, está remitiendo, más que la edad, a la condición de llevar en carne propia el dolor y de darle un cauce a través de la escritura.

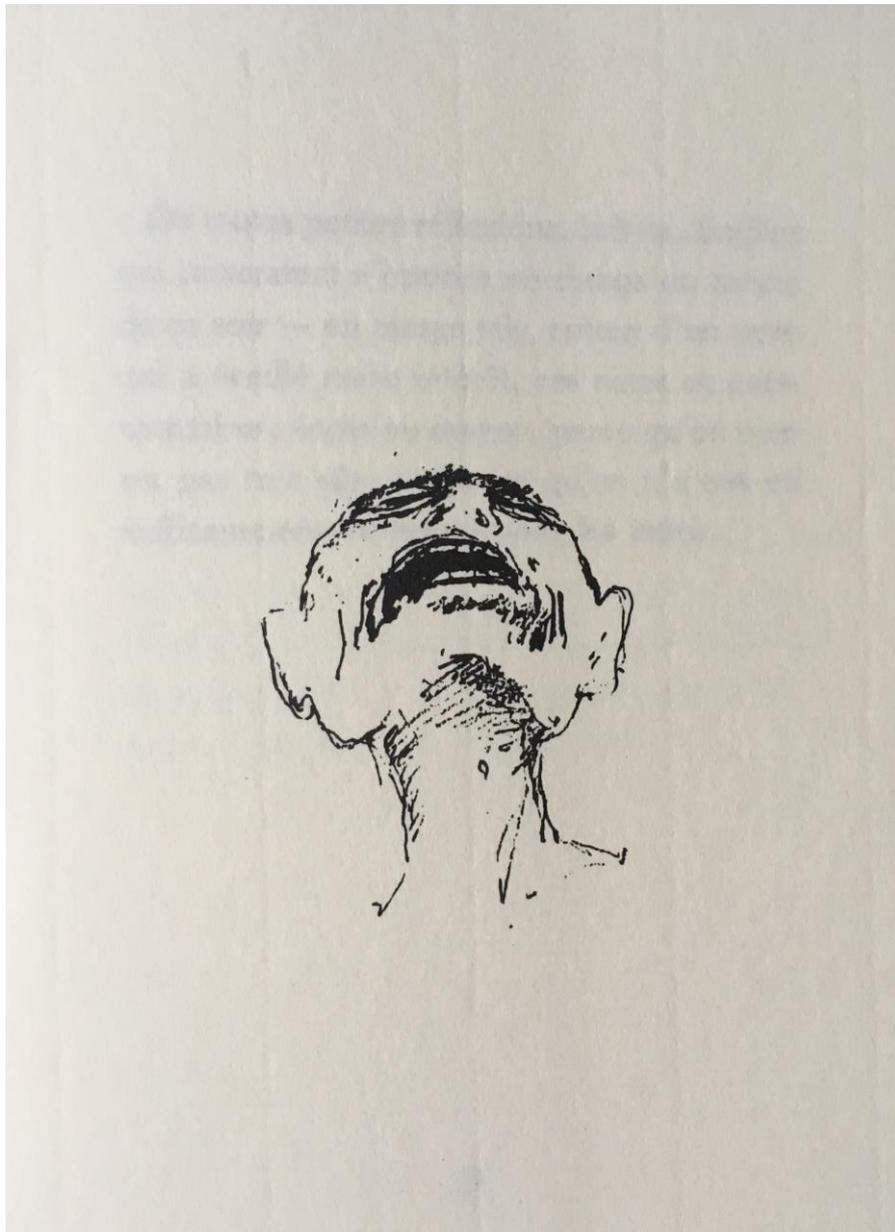
<sup>404</sup> Primera contraportada de *El libro de las preguntas*, citada en *El libro de las semejanzas*.

<sup>405</sup> “La visión o la imagen del acto de dar muerte pueden despertar, al menos en algún enfermo, el deseo del goce sexual.” Georges Bataille parafraseando al Marqués de Sade, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997, p.16

<sup>406</sup> “Implacable est son regard et, devant de tant souffrances accumulées, sereine est, malgré tout, sa conscience.” *L'enfer de Dante*, ob. Cit. p. 26

<sup>407</sup> J. Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Oración fúnebre pronunciada durante el sepelio de Emmanuel Levinas el 28 de diciembre de 1995, *cfr. Adiós a Emmanuel Levinas: palabra de acogida*, trad. Julián Satos Guerrero Madrid, Trotta, 1998.

interpelando a ese relato “herido por las palabras y por los hombres” y transformando en canto el lamento ensordecedor del grito.



Dibujo de Zoran Mušič para *L'enfer de Dante*, Fata Morgana, 1991

“Un libro se hace libro a través de su zambullida en las tinieblas” aparece escrito en *L'enfer de Dante* “y de su progresivo ascenso hacia el día.”<sup>408</sup> Lo más fundamental en el arte se juega entonces en su 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

---

<sup>408</sup> « Un livre se fait livre par sa plongée dans les ténèbres et par sa remontée graduelle au jour » *L'enfer de Dante*, ob. Cit. p. 39

de la muerte con la pretensión de ser arte, o bien “arquitectura de lo macabro” en términos de Lars Von Trier<sup>409</sup>.

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. 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<sup>410</sup>.

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<sup>411</sup>, se encuentra cargada de potencial, tiene la capacidad de involucrarnos sensiblemente en aquello que vemos, volviéndonos testigos vivenciales, abriendo nuestra mirada al dolor de los otros. Este potencial depende, sin embargo, de nuestra capacidad de mirar, de qué tanto nos dejemos interpelar por lo que

---

<sup>409</sup> En su más reciente película “La casa de Jack” (2019) el director danés muestra a Jack un asesino en serie que equipara sus perversos e ignominiosos crímenes con la labor de un artista que busca, intencionalmente, transgredir cualquier límite moral en función de lo que él llama su obra maestra: “una casa hecha con el material proveniente de sus sueños más macabros”. El controversial argumento de esta película, cargada de un contenido despiadadamente violento contra el espectador, pasa por el complejo diálogo entre el protagonista y la “voz moral” de Verg (Bruno Gangz) que recrea la travesía de Dante guiado por Virgilio a través de los infiernos. No obstante, este astuto interlocutor no parece guiar al asesino hacia su salvación ascendiendo al paraíso y elevando efectivamente su horrorosa tarea al estatuto de “arte”, sino que deja abierta la pregunta sobre este juicio al que internamente se somete todo artista.

Debo advertir que el hallazgo de este film fue posterior a mi lectura de *L'enfer de Dante*. Sin embargo, su impacto se interpuso en la escritura de estas páginas y vino a alimentar algunas de las reflexiones propuestas, por ello considero pertinente mencionarla.

<sup>410</sup> Cfr. Aby Warburg parafraseado en Didi Huberman, *Cuando las imágenes toman posesión*

<sup>411</sup> Ver entrevista con Elena Pita en “La esfera de papel”, El mundo, 22 de octubre de 2018: <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2018/10/22/5bc9f150e2704e54958b463f.html>

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” dice “no está en el origen de Auschwitz. No está en el corazón de las víctimas sino, quizás, en el de Dios.” Y continúa: “Por ello, las flamas del infierno de san Paul no son aquellas que se elevan en humaredas desde los hornos crematorias. Las flamas de Auschwitz no purifican las almas de los deportados. Ellas los devuelven más ligeros a la nada.”<sup>412</sup> 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 en Jabès, que no encuentra sosiego en ninguna respuesta, 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 infierno y paraíso son indisociables entre sí, porque no podemos pensar uno más que en referencia al otro. “Auschwitz, en cambio” continúa “no puede ser pensado más que en referencia a Auschwitz. Doble clausura.”<sup>413</sup>

---

<sup>412</sup> “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 crématoires. Les flammes d’Auschwitz ne purifiaient pas l’âme des déportés. Elles renvoyaient ceux-ci plus légers au néant.” *L'enfer de Dante*, Ob. Cit. p.22

<sup>413</sup> “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.” *L'enfer de Dante*, Ob. Cit. p.24

Es fundamental sacar a Auschwitz, como paradigma histórico, de esta representación “no modificable” donde “el dolor ya no interroga al dolor, más que para volver vana toda interrogación”<sup>414</sup>, donde la muerte ha perdido todo carácter activo, al punto de creerse consumada, asqueándose de misma, donde el tiempo parece tan cerrado sobre 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 radical.

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

### 3.2 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<sup>415</sup>

La palabra “Dios” es quizás el vocablo más obsesivo dentro de los libros jablesianos y, al igual que la palabra “judío”, entraña una resistente paradoja. Por ello,

---

<sup>414</sup> *L'enfer de Dante*, Ob. Cit. p.20

<sup>415</sup> *La experiencia interior*, Madrid, Taurus Ediciones, 1973, p.14

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.”<sup>416</sup> 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, 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<sup>417</sup>. 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 esta 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<sup>418</sup>, comenzó a aludirse a Dios

---

<sup>416</sup> *Del desierto al libro*, p. 98

<sup>417</sup> “Con objeto de plasmar la idea de que lo sagrado es a la vez material y espiritual, el hombre ha intentado desde siempre representarlo mediante símbolos arquetípicos como la luz y la oscuridad planetarias, el árbol, o figuras animales y humanas. La tensión entre lo sensible y lo que trasciende los sentidos genera otra igual entre la figuración humana o animal y la abstracta o puramente simbólica. Las religiones han desarrollado así dos formas básicas de representar lo sagrado: la icónica se sirve de la imagen, mientras que la anicónica excluye toda representación antropomórfica o zoomorfa de la divinidad.” Cfr. Trebolle, Julio, *Imagen y palabra de un silencio*, ob. Cit.p.33

<sup>418</sup> “La pronunciación del tetragrama fue sustituida entonces por términos de tradición muy antigua, como «El Altísimo» (*El Elyon*, o *Hypsistos* en griego), «Elohim», «El Santo», «El Nombre» y, de modo especial,

con múltiples epítetos: *Elohim* (El altísimo), *Adonai* (El Señor) *Hamakom* (el lugar), por mencionar algunos, reemplazan el impronunciable nombre comprendido en las 4 consonantes del tetragrama:

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)<sup>419</sup>

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?”<sup>420</sup> Si todas nuestras palabras son temporales, nuestros nombres, nuestras identidades, no son quizás más que

---

«Adonai», término generalizado desde finales del siglo III a. c. Es significativo” advierte Treballe “el hecho de que tanto 3 y 4 Macabeos, como el historiador Flavio Josefo y las inscripciones judías de la época, eviten el uso absoluto del término griego *Kyrios*, característico del lenguaje bíblico, frente al uso atributivo del griego, *Kyrios Zeus*. Únicamente en manuscritos tardíos de los Setenta *Kyrios* sustituyó al tetragrama que, en un principio, era escrito en caracteres paleohebreos, como muestran algunos manuscritos de Qumrán, a fin de que el lector evitara pronunciar inadvertidamente.” Treballe, Julio, *Imagen y palabra de un silencio*, ob. Cit.p.25

<sup>419</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.111

<sup>420</sup> *Ídem*.

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.<sup>421</sup>

La urgencia que convoca a las letras y a los vocablos a reorganizarse es nuevamente la urgencia de un rostro, apertura desde la cual se cifra el misterio de la proximidad, la 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<sup>422</sup>, de la presencia más concreta a la ausencia más

---

<sup>421</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.112

<sup>422</sup> En un texto de 1950 Borges hace una recapitulación de las metamorfosis que ha sufrido la concepción de Dios, describiendo este proceso como una “magnificación hasta la nada”. De Elohim (nombre plural) que supone a un alguien corporal, se busca la magnificación hacia la nihilización del concepto. El Dios celoso de las fuentes hebreas aparece primero como “Rey de reyes”, pero su agigantamiento lo va

abstracta. No obstante, advierte Rosenzweig<sup>423</sup>, se trataba de seguir el camino inverso, de partir de una “nada” preliminar (nada que no es Nada, puesto que denuncia solamente nuestra perplejidad: “una nada de saber”) para propiciar un encuentro íntimo y personal con la divinidad: “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”:

¿Y si la prohibición divina tocara 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.

---

conduciendo hacia su abstracción, primero por medio del superlativo *omni*, que lo describe como *omnipresente* (que está en todo) *omnipotente* (que todo lo puede) y *omnisciente* (que su saber es total). Más tarde, a partir del siglo V el *Corpus Dionysiacum* realiza un viraje hacia la vía negativa advirtiendo que “ningún predicado afirmativo conviene a Dios”. De ahí, Dunus Scoto en el siglo IX opta por llamarlo *nihilum*, puesto que “no se sabe qué es, porque no es un qué, y es incomprensible a sí mismo y a toda inteligencia”. Borges concluye esta reflexión aludiendo al relato de un rey del Indostan que, análogamente a este Dios nihilizado, prefirió ser mendigo a ser rey tan sólo de un territorio limitado. No tener reino es, así, desde esta perspectiva, reinar sobre todo. “Ser una cosa es inexorablemente no ser todas las otras cosas; la intuición confusa” dice Borges “de esa verdad ha inducido a los hombres a imaginar que no ser es más que ser algo y que, de alguna manera, es ser todo.” Borges, Jorge Luis, “De alguien a nadie” en *Obras Completas*, T. I, Emecé, Bs. As., 1974, citado en: Rabinovich, Silvana, *De nadie a alguien*, Revista Fractal, n° 36, enero-marzo, 2005, año IX, volumen X, pp. 155-171.

<sup>423</sup> En el fragmento de la Estrella dedicado a la “Teología negativa” Rosenzweig comienza diciendo: “De Dios no sabemos nada. Pero este no saber es no saber de Dios. Como tal, es el principio de nuestro saber de él. El principio, no el final.” Advierte. “Nosotros no reconocemos este camino, que lleva de Un Algo con que nos encontramos a la Nada, y en cuyo final el ateísmo y la metafísica pueden tenderse la mano; [...]. Nuestra meta no es ningún concepto negativo, sino, por el contrario, uno positivo en el más alto grado. Buscamos a Dios, [...], justamente no en el interior de un todo uno y universal, como se busca un concepto entre otros. [...] Un concepto entre otros siempre es negativo, al menos respecto de otros; [...] Debemos, por ello, poner en el principio la nada del concepto buscado. Hemos de ponerla a nuestra espalda, ya que ante nosotros está como meta un Algo: la realidad de Dios.” *Cfr. La estrella de la redención*, ob. Cit. pp.63-64

Sólo pueden leerse las ondas que la palabra naufragada deja tras de sí cuando el agua, aquietándose, las deshace.<sup>424</sup>

“No queda entonces más que la solícita onda para velar por lo vedado” dice Jabès: para seguir leyendo el rastro de lo que sobrevive al silencio. *Huella*, esta vez en el sentido más levinasiano: “inserción del espacio en el tiempo”<sup>425</sup>, 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.”<sup>426</sup> 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 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”<sup>427</sup>, de aquellas ideas que han sido cristalizadas como “valores supremos” regulando y normativizando nuestra cultura; la de Georges Bataille es otra voz

---

<sup>424</sup> *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, ob. Cit. p. 53

<sup>425</sup> Levinas define la huella como “la inserción del espacio en el tiempo, el punto en el cual el mundo se inclina hacia un pasado y un tiempo. Este tiempo es la retirada del Otro y, por consiguiente, no es para nada una degradación de la duración (...) No es una modulación del ser del ente. En tanto que Él (IL) es tercera persona, ella está de alguna manera fuera de la distinción entre el ser y el ente. Sólo un ser que trasciende el mundo puede dejar una huella. La huella es la presencia de aquello que, propiamente hablando, no ha estado jamás aquí, de aquello que es siempre pasado.” *La huella del otro*, ob. Cit. p.71

<sup>426</sup> Bataille, Georges, *La experiencia interior*, Madrid, Taurus, 1973, p.15

<sup>427</sup> Ver: Nietzsche, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos*.

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.

Experiencia que resulta profundamente amenazante para ámbito de la teología positiva, piensa Bataille, apoyada exclusivamente en la revelación de las escrituras<sup>428</sup>. 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<sup>429</sup>. 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 muaré<sup>430</sup> 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.

---

<sup>428</sup> *La experiencia interior*, ob. Cit. p.14

<sup>429</sup> “[...]“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*) *apud.* Rabinovich, Silvana, “Levinas: un pensador de la excedencia” prólogo a Levinas, Emmanuel, *La huella del otro*, ob. Cit. pp.36-37

<sup>430</sup> Tela fuerte que forma aguas; moaré, mué. Diccionario de la Lengua Española, RAE, Vigésima primera edición, 1992

Y reb Bitrén; «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.»<sup>431</sup>

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.”<sup>432</sup> El sacerdote, la iglesia o cualquier otra forma que busque tomar la autoridad religiosa pasan a suplantar 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”<sup>433</sup>, delimitando las fronteras de un territorio que se opone cualitativamente a

---

<sup>431</sup> *El libro de las semejanzas*, Ob. Cit. p.113

<sup>432</sup> *La experiencia interior*, p.19

<sup>433</sup> Benveniste señala el hecho de que, en múltiples culturas “lo sagrado” no es designado con un solo término, sino, por lo general, con dos. Por ello, se trata de una “noción de doble faz”. Así en germánico *weih*s y *heilig*, en latín *sacer* y *sanctus* y en griego *hagios* y *hieros* designan significaciones distintas del concepto de “lo sagrado”. Ahora bien, es en el latín donde mejor se percibe la división entre lo profano y lo sagrado y donde se expresa también con mayor claridad el carácter ambiguo de lo “sagrado”: Lo sagrado es aquello que se encuentra “consagrado a los dioses” y a la vez aquello que está cargado con una “mancilla imborrable”, aquello digno de veneración y al mismo tiempo aquello digno de horror. Esta ambigüedad se pone de manifiesto en la relación intrínseca entre el sentido de lo sagrado vinculado a la palabra latina “*sacer*” y el sacrificio: procedimiento que, para volver “sagrada” a la bestia sacrificial, debe apartarla del mundo de los vivos, estableciendo una distinción que permite que funja su papel de intermediario entre lo divino y lo humano. Así, lo sagrado es aquello que rompe con los límites de lo humano y que por lo mismo

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.”<sup>434</sup> 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, se pone en juego una forma de curiosidad trasgresora, piensa Levinas, 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”<sup>435</sup>. “Incendio de la pupila en la pupila”<sup>436</sup> 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.”<sup>437</sup>

---

es preciso evitar: “Aquel que es llamado *sacer* lleva una verdadera mancha que le pone al margen de la sociedad de los hombres, hay que huir de su contacto.” En cambio, *sanctum* no es lo que está “consagrado a los dioses”, ni tampoco lo profano o lo opuesto a lo sagrado, “sino aquello que, no siendo ni lo uno ni lo otro, está establecido, afirmado, por una *sanctio*.” *Sanctus* es aquello que delimita el campo de acción de una disposición y que la vuelve inviolable poniéndola bajo la protección de los dioses. *Sanctus* es el muro que rodea un determinado territorio, no el dominio que se encuentra ceñido por él. Mientras que aquello que se designa como *sacer* tiene un valor propio por sí mismo, *sanctus* es lo que resulta de una interdicción de la cual los hombres son responsables, de una prescripción apoyada en la ley. *Sacer* es una cualidad absoluta que no admite grados, *sanctus* concierne al ámbito de lo relativo, donde algo puede llegar a ser más o menos *sanctum*. Cfr. Benveniste, Emil, *Vocabulario de las instituciones indoeuropeas*, Taurus, Madrid, 1983

<sup>434</sup> Levinas, Emmanuel, “Desacralización y Desencantamiento” en *De lo sagrado a lo santo*. Cinco nuevas lecturas talmúdicas, Trad. Soedade López Campo, Riopiedras Ediciones, Barcelona, 1997, p. 92

<sup>435</sup> Levinas, *De lo sagrado a lo santo*, ob. Cit. p.98

<sup>436</sup> Vid. *Supra*. Jabès, *El libro de las semejanzas*, Cap. 1 p.69

<sup>437</sup> Levinas, *De lo sagrado a lo santo*, ob. Cit. p.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<sup>438</sup> ¿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.<sup>439</sup>

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

---

<sup>438</sup> El término hebreo para sagrado y santo es “kadosh” ( קדוש )

<sup>439</sup> *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, Trad. Saún Yurkievich, México, Editorial Vuelta, 1989, p.59

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.*

*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?<sup>440</sup>*

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.”<sup>441</sup> Mecanismo de revelación por ocultamiento bajo el cual han operado tradicionalmente las religiones y que, no obstante, no es privativa de éstas<sup>442</sup>: “Exhibes lo que no puede ser revelado. Del objeto cernido, sólo dejas entrever aquello tras lo cual se oculta.” Dice Jabès “Y ese *tras lo cual* puede perfectamente ser otro objeto. “Maliciosa prohibición”, escribió.”<sup>443</sup>

---

<sup>440</sup> *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, pp. 56-57

<sup>441</sup> “La censure n'est pas la mutilation du spectacle. Elle est le spectacle. Le code est le message. Il désigne l'absolu en le cachant : c'est ce qu'ont toujours fait les religions.” (La censura no es la mutilación del espectáculo sino el espectáculo en sí mismo. El código es el mensaje. Apunta a lo absoluto ocultándolo: eso es lo que siempre han hecho las religiones.) Chris Marker, “Sans Soleil” 1983 (24:26/1:39:27)

<sup>442</sup> Sobre esta misma paradoja dice Derrida en “Verme de Seda”: “Si estoy en contra de, oh sí, oh sí. En contra de los que prescriben el velo y otras cosas parecidas, también en contra de los que lo proscriben, y creen poder prohibirlo imaginando que está bien, que es posible y que eso tiene sentido. La víspera no es para mañana: lo escolar-secular, lo laico y lo democrático pertenecen de par en par a las culturas del talit y del velo, etc.” Ver. Derrida, Jacques, Hélène Cixous, *Velos*, Siglo XXI editores, México, 2001, p. 77

<sup>443</sup> *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, ob. Cit. p.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 comete 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”<sup>444</sup> 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.”<sup>445</sup> 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.”<sup>446</sup>

---

<sup>444</sup> “Bien entendido, los hechiceros no tienen poder sobre lo Viviente. Reconozco ahí toda una literatura de conflictos y problemas patéticos, de situaciones paradójicas donde no se derrama una sola lágrima, tampoco una sola gota de sangre caliente, ni un ápice de verdadero dolor humano. ¡Ah, si al menos quedase un poco de estiércol caliente después de esos dramas y esas crisis! No es más que desperdicio de papel...” Levinas, *De lo sagrado a lo santo*, Ob. Cit. p. 108

<sup>445</sup> *Ídem.*

<sup>446</sup> *Ibidem.* p. 93

Como en la mencionada 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.”<sup>447</sup> Se convierte en idolatría. Alienta el hábito auto-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, “lo insólito no es el núcleo del milagro, sino solamente su puesta en escena”<sup>448</sup>. 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.”<sup>449</sup>

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 tocase en primer lugar a la Verdad?

---

<sup>447</sup> “Lo sagrado que degenera es peor que lo sagrado que desaparece. Es por esto que lo sagrado no es sagrado, lo sagrado no es la santidad.” *De lo sagrado a lo santo*, ob. Cit. p. 110

<sup>448</sup> *La estrella de la redención*, p.137

<sup>449</sup> *La estrella de la redención*, p.137

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.<sup>450</sup>

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 bien convertirse en un ídolo tan muerto y estático como cualquier fetiche. Éste, lo hemos dicho antes, es el trasfondo de toda idolatría, la cristalización de un sentido que busca imponerse como totalidad.

La palabra “herejía”, acuñada más tarde por el cristianismo, proviene de *hairein* que significa “escoger”<sup>451</sup>. 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, 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”. ”<sup>452</sup>

En este “No hay otro” se impone un quiebre con el resto de las religiones que, a partir de allí, son consideradas como creencias antagónicas a la altura infinita del Dios supremo, altura ante la cual incluso el astro solar se inclina como un sirviente<sup>453</sup>. En su libro *El precio del monoteísmo*, el egiptólogo Jan Assman, analiza este giro

---

<sup>450</sup> *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, p.52

<sup>451</sup> Cfr. León-Dufour. *Vocabulario de Teología Bíblica*, Biblioteca Herder, Barcelona, 1996

<sup>452</sup> *De lo sagrado a lo santo*, Ob. Cit. p. 86

<sup>453</sup> *Vid. Supra*. Cap. 1, p. 81, Nota 225 sobre la palabra Sol (*Shemesh*)

revolucionario que se impuso en la historia de las religiones y cuyo impacto sigue teniendo repercusiones hasta la fecha. Este giro corresponde al supuesto paso del politeísmo al monoteísmo, de las “religiones de culto” a las “religiones del libro”, de las religiones particulares a las religiones universales. No obstante, advierte Assman, la diferencia fundamental no se encuentra en el hecho de que las religiones antiguas tuvieran muchos dioses y la religión yahveista introdujera, por vez primera, la idea de un solo Dios — ya que, en Egipto, el culto a Atón<sup>454</sup> puede ser considerado como una forma de monoteísmo— sino que se funda más bien en la oposición tajante entre verdad y falsedad, entre un Dios único, verdadero y absoluto y “falsos dioses” o “falsas doctrinas” juzgadas 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<sup>455</sup>, las religiones secundarias (judaísmo, cristianismo e islam) atribuyen su origen al acontecimiento inédito de la

---

<sup>454</sup> Assman es puntual en señalar que la diferencia más radical entre estas dos formas de monoteísmo es su idea de justicia: el hecho de que, 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 de la “adoración del estado” que la religión Armana. Allí es donde la religión de Moisés y la religión de Akenatón, el monoteísmo bíblico y el monoteísmo egipcio, demuestran estar efectivamente en las antípodas. El culto egipcio que se fundaba en un primer momento en la adoración del sol, fuente de energía cósmica a partir de la cual la vida florece pero que se encuentra totalmente deslindada del poder político y moral, pasó a ser monopolizada por Akenatón, quien buscó encarnar esa conexión entre dios y el ser humano, reforzando el monopolio de la religión que el estado siempre ha buscado. Es este monopolio contra el cual previenen constantemente los profetas bíblicos, haciendo énfasis en la emancipación del yugo de Egipto como una prerrogativa de libertad. No obstante, advierte Assman, ninguna cultura está exenta de caer en esta forma de reificación: “Una y otra vez, donde quiera que el monoteísmo deje de ser un movimiento de resistencia política estableciéndose como un orden normativo, su teología política pasa fácilmente de ser una crítica al estado a ser la legitimación del mismo.” Ver. Assman, Jan, *The Price of Monotheism*, Trad. Robert Savage, Stanford University Press, California, 2010 pp. 43-49

<sup>455</sup> El egiptólogo habla también del principio de “traductibilidad”, práctica documentada desde tiempos sumerios que permitió a una diversidad de culturas en Mesopotamia compartir algunas deidades, traduciendo sus nombres, primero de una lengua a otra y luego de una religión a otra. A diferencia de una postura de “tolerancia” que presupone una superioridad sobre otros credos, a partir de la cual decide tomarlos o no como amenaza, el principio de traductibilidad supone un principio de complementariedad entre diferentes creencias. Esto no significa, aclara Assman, que quienes se comportaran de este modo estuvieran libres de violencia, ni que la violencia hubiera llegado al mundo con la distinción mosaica. Sólo significa que la violencia política no era sancionada teológicamente, al menos no en el sentido que implicara que aquellos que siguieran una religión considerada “falsa” tuvieran que ser convertidos por medio de la espada. Cfr. Assman, Jan, *The Price of Monotheism*, ob. Cit. pp. 18-19

revelación, a partir del cual buscan afirmarse separándose del resto y oponiéndose a todo aquello que consideran incompatible con “su” verdad.

“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”<sup>456</sup>: “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.”<sup>457</sup> Principio rector de todo fundamentalismo que busca afirmarse a través de la negación de los otros y que castiga violentamente a toda idea que se le oponga<sup>458</sup>. 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.”<sup>459</sup> Intolerancia radical, rechazo alérgico a la diferencia que busca mantenerla fuera.

Ahora bien, 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<sup>460</sup> y momentos iconoclastas que se mantienen en una permanente

---

<sup>456</sup> “La verdad no se opone a la mentira, sino a otra verdad. El drama es que el ardor de hacer preguntas siempre ha sido quebrado por una respuesta que quería ser sin apelación.

Sólo los regímenes totalitarios son los que garantizan esta respuesta autoritaria. Piense en el III Reich que soñaba con poder institucionalizar su verdad durante mil años.

Por ello, no es tanto en sí la injusticia sobre la que se apoyan estos regímenes lo que, en primer lugar, debería alertarnos, sino la ciega aceptación por el pueblo de una verdad que le habría sido impuesta y que, por no haber podido enfrentarla a una idea diferente, aceptará de buena fe. Idea que no tolera ser superada y con la que está obligado a seguir viviendo: es la quiebra del preguntar.” *Del desierto al libro*, p.103

<sup>457</sup> *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*, Ob. Cit. p. 52

<sup>458</sup> Los terribles castigos que impone la ley judía a los idólatras: la muerte por lapidación, por fuego, por la espada, por estrangulación, son condenas, dice Levinas, raramente aplicadas. Estas crueldades no serán de ahora en adelante más que un lenguaje necesario para mantener la diferencia que opone Bien a Mal, que distingue Mal de Mal. Su propósito consiste en hacer que esta diferencia no termine por difuminarse en el estilo benediciente del “todo entender” y del “todo perdonar”. *Cfr. De lo Sagrado a lo Santo*, Ob. Cit. p.96

<sup>459</sup> *De lo sagrado a lo santo*, p.97

<sup>460</sup> La iconodulia es el término no despectivo para designar la veneración de los íconos, considerada, por algunos, equivalente a la idolatría. Se opone a la iconoclasia que, como hemos dicho, es la destrucción deliberada de los íconos religiosos. A este respecto dice Treballe: “Tendencias iconófilas e iconófobas pueden coexistir dentro de una misma religión en diversas épocas o regiones, con explosiones ocasionales

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”, en reconocerla como una tentación que florece al interior del propio judaísmo, dentro del propio corazón de “lo verdadero”<sup>461</sup>. 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 (anteriormente mencionada), 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.

Ahora bien, 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 negar lo sagrado, lo reintroduce, como advierte René Girard, bajo la forma de la violencia y del saber de la violencia.”<sup>462</sup>

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

---

de guerras iconoclastas como las conocidas en el Imperio bizantino.” *Cfr. Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo*, Madrid, Editorial Trotta, 2008, p.34 *Vid. Supra. Apartado 1.1 “Símbolo e ídolo”*

<sup>461</sup> “Aquí Rabí Aqiba reconoce que el sentido de su argumento consiste precisamente en no comprender la hechicería como una perversión pagana. Es una perversión del mismo pueblo santo. La hechicería no viene de las malas influencias; es la desmesura del saber mismo, más allá de lo que uno puede soportar en el seno de lo veraz, la ilusión que resulta de lo insoportable de lo verdadero; perversión judía, es decir, perversión de todos los que pueden elevarse a lo verdadero, de todos los que se reúnen en asamblea a los pies del Sinaí.” Levinas, *De lo sagrado a lo santo*, Ob. Cit. p. 98

<sup>462</sup> “La tendencia a borrar lo sagrado, a eliminarlo por completo, prepara el retorno subrepticio de lo sagrado, bajo la forma de la violencia y del saber de la violencia.” Girard, René, *La violencia y lo sagrado*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1983, p.334

“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.”<sup>463</sup> 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?”<sup>464</sup> 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 formas injustas de reduccionismo que caricaturizan a otras tradiciones y que refuerzan terribles antagonismos. Así, 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”<sup>465</sup>; la mitología griega, como hemos dicho antes, es concebida como una forma de cosmismo determinista donde reina el capricho de los dioses y el cristianismo, al abreviar de un mito pagano, es un

---

<sup>463</sup> *La estrella de la redención*, pp. 393-394

<sup>464</sup> *El libro de las semejanzas*, p. 128

<sup>465</sup> *Cfr. La estrella de la redención*, pp. 75, 101

intento igualmente fallido por liberarse del círculo trágico del destino. Asimismo, el Islam, que Hegel había buscado acercar al judaísmo, para Rosenzweig se encuentra en el polo opuesto, caracterizado por su componente bélico en oposición al pacifismo judío “incapaz de pensar la guerra”.<sup>466</sup> Oposición artificial que ha servido lamentablemente, a los intereses actuales del sionismo político y a la política colonialista del estado de Israel para perpetrar, advierte Silvana Rabinovich: “otro rostro del mismo “odio del otro hombre”, del mismo antisemitismo que es la islamofobia”<sup>467</sup>.

En su libro *La Biblia y el Drone. Usos y abusos de figuras bíblicas*, la autora analiza a detalle y critica la construcción del discurso político del estado israelí que ha hecho un uso espurio y abusivo de un texto escrito hace miles de años: “Abusar de la antigüedad del idioma” dice Rabinovich “es arrogarse en nuestros días, con criterios contemporáneos, privilegios de antaño.” Como el uso de la expresión “pueblo elegido” (*Deut.* 7:6 y 14:2) acoplada al concepto de “tierra prometida” (*Gén.* 15:18-21, 28;13-14, *Deut.* 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.”<sup>468</sup>

Aquellos elementos que Rosenzweig consideraba reservados al ámbito de lo sagrado: lengua, tierra y ley, irreductibles de ser apropiados por pertenecer precisamente

---

<sup>466</sup> “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. Pero también de esta manera se aparta, precisamente debido a que vive en su año litúrgico la comunidad perfecta, de la cronología del mundo, incluso una vez que ésta ha cesado de ser una peculiar para cada pueblo y, como cronología cristiana, se ha hecho fundamentalmente común al mundo entero. 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.” *La estrella de la redención*, ob. Cit. p. 393

<sup>467</sup> Rabinovich, Silvana, *La Biblia y el Drone. Usos y abusos de figuras bíblicas*, IEPALA EDITORIAL, Madrid, 2013, p.58

<sup>468</sup> Rabinovich, Silvana, *La Biblia y el Drone*. Ob. Cit. p.37

a Dios, actualmente son investidos por este mismo aire de exclusividad, pero esta vez al servicio de la cohesión nacional. Así, el sionismo político “se embanderó 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<sup>469</sup>; 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<sup>470</sup>; finalmente la tierra, concebida durante largo tiempo como un soporte incompatible con la historia de ese pueblo “extranjero y forastero”<sup>471</sup>, fue forzada tramposamente — bajo el lema binario que Buber critica: “una tierra sin pueblo para un pueblo sin tierra”<sup>472</sup>— 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<sup>473</sup>.

El filósofo israelí de origen lituano Yeshayahu Leibowitz, fue enfático en defender la separación entre estado y religión, 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<sup>474</sup>, ni la conducta del hombre en el plano moral debe seguir al pie de la letra los

---

<sup>469</sup> Rabinovich, Silvana, *La Biblia y el Drone*, Ob. Cit. p. 36

<sup>470</sup> Rabinovich, Silvana, *La Biblia y el Drone*. Ob. Cit. p.37

<sup>471</sup> “Y la tierra no se venderá para siempre, porque la tierra es mía; pues vosotros peregrinos y extranjeros sois para conmigo.” (Lev. XXV,23)

<sup>472</sup> *Una tierra para dos pueblos. Escritos políticos sobre la cuestión judeoárabe*, Trad. Silvana Rabinovich sobre el original hebreo *Eretz lishrei amim*, (ed. Paul R. Méndez-Flohr, 1988) Salamanca, Ediciones Sígueme, UNAM 2009

<sup>473</sup> En la mezquita de Hebrón, antigua ciudad al sudeste de Cisjordania se encuentra la tumba de Ibrahim/Abraham, patriarca por igual del pueblo árabe y judío.

<sup>474</sup> Solamente posee significado religioso el culto que el hombre rinde a Dios; no poseen significado religioso, en cambio, las situaciones y condiciones en las cuales el hombre se encuentra y rinde su culto. (...) La postura del hombre frente a Dios no depende de la realidad objetiva, sea ésta del mundo o del hombre. Su fe no puede verse afectada por ella si el hombre es un auténtico creyente. La fe que se ve afectada por las circunstancias no es quizás una fe verdadera.” Leibowitz, Yeshayahu, *La crisis como*

preceptos religiosos que, interpretados literalmente acarrearían consecuencias desastrosas<sup>475</sup>. Desde su perspectiva, aunque el texto bíblico incluya prescripciones beligerantes (como las anteriormente 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 idolátrico destructor. Ahora bien, parece claro que este “impulso idolátrico” no concierne tanto a la producción de imágenes por sí misma, 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<sup>476</sup>, así como la subordinación del hombre al estado, fundada en el “temor a la autoridad”<sup>477</sup>: “atribuir al “dedo de Dios” los hechos históricos”, agrega “es subordinar el yugo de la Torá y los preceptos a fines

---

*esencia de la experiencia religiosa*, Prólogo, traducción y notas de Leonardo Cohen, España, Taurus, 2000, p. 73

<sup>475</sup> Leibowitz apela al pasaje del Génesis en el cual Abraham es comandado por Dios a sacrificar a su único hijo, Isaac, para demostrar su fe. Aún cuando el desenlace de este relato termine con la intervención del ángel en el momento justo del sacrificio, leído de forma literal el simbolismo de este pasaje escaparía a cualquier código moral.

Kierkegaard parece ir en la misma dirección en el análisis riguroso que despliega en “Temor y temblor”, de este mismo pasaje. Allí, el filósofo danés alude también al sacrificio de Isaac para explicar el movimiento, profundamente paradójico, que implica la fe: “paradoja capaz de hacer de un crimen una acción santa”, “paradoja que le devuelve a Abraham su hijo” movimiento que supera cualquier tipo de racionalidad humana, “porque la fe comienza precisamente donde acaba la razón”, es un salto hacia el infinito, consiste en creer en lo imposible reconociendo al mismo tiempo su imposibilidad. Por ello, advierte Kierkegaard, pretender extraer el sentido de la fe considerando de antemano el final de la historia (es decir, la intervención milagrosa del ángel) es engañarse e intentar engañar a Dios, abstenerse de vivir el movimiento previo a la fe que roza con la desesperación. El error consiste, ante todo, en reducir este pasaje a una lectura moralizante, que busca extraer de la paradoja una regla de vida, sometiendo lo inconmensurable y salvaje del misterio al plano de los cálculos humanos. Asimismo, tomar las consignas religiosas como preceptos morales conduce al sinsentido, lanzar una edición de Abraham incitando a todos a obrar como él, piensa Kierkegaard, sería caer en el ridículo. Ver: Kierkegaard, Sören, *Temor y temblor*, trad. Vicente Simón Merchán, Fontamara, México, 2006.

<sup>476</sup> “Fascismo” en el sentido en que lo entiende Yeshayahu Leibowitz como “la concepción del mundo que confiere al estado un valor absoluto”. O dicho en otros términos como esa “pretensión por elevar el nacionalismo a una categoría de santidad”. Instrumentalización peligrosa de lo sagrado convertido en un medio para los fines humanos. Cfr. Leibowitz, Yeshayahu, *La crisis como esencia de la experiencia religiosa*, Prólogo, traducción y notas de Leonardo Cohen, España, Taurus, 2000, p. 20

<sup>477</sup> Leibowitz, Yeshayahu, *La crisis como esencia de la experiencia religiosa*, Prólogo, traducción y notas de Leonardo Cohen, España, Taurus, 2000, p.89

políticos.”<sup>478</sup> Construir una forma peligrosa 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”<sup>479</sup>. A pesar de no haber sostenido una crítica tan radical<sup>480</sup>, pues, como él mismo lo dice, se solidariza con los habitantes de esa tierra que, antes de convertirse en estado ya era una “tierra de refugio”<sup>481</sup>, Jabès tampoco muestra ningún entusiasmo hacia el proyecto nacionalista de Israel. 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” y 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.”<sup>482</sup> 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”. Bajo la

---

<sup>478</sup> *La Biblia y el Drone*. Ob. Cit. p. 36

<sup>479</sup> Paráfrasis de Jabès derivada de la reflexión con Silvana Rabinovich en el seminario de tesis.

<sup>480</sup> Al tener como referente inmediato el autoritarismo egipcio, que tuvo como consecuencia la expulsión de toda la población no-musulmana, Jabès muestra su preocupación por los extremos nacionalismos de algunos de los países árabes en aquel momento. Sin embargo, advierte que este nacionalismo respondía a una manipulación desde el exterior y que el único modo de supervivencia del Estado de Israel, es generando un acuerdo “más amplio y más íntimo” con los países árabes como el que habitualmente une a los Estados entre ellos.” Expresa su preocupación por “la falta de objetividad de sus dirigentes” y por “el rechazo de todo sentido crítico por parte de los principales responsables del judaísmo en diáspora”. Advierte, al igual que Leibowitz, el hecho paradójico de que, mientras que los judíos en la diáspora llegaron a ocupar importantes puestos en E.U y Europa, el lugar donde más riesgo corrían, en aquel momento era el propio Estado de Israel: “Si tiemblo por Israel, es porque tres millones de semejantes míos viven allí, allí respiran, allí aman con un amor tantas veces herido que ya no es más que desesperación de amor.” “El hecho de estar en el centro de una región, hoy día estratégica, aumenta el problema.” *Cfr. Del desierto al libro*, pp.48-53

<sup>481</sup> “Hoy en día, un judío no puede dejar de ser solidario con el destino de Israel y ante todo porque antes de convertirse en un Estado, esta ínfima parte del globo era ya una tierra de refugio.” *Del desierto al libro*, Ob. Cit. p.48

<sup>482</sup> *Del desierto al libro*, Ob. Cit. p. 49

consigna de que “*Jamás la herida curará la herida*”<sup>483</sup>, 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<sup>484</sup> 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

---

<sup>483</sup> Cfr. *El libro de la hospitalidad* pp. 42-45

<sup>484</sup> Término acuñado por Edward Said para aludir a la representación, siempre reduccionista, de “lo oriental”, basada en la fabricación de una “distinción geográfica” que divide arbitrariamente al mundo en dos mitades: Oriente y Occidente. Esta dicotomía, ha servido para sostener una relación de dominación económica, política e intelectual sobre los países “orientales”, fundada en una idea de superioridad del mundo europeo. Como explica E. Said, en un principio esta idea de “lo oriental” en América estaba más asociado a las culturas del extremo oriente: China, India, Japón. El Orientalismo proviene de la relación particular que mantuvieron Francia y Gran Bretaña con Oriente, desde el siglo XIX, donde comienza el periodo de su gran expansión colonial. Después de la Segunda Guerra Mundial, el discurso del orientalismo pasó de manos británicas y francesas a manos americanas, donde se refuerza, durante los años 50s, la imagen de Oriente como una amenaza y un peligro (tanto si se trataba del Oriente tradicional como de Rusia), prejuicio, que como sabemos, continúa hasta la fecha. Said menciona tres factores que han contribuido a polarizar las opiniones sobre el mundo árabe y del islam: 1) la larga historia de prejuicios populares antiárabes y anteislámicos en occidente; 2) la lucha entre los árabes y el sionismo israelí y sus efectos en los judíos americanos, en la cultura liberal y en la mayoría de la población americana; 3) la ausencia casi total de una predisposición cultural que posibilite una identificación con los árabes y el islam. Finalmente, se tiende a identificar Oriente con la política de las grandes potencias, con la economía del petróleo y la dicotomía simplista que califica a Israel de libre y democrático y a los árabes de diabólicos, totalitarios y terroristas.” Ver: Said, Edward W. *Orientalismo*, Trad. María Luisa Fuentes, España, Librerías, Al Quiba, 1990

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 no se resigna a ser “un pueblo entre otros pueblos”, dice Rosenzweig, sino que encierra en sí mismo “la pretensión de ser ya, como particular, todo”<sup>485</sup>. ¿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 de alteridad indestructible, esa externalización del otro que toda identidad necesita para afirmarse?<sup>486</sup>

### 3.3. *La idolatría de la sangre y el fantasma de la pureza. Nacionalismo y reificación de la idea de “comunidad”*

*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<sup>487</sup>

---

<sup>485</sup> “Pero, ¿qué quiere decir arraigar en el propio sí-mismo? ¿Qué quiere decir que algo particular, un pueblo, no busque la garantía de su subsistencia en nada exterior, y quiera ser algo eterno justamente así, en su carencia de relaciones? No significa ni más ni menos que la pretensión de ser como particular ya, sin embargo, todo.” Rosenzweig, *La estrella de la redención*, Ob. Cit. p. 363

<sup>486</sup> A este respecto E. Said hace notar que el orientalismo se fundamenta en la exterioridad, es decir, en el hecho de que el orientalista “hace hablar a Oriente”, lo describe y lo define, desde una perspectiva que pretende excluirse, marcar el hecho de que quien lo enuncia se encuentra fuera de Oriente tanto desde un punto de vista existencial como moral. En esta medida, el orientalismo tiene que ver más con occidente que con el propio Oriente, sirve para una definición de lo occidental en oposición a lo oriental. Ver: Said, Edward W. *Orientalismo*, Trad. María Luisa Fuentes, España, Librerías, Al Quiba, 1990, pp.32, 41-24

<sup>487</sup> *La invención del pueblo judío*, Editorial Akal, Madrid, 2011, p.33

A lo largo de los ciclos jablesianos 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 creativa 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, ese principio genealógico es irreductible a un origen o arjé, pensado como fundamento último 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. 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.”<sup>488</sup> otra la prolonga: “Poder responder «soy de la raza de las palabras con las que se construyen moradas», sabiendo bien que esta respuesta sigue siendo una pregunta, que esta morada sigue estando amenazada.”<sup>489</sup> 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 perecederas. Escribir es, para Jabès, abreviar de las venas abiertas de la memoria, de la vida inagotable de ese Libro que se corporaliza a medida que nos adentramos en él. Por ello 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.

---

<sup>488</sup> Vid. *Supra*, Preámbulo: *La cuestión de la Morada o el Libro como espacio vital*

<sup>489</sup> *El libro de las preguntas*, Trad. Julia Escobar y José Martín Arancibia, Siruela, Madrid, 1990 p.27

»El precio de un libro es el precio de una alianza.»<sup>490</sup>

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 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 una sola identidad 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: “A un hombre de carne y de sangre;” escribe en *El extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*, “de mi carne y de mi sangre, sí. A un extranjero que me ha revelado mi propia extranjería al abrirme a mí mismo.”<sup>491</sup> 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.

---

<sup>490</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 55

<sup>491</sup> Edmond Jabès, *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*, citado en Rabinovich, Silvana, “La huella en la excedencia: los ojos de Edipo y las orejas de los esclavos hebreos”, en Levinas, Emmanuel, *La huella del otro*, Taurus, México, 2000, p. 22

En un sentido profundo, la condición del exiliado<sup>492</sup> nos ofrece también, en términos de Enzo Traverso, una suerte de posición privilegiada, la posibilidad de mirar una pertenencia desde fuera y de cuestionar los límites de la propia identidad. A un extranjero como él, a otro emigrante que se vio también obligado a abandonar Egipto, recuerda Jabès en *Del desierto al libro*: Mientras vivía en este país, relata el escritor, 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 superó el simple documento identitario. No sentía ya el deseo de abandonar este lugar al cual amaba. 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.”<sup>493</sup>

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

---

<sup>492</sup> Ver tesis de Hugo Sánchez Morales “*Hacia una cultura del exilio. Aproximación filosófica al pensamiento del exilio de Martin Buber y Emmanuel Levinas*”, donde se desarrolla un importante planteamiento sobre otras posibilidades de pensar el exilio como una perspectiva que abre una forma de relación cultural no apropiativa.

<sup>493</sup> Cfr. *Del desierto al libro*, ob. Cit. p.46-47

revelación privilegiada”, cuando se trata de una adquisición reciente o bien, de la memoria traumática de su “degradación”, una pérdida de la ciudadanía<sup>494</sup>.

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 suerte de “creencia identitaria”<sup>495</sup>. 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 modernidad 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

---

<sup>494</sup> Derrida, Jacques, *El Monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 1997, p.29

<sup>495</sup> Shlomo Sand, *La invención del pueblo judío*, ob. Cit. p.41

los gitanos fueron perseguidas y exterminadas en función de este proyecto. Tras estos crímenes de lesa humanidad cometidos durante el siglo XX, se generó un rechazo generalizado al concepto de “raza”, sustituido entonces por el concepto de “etnia”. Éste, derivado del griego *ethnos*, que se traduce también como “pueblo”, reunió otros componentes identitarios además de la raza, tales como lengua, religión, alimentación, etc., 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»<sup>496</sup>.

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 aludido anteriormente de Rosenzweig, que 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. Proscrita en su tiempo por el régimen nazi, *La estrella de la redención*, ha calzado muy bien con los intereses actuales del sionismo político.

Aún 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

---

<sup>496</sup> Sand, Shlomo, *La invención del pueblo judío*, Ediciones Akal, Madrid, 2011 p.42

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<sup>497</sup>, 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 estas tribus 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.<sup>498</sup>

Para sostener estas 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<sup>499</sup>. ¿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

---

<sup>497</sup> Heinrich Graetz (Tzvi Hirsh 1814-1891) uno de los primeros historiadores en escribir una historia del pueblo judío desde el punto de vista judío. Fue director y profesor de la escuela ortodoxa judía de Breslau y posteriormente profesor en el Seminario Teológico Judío en Breslau, Polonia. Su libro *Geschichte der Juden* ('Historia de los judíos'), publicada entre 1853 y 1875, fue rápidamente traducida a otras lenguas y despertó el interés mundial por la historia judía.

<sup>498</sup> Sand, Shlomo, *La invención del pueblo judío: de Tierra Santa a madre patria*, trad. José María Amoroto Salido, Editorial Akal, Madrid, 2013.p.85

<sup>499</sup> Sand, Shlomo, *La invención de la tierra de Israel*, ob. Cit. p.19

judíos de Cochin 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?<sup>500</sup>

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.

Me dijo:  
Mi raza es la raza negra.  
Contesté:  
Yo soy de tu raza.

Me dijo:  
Mi raza es la raza blanca.  
Contesté:  
Yo soy de tu raza;

pues mi sol fue la estrella amarilla;  
pues me envolví en la noche;  
pues mi alma, como la piedra de la Ley,  
es blanca.»<sup>501</sup>

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

---

<sup>500</sup> Sand, Shlomo, *La invención de la tierra de Israel*, p.22

<sup>501</sup> *El libro de las preguntas*, p.290

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 derribar 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 homogeneidad genética?<sup>502</sup>

Hubo tiempos en Europa en los que cualquiera que mantuviera que todos los judíos pertenecían a una nación 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 actuales judíos israelíes) nunca han sido un pueblo o una nación y siguen sin serlo es denunciado inmediatamente como alguien que odia a los judíos.<sup>503</sup>

Los nacionalismos extremos, en cualquiera de sus variantes, llegan a esta clase de contradicciones. Lo que una vez fue el objeto de una estigmatización histórica se convierte, en otro momento, en la insignia de una distinción privilegiada. De esta manera los discursos en los que algunos historiadores sionistas cayeron, pecan de los mismos

---

<sup>502</sup> Sand, Shlomo, *La invención del pueblo judío*, p.32

<sup>503</sup> Sand, Shlomo, *La invención del pueblo judío*, p. 32

excesos que la ideología nazi. Hess<sup>504</sup>, 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, permanecen intactos, pues el “tipo racial” del judío es indestructible<sup>505</sup>. 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”<sup>506</sup>

Es ese mismo “mito de la raza” el que sostiene el discurso biopolítico del sionismo actual, mismo que considera al pueblo palestino como una “amenaza demográfica” y al “útero musulmán” como un peligro para el autodenominado “mundo libre”<sup>507</sup>, implementando medidas demográficas extremas, como promover la “eugenesia”<sup>508</sup> y la mayor inmigración posible de judíos del mundo a la tierra de Israel. Así, el concepto bíblico *ibaneh*<sup>509</sup>, traducido literalmente como “me construiré un hijo” es

---

<sup>504</sup> Moses Hess (Bonn, 1812-París, 1875) fue un filósofo alemán de origen judío precursor del sionismo socialista. Fue amigo de Karl Marx y mantuvo una postura de izquierda. Su obra *Rome and Jerusalem: The last Nationalist Question* publicada en 1862, fue decisiva para dar forma a la historia judía de Graetz.

<sup>505</sup> Sand, Shlomo, *La invención del pueblo judío*, p.93

<sup>506</sup> Sand, Shlomo, *La invención del pueblo judío*, p. 93

<sup>507</sup> Ya en 1967 el general Matitiahu Peled negaba el “peligro” que supuestamente sería conjurado con la conquista de los territorios que aún hoy se encuentran en disputa. Pero su voz no era escuchada, ni ayer ni hoy. Su hija Nurit, desde el dolor de la pérdida que la volvió una “madre de negro” dijo que el “útero musulmán” hoy es señalado con un *peligro* para el autodenominado “mundo libre”. El discurso está minado de biopolítica expresada en lengua bíblica. Conferencia pronunciada por Nurit Peled ante el Parlamento Europeo el 8 de marzo de 2005. [http://www.mediterraneas.org/article.php3?id\\_article=316](http://www.mediterraneas.org/article.php3?id_article=316) *apud*. Rabinovich, *La Biblia y el Drone*, Ob. Cit. p. 49

<sup>508</sup> <http://palestinalibre.org/articulo.php?a=52768>

<sup>509</sup> “El argumento demográfico sigue siendo decisivo hoy, y es el renglón último de la política israelí de asentamientos (la polisemia de la palabra señalada antes en boca de Sarai: *ibaneh* suele interpretarse como “obtendré un hijo”, aunque su formulación sea extraña, de manera más clara se entiende como “me construiré”, que se traduce militarmente en un sentido literal). Las construcciones ilegales subvencionadas por el Estado en los territorios ocupados (verbo BNH) se desarrollan junto con una política que alienta el crecimiento demográfico, sea en apoyo al precepto religioso de tener cuantos hijos Dios decida, o bien fomentando la inmigración de judíos del mundo.” *Cfr.* Rabinovich, *La Biblia y el Drone*, Ob. Cit. p.48

interpretado como un imperativo primordial de la política de asentamiento israelí, que busca mantener una mayoría étnica considerable 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.

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<sup>510</sup>. Ahora bien, 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<sup>511</sup>; en el caso de los últimos dos, 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 (Gén 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 (Gén 21:9); Rebeca, por su parte, disfraza a su hijo predilecto, Jacob, nacido tan sólo unos

---

<sup>510</sup> Silvana Rabinovich advierte la relación de contigüidad entre hermanos y enemigos, derivada de los frecuentes conflictos de celos o rivalidad, presentes en diversas mitologías. Así, Hayyim Ibn’ Attar, intérprete inspirado en el *Zohar*, interpretaba el uso de la palabra “hermano”, en la Biblia, como señal de que los captores se declaran como “enemigos”. *cfr. La Biblia y el Drone*, ob. Cit. p.47

<sup>511</sup> La marca de Caín lo protege de posibles intentos de homicidio.

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 (Gén 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 de 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 su confinamiento en los actuales campos de refugiados<sup>512</sup>. Asimismo, la voz joven de Jacob, escondida tras la piel velluda de Esaú, es interpretada por los líderes sionistas como “la voz moral de Israel”<sup>513</sup> frente la fuerza bruta de sus enemigos. No obstante, se pregunta Rabinovich: ¿Por qué se sigue considerando moral, de manera absolutamente acrítica, suplantar el privilegio indiscutible 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

---

<sup>512</sup> *La Biblia y el Drone*, ob. Cit. p. 49

<sup>513</sup> Abraham Burg, alguna vez presidente de la Agencia Judía y de la Organización Sionista Mundial, antiguo miembro del Parlamento y Vicepresidente del Congreso Judío Mundial, interpreta las palabras de Isaac cuando reconociendo la voz de Jacob tras las manos cubiertas de vello dice desconcertado “La voz es la voz de Jacob, mas las manos, las manos de Esaú”: “*La voz es la voz de Jacob* –“ significa según Burg, que no hay “*una oración benéfica que no lleve algo de la estirpe de Jacob*” mientras que “*las manos, son las de Esaú*” quiere decir que “*no hay guerra que no tenga algo de la simiente de Esaú*”: “cuanto más hacemos la guerra y ganamos y somos más exitosos en el campo bélico, nuestras manos se vuelven más y más las de Esaú y nuestra voz cada vez menos la voz moral de Jacob.” *Cfr.* Rabinovich, Silvana, *La Biblia y el Drone*, ob. Cit. p.53

las invasiones del ejército israelí —para nada carente en fuerza bélica<sup>514</sup>— como simples estrategias defensivas?<sup>515</sup>

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<sup>516</sup>, 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 actual refuerza reduciendo la “libertad” al individualismo. Mientras sigamos pensando de este modo, anotaba el filósofo, el problema de la fraternidad sólo tendrá dos vías de resolución: o bien la vía fratricida (Caín/Abel), o bien la competencia por la primogenitura (Jacob/Esau). 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,” escribe el filósofo “sino la fraternidad a la sociedad, de crear una sociedad a partir de la fraternidad.” En este caso, aclara Rabinovich, no se trataría de aspirar a la fraternidad como un valor abstracto:

---

<sup>514</sup> En el tercer capítulo de *La Biblia y el Drone*, Rabinovich recuerda la figura bíblica de Sansón, emblemática de la fuerza física, que sigue siendo aprovechada como un ejemplo para fines nacionalistas israelíes, bajo el discurso de que es dignificante morir matando en pos de una causa nacional. El poderío militar del ejército israelí, armado con drones, bombas atómicas y otras formas de equipamiento militar avanzado, se asemeja más, advierte la autora, al de los filisteos de entonces y sigue creciendo de manera exponencial. De las armas nucleares de Israel dio testimonio, desde 1986 Mordechai Vanunu, extécnico nuclear de la central de Dimona, quien fue sentenciado a 18 años en prisión y quien rechazó la candidatura al Premio Nobel de la paz: <http://www.haaretz.com/news/national/shame-on-you-democracy-vanunu-yells-as-he-returns-to-prison-1.291687>

<sup>515</sup> Rabinovich, Silvana, *La Biblia y el Drone*, ob. Cit. p. 53

<sup>516</sup> Vid Supra, 1.1 “Mimesis y parentesco”

[...]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”.<sup>517</sup>

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. 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.”<sup>518</sup> 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 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, que rescata, de otra manera, el paradigma de la “fraternidad”<sup>519</sup>, es la tarea primordial del profeta. Irreductible 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

---

<sup>517</sup> Rabinovich, Silvana, *La Biblia y el Drone*. Usos y abusos de figuras bíblicas, ob. Cit. p. 59

<sup>518</sup> Emmanuel Levinas, *Entre Nous (essais sur le penser-à-l'autre)*, citado en Rabinovich, Silvana, «Levinas : un pensador de la excedencia» prólogo a Levinas, Emmanuel, *La huella del otro*, Taurus, México, 2000, pp. 24-25

<sup>519</sup> Ver: Doménech, Antoni, *El eclipse de la fraternidad: una revisión republicana de la tradición socialista*, Barcelona, Crítica, 2004

poseedor de una palabra extraña, no sólo por extranjera sino también por inaudita, por enunciar aquellas verdades, casi siempre, intolerables de escuchar<sup>520</sup>.

“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.”<sup>521</sup> Escribe el poeta. Extender esa mano y 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 sólo por su presencia, en nombre de su propia existencia, únicamente por lo que representa.» Por lo que es.”<sup>522</sup> ¿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 explican 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 marca de Reb Efat, quien había hecho un ramillete de esperanza y amor con el aire que oteaba salmodiando las rocas de aurora y arena.”<sup>523</sup>

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

---

<sup>520</sup> “El profeta no se presenta nunca como figura paternal ni fraterna: siempre extraño aunque conocido, incómodo, es aquel que viene a decir la palabra inaudita de una verdad generalmente insoportable de escuchar.” Rabinovich, Silvana, *La Biblia y el Drone*, ob. Cit. p. 60

<sup>521</sup> *El libro de la hospitalidad*, p. 29

<sup>522</sup> *El libro de la hospitalidad*, p. 33

<sup>523</sup> Cfr. *El libro de las preguntas*, p.99

*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.” 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»<sup>524</sup> 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 también Reb Abner, “que ningún miembro de mi comunidad quiso recibirme bajo su techo. Para cada uno de ellos, ya estaba muerto.»<sup>525</sup> 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, que el Libro alberga entre sus páginas y “cuyas arrugas producimos a medida en que escribimos”<sup>526</sup> 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, borrando a nuestro paso cada rasgo, cada gesto, que quisiera imponerse como definitivo. Junto al rostro, la del desierto, quizás sea la más enigmática y entrañable de las imágenes grabadas en la mente y el corazón del ser humano, *imagen* de una ausencia, *imagen* de lo inmemorial. Como el desierto, el rostro, tampoco tiene un

---

<sup>524</sup> *El libro de las preguntas*, Trad. Julia Escobar y José Martín Arancibia, Siruela, Madrid, 1990 pp.98-99

<sup>525</sup> *El libro de las semejanzas*, Ob. Cit. p. 82

<sup>526</sup> “«El libro encierra un rostro; al escribir, producimos sus arrugas.” *El libro de las semejanzas*, p.31

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 apartado con este diálogo entre rabinos, que con invencible humor descubre una sonrisa en el núcleo de todas las semejanzas:

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

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

*Y agregó: «A nuestra semejanza.»<sup>527</sup>*

---

<sup>527</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.124

## IN-CONCLUSIONES

*Que jamás tu mirada sea última  
mirada al mundo.*<sup>528</sup>

Ninguna clausura tiene sentido  
en el desierto, en el vacío.<sup>529</sup>

En un último apartado del primer volumen de *El libro de las semejanzas* titulado “El Proceso” reb Moyal nos deja un importante imperativo: “(«*Ultima mirada, mirada del asesino.*» exclama “*¡Ah!, que jamás tu mirada sea última mirada al mundo.*” 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.*”<sup>530</sup> 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 juicio, 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,

---

<sup>528</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.138

<sup>529</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p.151

<sup>530</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 138

anticipatorios a la supuesta terminación de la “obra”<sup>531</sup>, 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, ponen de manifiesto la “no coincidencia consigo mismo”<sup>532</sup> que el escritor, a propósito, mantiene hasta el final. Ahora bien, 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.»<sup>533</sup> 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”; 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

---

<sup>531</sup> Ya desde varias páginas anteriores anticipa Jabès este sentimiento trágico en la fase final de un libro: “Lo escrito, como si tomase el mismo camino, pero hacia atrás, me conduce a lo que no escribiré ya más, a la noche.” Y se interroga: “¿Te has preguntado, una vez publicado el libro, qué otro significado podría tener el «se terminó de imprimir» que el de una constancia, por el tipógrafo, de tu muerte legal?/ Una muerte trivial. ¿Cuántas veces he muerto? Hubo un último libro que aspiraba a ser recibido como tal. ¿Escribiré siempre sobre sus hojas amarillentas?” *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 52

<sup>532</sup> Sobre este juicio al final de los tres volúmenes de *El libro de las semejanzas* Derrida advierte: 131“Jabès no es un acusado en este diálogo, 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.” *Vid Supra*. APERTURA. p.10

<sup>533</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 142

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 preludeo 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.” 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.”<sup>534</sup>

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?”<sup>535</sup> cuestionamiento de la identidad 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

---

<sup>534</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 143

<sup>535</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 145

donde Dios se retira de Sus palabras.”<sup>536</sup> 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.

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 esa “alma indigna” ha traído sobre sí y sobre toda su stirpe: “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.”<sup>537</sup> 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<sup>538</sup>, se nutre de cadáveres.”<sup>539</sup>

---

<sup>536</sup> Cfr. *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. pp. 145-146 Las negritas son mías.

<sup>537</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 147

<sup>538</sup> Por aullar a la muerte, merodear por los cementerios y nutrirse de cadáveres el chacal es en varias culturas un animal de mal agüero. Sin embargo, es significativo el hecho de que, en la cosmología egipcia, Anubis, dios destinado a cuidar a los muertos, que vela por los ritos funerarios y el viaje hacia el otro mundo, es representado tradicionalmente con cabeza de chacal. A pesar de que no existieran los chacales como tales en Egipto, los perros salvajes con orejas puntiagudas, miembros largos y hocico afilado, que merodeaban en los cementerios dieron sus rasgos a este dios que después los arqueólogos bautizaron como chacal. Este perro-chacal-psicopompo simboliza la muerte y el error del difunto mientras no llega al valle de la inmortalidad. Es una deidad intermediaria entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Cfr. Chavalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986,

<sup>539</sup> *El libro de las semejanzas*, ob. Cit. p. 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 protectoras de su lugar, no me examinaréis más como (el)<sup>540</sup> 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.»<sup>541</sup>

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

---

<sup>540</sup> En la edición castellana de Alfaguara se omite el artículo “el” que aclara el sentido de esta frase: “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...” *cfr.* Jabès, Edmond, *Le livre des ressemblances*, Paris, Gallimard, 1991, p. 145

<sup>541</sup> *El libro de las semejanzas*, p.148

un objeto 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 jablesiano, que se interroga hasta el final confesando su insatisfacción consigo mismo, quisiera someter mis propias palabras a juicio del lector 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 por decir.

\*\*\*

Los finales no son quizás, otra cosa que el principio verdadero de nuestras obras. En el infinito de las páginas blancas que nos exceden y que jamás nos han pertenecido, habita lo más sustancial 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 de esta tesis nunca ha sido ese, que mi paso por las páginas hospitalarias de *El libro de las semejanzas*, ha implicado para mí 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 a otros, dejando fuera tantas imágenes poderosas, tantos aforismos y pasajes que me hubiera gustado incluir, pero que forman parte de lo que queda abierto en los márgenes de este trabajo. 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 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 palabra 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, nunca ha abandonado a la ficción como motor crítico, como la posibilidad de reformular los esquemas desde los cuales estamos acostumbrados a pensar y que afectan directamente nuestras relaciones con el mundo.

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

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 Jean 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, metáfora heliológica que ha dominado la metafísica occidental y, a partir de su propio pensamiento, hemos interrogado también la separación entre esencia y apariencia que sigue, sin embargo, manteniendo su crítica al arte, como neutralización de esta misma 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 G. 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 apertura, la puerta, a través de la cual mantener un vínculo abierto 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, combatiendo 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 buscan 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 con fines seculares 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 sostener, convirtiéndose 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” 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 jablesiano. 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 cualquier lector. Queda mucho por agregar, tanto por indagar sobre la relación de Jabès con las imágenes, 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, sino 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.

## **Bibliografía:**

**BACHELARD**, Gaston, *El aire y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997

-----, *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

-----, *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

-----, *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

**BARTHES**, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Paidós, Barcelona, 1994

**BATAILLE**, Georges, *El erotismo*, trad. Antoni Vicens y Mari Paul Sarazin, Tusquets, Barcelona 1997.

-----, *La experiencia interior*. Seguida de método de meditación y de post-scriptum 1953, trad. Fernando Savater, Taurus, Madrid, 1973.

**BELTING**, Hans, *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz Editores, 2007.

-----, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. México, Akal, 2010.

**BENJAMIN**, Walter, *Obras Completas*. Madrid, ABADA Editores, 2007, Libro I. Vol. 2.

-----Libro II. Vol. 1 y 2.

-----Libro IV. Vol 1.

-----Libro V. Vol. 1 y 2.

-----, *Parque central*. Chile, Metales Pesados, 2005.

-----, *Breve historia de la fotografía*. Casimiro Libros, 2011.

**BERGSON**, Henri, *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Editorial Cactus, 2006.

-----, *Memoria y vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid, Alianza Editorial, 1977.

**BESANÇON**, Alain, *La imagen prohibida*, Madrid Ediciones Siruela, 2003

**BEUCHOT**, Mauricio, *Las dos caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. Madrid, Caparros, 1999.

**BLANCHOT**, Maurice, *El paso (no) más allá*. Trad. Cristina Peretti, Barcelona, Paidós, 1994.

-----, *La comunidad inconfesable*, Trad. Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 1999

-----, *Falsos Pasos*. España, Pre-Textos, 1977.

-----, *La amistad*. Madrid, Editorial Trotta, 2007.

-----, *La conversación infinita*. Madrid, Arena libros, 2008.

-----, *La escritura del desastre*, Monte Ávila Editores, Cactus, 1999.

-----, *La locura de la luz*. Trad. de José Jiménez, Madrid, Tecnos, 2007.

-----, *La parte del fuego: la literatura y derecho a la muerte*. Trad. Isidro Herrera, Paris, Arena Libros, 1949.

**BUBER**, Martin, *Cuentos Jasídicos. Los primeros maestros*. I. trad. Salomón Merener, Buenos Aires, Paidós, 1983.

-----, *¿Qué es el hombre?*, Trad. De Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica

-----, *Yo y Tú*. Trad. Carlos Díaz, Madrid, Caparrós Editores, Col. Espirit, 1993.

**DECO PRADOS**, Francisco Javier, *Edmond Jabès y Eduardo Chillida : La Mémoire et la Main*, Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses, Vol 29, Núm. 2 (2014) 293-308

**DELEUZE**, Gilles, *Deux Régimes de fous: Textes et entretiens 1975-1995*. Paris, Editions de Minuit, 2002.

-----, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Ediciones Paidós, Col. Comunicación, 1984.

**DERRIDA**, Jaques, *Adiós Emmanuel Levinas: palabra de acogida*, Madrid, Trotta, 1998

-----, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, trad. Horacio Pons, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997

-----, *El tocar*, Jean Luc Nancy, trad. Irene Agoff, Amorrortu, Madrid, 2011

-----, *Espectros de Marx*. El estado de la deuda el trabajo del duelo y la nueva intencionalidad, Editorial Trotta, Madrid, 1998

-----, *La difunta ceniza/ Feu la cendre* (ed. bilingüe) Trad. Daniel Alvaro y Cristina de Peretti, Ediciones La Cebra, 2009.

-----, *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1989.

-----, *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González y Derdo Scavino, Buenos Aires, Paidós, 2005.

-----, *Márgenes de la filosofía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

-----, Hélèn Cixous, *Velos*, Siglo XXI editores, México, 2001

**DIDI-HUBERMAN**, Georges, *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2011.

-----, *Arde la imagen*. Oaxaca, Ediciones Ve, 2012.

-----, *Imagen superviviente. La historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Trad. Juan Calatrava, Madrid, Abada Editores, 2009.

-----, *La supervivencia de las luciérnagas*. Trad. Juan Calatrava, Madrid, Abada Editores, 2012.

**DOMÈNECH**, Antoni, *El eclipse de la fraternidad: una revisión republicana de la tradición socialista*, Barcelona, Crítica, 2004

**DUCH**, Lluís, *Un extraño en nuestra casa*. Barcelona, Herder, 2007.

**DUCH**, L. y Mèlich, J.C., *Escenarios de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana*. Madrid, Trotta, 2005. Vol. 1 y 2.

**DURAND**, Gilbert, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arqueología general*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

-----, *La imaginación simbólica*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1968

**FORCANO**, Manuel Ed. y trad. Del hebreo, *Libro de la creación*. Barcelona, Fragmenta Editorial, 2013.

**FREEDBERG**, David, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid, Cátedra, 1992.

**FREUD**, Sigmund, *Moisés de Miguel Ángel*, Madrid, Casimiro Libros, 2011

\_\_\_\_\_, *Moisés y la religión monoteísta*, Trad. Ramón Rey Ardid, Madrid, Alianza Editorial, 1970

**GOODENOUGH**, Erwin Ramsdell & Jacob Neusner, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*. New York, Princeton University Press, 1953.

**GRAFMAN**, Rafi, *The Israel Museum Guide*. Jerusalem, The Israel Museum, 1983.

**GRAVES**, Patai R., *Los mitos hebreos*. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

**GUÉNON**, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, trad. José Luis Tejada y Jeremías Lera, Paidós, Buenos Aires, 1995

**GUTMAN**, Joseph, *Hebrew Manuscript Painting*. George Braziler, Inc. New York, 1978.

**HEIDEGGER**, Martin, *Carta sobre el humanismo*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.

\_\_\_\_\_, *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera, editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2006.

**HORESTEIN**, Mariano *Lo que debe llevar el habla sin decirlo Notas sobre la interpretación después de Auschwitz I*, Revista uruguaya de Psicoanálisis (en línea) (113): 29-54, 2011

**JABÈS**, Edmond, *Del desierto al libro*. Entrevista con Marcel Cohen, Madrid, Mínima Trotta, 2000

-----, *El libro de las preguntas*, Trad. Julia Escobar, Barcelona, Ediciones Siruela, 1990

-----, *El libro de las semejanzas*, Trad. Saúl Yurkievich, México, Alfaguara, 2001.

-----, *L'enfer de Dante*, postfacio Antonio Prete Paris, Fata Morgana, 1991

-----, *Le livre des Ressemblances, Le Soupçon Le Désert, L'Ineffaçable l'Inaperçu*. Paris, Gallimard, Col. L'imaginaire, 1991

-----, *El libro de los márgenes I, Eso sigue su curso*. Trad. David Villanueva, Madrid, Arena Libros, Col. Libros del último hombre, 2004.

-----, *El libro de los márgenes II, Bajo la doble dependencia de lo dicho*. Madrid, Arena Libros, Col. Libros del último hombre, 2005.

-----, *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*. Trad. Saúl Yurkiévich, México, Editorial Vuelta, 1989.

-----, *Un Regard*, Paris, Fata Morgana, 1992

**JOUSSE**, Marcel, *L'anthropologie du geste*, Gallimard, Paris, 1974

**KIERKEGAARD**, Sören, *Temor y temblor*, trad. Vicente Simón Merchán, Fontamara, México, 2006.

**LANDAUER**, Gustav, *Escepticismo y mística*, Trad. Héctor A. Piccoli, México, Herder, 2015

**LAVANIEGOS**, Manuel, *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

**LEVINAS**, Emmanuel, *Cuatro lecturas talmúdicas*. Barcelona, Riopiedra, 1997.

-----, *De la existencia al existente*. Madrid, Arena Libros, 2006.

-----, *De lo sagrado a lo santo*. Cinco nuevas lecturas talmúdicas, Trad. Soedade López Campo, Riopiedras Ediciones, Barcelona, 1997.

-----, *El tiempo y el otro*, Barcelona, Paidós, 1993.

-----, *Ética e infinito*, Madrid, A. Machado libros, 2008.

-----, *La huella del otro*, México, Taurus, 2000.

-----, *La realidad y su sombra, Libertad y mandato, Trascendencia y altura*. Trad. Antonio Domínguez Leiva, Madrid, Mínima Trotta, 2001.

-----, *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid, Editorial Trotta, 2000.

-----, *Totalidad e Infinito. Ensayos sobre la exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2002.

**LEIBOWITZ**, Yeshayahu, *La crisis como esencia de la experiencia religiosa*, Prólogo, traducción y notas de Leonardo Cohen, España, Taurus, 2000.

**LOADER**, James Alfred “Making Things from the Heart: On Works of Beauty in the Old Testament”, *OTE* 25/1 (2012): 100-114

**MAIMÓNIDES**, *Guía de los perplejos : Tratado de teología y de filosofía*, vers. León Dujovne, prólogo Angelina Muñiz-Huberman, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, México, 1993

**MARION**, Jean-Luc, *God without being*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.

**MESCHONNIC**, Henri, *La poética como crítica del sentido*, trad. Hugo Savino, Mármol/ Izquierdo Editores, Buenos Aires, 2007.

**MOLE**, Gary David, “Dans les marges du livre: Edmond Jabès, les arts plastiques et Bram van Velde”, *Studi Fanceci*, 141, septiembre-diciembre, 2003

-----, *Lévinas, Blanchot, Jabès. Figures of Estrangement*, Florida: University Press, 1997

**MOSES**, Stéphane, *Franz Rosenzweig. Sous l'étoile*. Paris, Hermann Editeurs, 2009.

**NANCY**, Jean-Luc, *La participación de las artes*. Valencia, Pre-Textos, 2007.

-----, *La representación prohibida: Seguido de la Shoah, un soplo*. Trad. Margarita Martínez, Buenos Aires, Amorrortu, 2006.

-----, *Las Musas*. Trad. Horacio Pons, Madrid, Amorrortu, 2008.

-----, *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Trad. Daniel Alvaro, Buenos Aires, La Cebra, 2007.

**NIETZSCHE**, Friedrich, *El crepúsculo de los ídolos, o como se filosofa con el martillo*, Trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

**OUAKNIN**, Marc-Alain, *El libro quemado. Filosofía del Talmud*. Barcelona, Riopiedra, 1999.

**OVIDIO**, *Las Metamorfosis*, México, Porrúa, 2004

**PLATÓN**, *Diálogos*, Editorial Porrúa, México, 1979.

**RABINOVICH**, Silvana, *La Biblia y el Drone. Sobre usos y abusos de figuras bíblicas*, Madrid, IEPALA EDITORIAL, 2013

\_\_\_\_\_, "Gestos de la letra. Aproximaciones a la lectura y escritura en la tradición judía" *Acta poética* 26 (1-2), primavera-otoño, México, UNAM, IIFL, 2015

\_\_\_\_\_, *De nadie a alguien*, Revista Fractal, n° 36, enero-marzo, 2005, año IX, volumen X, pp. 155-171.

\_\_\_\_\_, "En torno al Gólem. Cavilaciones, *Destiempos*. Revista de curiosidad cultural, N°39, junio-julio, 2014

\_\_\_\_\_, "Sobre memoria y ficción (reflexiones ético-literarias)", en: *Jornadas Filológicas, 2005*, UNAM, IIFL, México, 2007

**RICOEUR**, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Trad. Cristina de Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni, Editorial Trotta, Madrid, 2014.

**ROSENZWEIG**, Franz, *La estrella de la redención*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1997.

-----, *El libro del sentido común sano y enfermo*. Caparrós editores, 1994.

**ROTH**, Cecil, *Jewish Art: an illustrated history*. New York, McGraw-Hill, 1961.

- SAID**, Eduard W. *Orientalismo*, Trad. María Luisa Fuentes, España, Librerías, Al Quiba, 1990.
- SAND**, Shlomo, *La invención del pueblo judío*, Editorial Akal, Madrid, 2011.
- \_\_\_\_\_, *La invención de la tierra de Israel: de Tierra Santa a madre patria*, trad. José María Amoroto Salido, Editorial Akal, Madrid, 2013.
- SARTRE**, Jean-Paul, *La puta respetuosa. A puerta cerrada*, trad. Aurora Bernárdez, Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- SCHOLEM**, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*. Madrid, Siruela, 2012.
- , *La Cábala y su simbolismo*, Trad. José Antonio Pardo, Buenos Aires, Mila, 1988, pp.53-54
- SED-RAJNA**, Gabrielle, *L'art Juif, Orient et Occident*. Paris, Relié, 1975.
- SCHOLEM**, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Barcelona, Siruela, 1996.
- SOLARES**, Blanca Marcela Capdevila y Manuel Lavaniegos, *Lluís Duch, Antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, Cuadernos de Hermenéutica 2 Lluís Duch, México, UNAN, Centro Regional de Estudios Multidisciplinarios, 2008.
- TRÍAS**, Eugenio, *La imaginación sonora: Argumentos musicales*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010.
- , *La razón fronteriza*. Barcelona, Destino, 1999.
- , *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel, 2006.
- TREBOLLE**, Julio, *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo*, Madrid, Editorial Trotta, 2008
- WARBURG**, Aby, *Atlas de imágenes Mnemosine*. Madrid, Ediciones Akal, Edición, traducción y notas de Linda Báez Rubí, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2012. Vol. I y II.
- , *El Renacimiento del Paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- , *El ritual de la serpiente*, México, sexto piso, 2004.
- GARCÍA-G**, Dora Elvira Ed., *Hacia un amable vivir*. Claves para una filosofía de la paz, Editorial Porrúa, México, 2018.
- FERRIER**, Jean-Louis y Yann le Pichon dirs., *Art of Our Century, The Chronicle of Western Art, 1900 to the Present*. New York: Prentice-Hall Editions. 1988.

**RIES**, Julien coord., *Tratado de antropología de lo sagrado, tomo [1]*. Madrid, Trotta, 1995.

**Tesis citadas:**

**KENT**, Trejo, Didanwy, tesis doctoral: “«Resonancias» de la promesa: «ecos» y «reverberaciones» del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial” Posgrado en Historia del Arte, FFyL, UNAM, México, 2016.

**LOZANO** Campos, Luz Aída, tesis de maestría: “El lenguaje y lo sagrado. Una mirada a la relación mito-poesía desde el pensamiento de Ernst Cassirer y Gaston Bachelard”, Posgrado en Filosofía, FFyL, UNAM, México, 2018.

**Fuentes 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 Misna*, trad. Carlos del Valle, Editorial Sígueme, Salamanca, 1997.

*Diccionario RAE*. España, 1992.

*Diccionario Enciclopédico de la Biblia*, Barcelona, Editorial Herder, 1993.

*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* dir. Eduardo Weinfeld, Enciclopedia Judaica Castellana, México, 1948-1951.

*Diccionario de los Símbolos*. Dir. Jean Chavalier, Barcelona, Editorial Herder, 1986.

*Diccionario Superior Frances-Español, Español-Frances*. España, Biblograf, 1980.

*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

*Diccionario Latino-Castellano Etimológico*, Diccionario castellano etimológico. Diccionario castellano europeo, Pascual Martínez Calvo, Zaragoza, 2009

Martínez Sáiz, Teresa, *Mekilta de Rabí Ismael. Comentario rabínico al libro del Éxodo*, España, Editorial Verbo Divino, Biblioteca Midrásica, 1995.

Morgan, John, *El cerebro en evolución*, Ariel, Barcelona, 2003.

Nombres. Revista de Filosofía del Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichón", Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. No. 24. 2010.

**Material filmográfico:**

**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, *The House That Jack Built*, Zentropa Film, I Väst, Dinamarca-Francia, 2018.