



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS



Habitar la palabra:
poética místico-erótica sefardí en *Composiciones* de Juan Gelman

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
Mariana Vergara García

ASESORA
Dra. Angelina Muñiz-Huberman

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2022



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.

A Paty y Matilde, por brindarme la lengua que habito

Agradecimientos

Es de mexicanas y mexicanos desvivirse en agradecimientos siempre que se tenga la oportunidad. Si pudiera, incluso agradecería a todos los conductores de pesero que me perdonaron no traer completo mi pasaje para llegar a la facultad. Como es un poco complicado agradecer a absolutamente todas las personas que me han apoyado a lo largo de este último año y medio, quisiera dar las gracias a

Paty, má, por tu amor incondicional, por compartir todo lo que eres y lo que piensas conmigo, por reírte con mis bailecitos tontos; por iluminar mi camino con libros, el primero: *El tambor de hojalata* y, más recientemente, ese maravilloso hallazgo que cambió mi vida: *El Zohar*. Gracias, Adolfo, papá, por las horas en librerías, las lecturas nocturnas, los “buebitos” en cazuela... y todos los postres compartidos que nos transportaban a un sitio lejos del mundanal rüido. Gracias Gonzalo (siempre *looking all the lonely people*), por llegar, enojarte, llorar, ponerte morado (moradísimo); gracias por los memes, por tus pecas (gotitas de miel) y por no dejarme sola nunca, a pesar de todo. No alcanzan las palabras que quisiera dedicarles a ustedes tres: son mi casa, mi caos, mi refugio.

Garcilaso: gracias por tu silenciosa y peluda presencia en las noches, en los días, afuera del baño mientras yo estaba dentro. Ya no sé qué haría sin ti, gato loco.

A todas mis amigas y amigos, por construir entre todas y todos, lugares donde puedo existir sin miedos ni vergüenzas: ser yo. Gracias, por supuesto, a ustedes: José, Olympia y Diego, por inspirarme y acrecentar mi felicidad este último año y medio con contraensayos, cervezas, juegos de mesa y Rosalía. A las dos hermanas que dejé en el mar como un pretexto para regresar: gracias, Joanna y Carolina, por estar desde hace más de 10 años. Gracias también a la Alondra que llegó, silenciosa (no tanto), a compartir poesía, oraciones relativas,

la carrera y la vida académica y no tan académica conmigo. Abril y Gary: gracias por los conciertos, las fiestas, las lágrimas, por recibir a esta jarocho, abrazarla, entenderla y por quedarse hasta acá conmigo. A las Ephedras Genaro, Gary, Carlos, Víctor (Javic): gracias por abrirme un espacio en su casa, reírse de mis chistes y hacerme reír a mí con sus ocurrencias, bailes y léxico (que tanto amo). Sobre todo, gracias por recibirme como un miembro más: ¡sí soporté! A Pilarius, Juliops y Maringa, por ser la razón de mi permanencia en Galicia: llevo muy cerquita de mi corazón los almohadillos, las tortillas de patatas, las clases de historia del arte, el salmorejo de mercadona, Día de enero.

Gracias, Adolfo Vergara Herrera, abuelito, entre muchas otras cosas, por la casita en tu jardín y las glorias que me regalabas cuando era pequeña. Te recuerdo. Te extraño.

Agradezco a toda mi familia por su amor incondicional: Ito (por tu silencio, por tus breves e importantes, fundamentales palabras), Ita (por cuidarme desde el 28 de septiembre de 1997), Delia (por sus deliciosos guisos, por cuidar a todas sus nietas y nietos), Iván, Naná (siempre Naná), Diego, Nicolás (por mirarnos con esos ojos grandes, coquetos y por poner a Gonzalo a cantar las de Pescetti), Alejandro, Armando, Gude. Tío Micky: gracias a ti conseguí muchos de los libros más importantes para la realización de este trabajo, tienes un gran corazón.

Gracias infinitas a mi asesora, la doctora Angelina Muñoz-Huberman, por su tiempo, sus sonrisas, y por estar dispuesta a orientar a esta principiante en la mística hispanohebrea medieval en medio de una pandemia. Sin su guía e inspiración esta tesis jamás se habría escrito. En *Las raíces y las ramas* encontré mi pasión. Es usted grande, inmensa, maestra.

Gracias a los miembros de mi sínodo: Aurelio González Pérez, cuya clase de San Juan de la Cruz llevo siempre conmigo; Leonor Guadalupe Fernández, cuyas clases siempre me dejaron con ganas de más Lope de Vega y Calderón de la Barca; Alejandra López Guevara,

por sus apasionantes clases y por traer de nuevo a mi memoria a Juan Gelman; a Edgar, por sus observaciones sobre mi tesis, sus clases, la compañía ñoña hablando sobre el hebreo y la mística y poesía; gracias sobre todo por ese libro “polvoso” de Scholem, uno de los más preciados que tengo: תודה רבה.

Gracias a Emmanuel Juárez Cruz y Mirella Medrano Vizuet, mis profesores de hebreo, por su guía en este bellissimo idioma, por toda su pasión y dedicación, por responder mis dudas más ociosas, por su paciencia. Gracias también a mis compañeras y compañeros de hebreo en la ENALLT por alimentar mi curiosidad.

Al poeta Claudio Rodríguez Fer: gracias por tu guía en tierras celtíberas, por presentarme a José Ángel Valente y por brindarme la oportunidad de colaborar en *Evohé*. Espero verte de nuevo, pronto.

Gracias también a Citlali Suárez y José Luis Estrada: sólo ustedes saben todo lo que hicieron por mí.

A todas las personas que se cruzaron en mi camino, me hicieron sonreír y con las que compartí momentos felices y tristes: gracias, porque sin ustedes no sería lo que soy hoy.

“Alrededor de la hembra solar aún sigue girando oscuro el universo”

José Ángel Valente, *Fragmentos de un libro futuro*

“[El exilio es] como la germinación
misteriosa del grano bajo la tierra”

Yehudá ha-Leví

Índice

Introducción	7
Capítulo 1. Juan Gelman: vida y obra	12
Capítulo 2. La importancia de la palabra en la tradición judía	17
2.1. Los exilios del pueblo hebreo	17
2.2. El surgimiento de la cábala	19
2.3. La influencia de la tradición sefardí y la cábala en la poesía de Juan Gelman .	27
Capítulo 3. <i>Com/posiciones</i>: el encuentro con la divinidad	31
3.1. Literatura comparada	31
3.2. Significado del heterónimo: eliezer ben jonon, creación gelmaniana	36
3.3. La función fática de la lengua	38
3.4. Análisis e interpretación de los poemas de eliezer ben jonon	40
3.4.1. “El vuelo”	40
3.4.2. “La mano”	47
3.4.3. “El camino”	57
3.4.4. “El sol”	66
3.4.5. “La casa”	72
3.4.6. “El suelo”	77
3.4.7. “La lejanía”	80
3.4.8. “Rostros”	90
3.4.9. “La cuestión”	98
3.4.10. “El hilito”	105
3.4.11. “La pisada”	113
Conclusiones	126
Obras citadas	134

Introducción

Leer a Juan Gelman (Buenos Aires, 1930-Ciudad de México, 2014) implica el ineludible planteamiento de una secuencia de preguntas: ¿por qué usa diminutivos? ¿qué significan las barras diagonales? ¿por qué escribe en ladino? Entre la serie de interrogantes que suscita la poesía del escritor argentino, surgen destellos de entendimiento, porque Gelman habla a sus lectores apelando a algo que está en el fondo de nosotros y, al mismo tiempo, en la superficie de nuestras vivencias en el mundo. Con su escritura, entabla una conversación consigo mismo (Monsiváis 10) que, a la vez, detona en nosotros el impulso de diálogo interno. La poesía de Gelman provoca un sentimiento de cercanía y familiaridad con sus diminutivos, pero también de extrañeza con sus barras diagonales. En esta ambivalencia se mueve su obra y, en el camino, nos lleva con él entre la ternura y la violencia: el diminutivo, que recuerda a la infancia, al juego y al cariño; y las barras, que asemejan gráficamente una suerte de daga o estaca que separa, interrumpe y corta. Por ello leer a Juan Gelman es estar dispuestos a dejar escapar una mueca en forma de tímida sonrisa y después pagar (como si de un impuesto se tratara) con la sentenciosa seriedad que provocan algunos de sus versos.

El análisis crítico de la obra de Gelman tiene su auge “a partir de mediados de los años noventa” (Fabry 17). En *Juan Gelman: poesía y coraje* (2005), María Ángeles Pérez López da cuenta de la bibliografía crítica sobre Gelman: “de las 202 entradas [...] 83 son posteriores al '94. Pero si nos fijamos en las monografías, la cosecha de los libros anteriores a 1994 es muy pobre” (Fabry 17). Entre la crítica, dos de los críticos imprescindibles de la obra de Gelman son Miguel Dalmaroni con su ensayo *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo* (1993) en el que el autor contextualiza la producción gelmaniana dentro de la sociedad argentina. El segundo es Jorge Boccanera, cuyo trabajo monográfico *Confiar en el*

misterio. *Viaje por la poesía de Juan Gelman* (1994) ubica la obra de Gelman en relación con la literatura hispanoamericana, pero también con la occidental. Como poeta del exilio argentino durante la dictadura, su poesía estuvo fuertemente marcada por los estragos de los regímenes dictatoriales en Latinoamérica: las desapariciones forzadas, la persecución a militantes de izquierda, la tristeza de tener que huir del país, entre otros. Estudios posteriores sobre la obra del poeta argentino se han enfocado en aspectos como la métrica, el lenguaje (en 1995: *Como temblor del aire: la poesía de Juan Gelman* de Lilián Uribe), la intertextualidad (en 1996: *Juan Gelman: las estrategias de la otredad* de María del Carmen Sillato), entre otros. A pesar del significativo aporte de estos trabajos, el presente estudio se enfoca en la relación entre cábala hispanohebrea medieval y el erotismo y los poemas de eliezer ben jonon¹ contenidos en *Com/posiciones*.

En este trabajo propongo realizar un acercamiento al poemario *Com/posiciones*, escrito entre 1984 y 1985 durante la estancia de Gelman en París y publicado en 1986. En esta obra, presenta una serie de reinterpretaciones de textos de tradición bíblica y sefardí medieval. A través de estas reinterpretaciones, el poeta argentino entabla un diálogo que le permite identificarse con algunos autores medievales, pues lo que comparte con algunos de ellos es la situación del exilio. Dentro de los poemas que Gelman *com/pone*, se encuentran aquellos que abordan el tema amoroso y que “establecen la ausencia de la amada como el destierro del hombre sobre la tierra, su orfandad cósmica” (Pérez 58).

El presente trabajo se enfoca en el análisis de los poemas de *Com/posiciones* firmados por eliezer ben jonon, heterónimo de Juan Gelman. Propongo una interpretación que parta de

¹ A partir de ahora, respeto la ortografía que emplea Gelman para escribir el nombre de su heterónimo en *Com/posiciones*: eliezer ben jonon.

la concepción cabalística relacionada con la ausencia de la amada y el exilio. Si bien los elementos en los poemas no son necesariamente parte de esta tradición, el lenguaje empleado por Gelman se gesta en gran medida en los textos judíos medievales, así como en aquellos de tradición bíblica. Así, este trabajo pretende encontrar similitudes entre la concepción mística sefardí de la divinidad y las ideas presentes en *Composiciones*. Para hallar dichas similitudes entre dos expresiones literarias separadas en tiempo y espacio (es decir: la referente a la sefardí medieval y la poesía de Gelman), se considera el trabajo de César Domínguez, Haun Saussy, Darío Villanueva y Claudio Guillén *Introducing Comparative Literature. New trends and applications* sobre literatura comparada. Por otro lado, dado que el heterónimo se inserta claramente dentro de la tradición cabalística de la Edad Media, este trabajo se apoya en los estudios sobre cábala y misticismo hispanohebreos entre los que destacan: *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebra* de Angelina Muñiz-Huberman; *La Cábala y su simbolismo* de Gershom Scholem y la selección de Esther Cohen del *Zohar. Libro del esplendor*.

Uno de los textos fundamentales para la lectura e interpretación de los poemas es el *Zohar*, obra del siglo XIII que constituye una de las muestras más representativas de la cábala medieval. A medida que fueron leídos los poemas de eliezer ben jonon, encontré elementos, metáforas e imágenes similares a las presentes en el *Zohar*. Finalmente, para comprender el papel del heterónimo en la conformación de los poemas, el trabajo de investigación de Cynthia Gabbay “*Composiciones: los poemas de eliezer ben jonon: heteronimia, simbolismo y exilio*” (2016) resulta indispensable. Además, de la bibliografía relacionada con el estudio de *Composiciones*, la mística y la cábala judía en la obra de Gelman es necesario mencionar el estudio de María del Carmen Sillato *Juan Gelman: las estrategias de la otredad* (1996), que aborda la heteronimia y la intertextualidad en *Composiciones*. Por otro lado, el artículo

de Bianca Pamela Ramírez Rivera “Vos que me empezaste y quiero que me acabes en la mitad de vos. La mística de la poesía de Juan Gelman” (2014) y la tesis de licenciatura de Ricardo Ceballos González “*El dolor mudo de la noche*”: el tema de la mística de San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila en Citas y Comentarios de Juan Gelman (2020) arroja luz sobre la relación entre la poesía de Gelman y la mística. Los trabajos que se han dedicado a estudiar la relación entre la cábala, mística y la poesía de Gelman no se han centrado en un estudio que profundice en las similitudes que guardan los once poemas de eliezer ben jonon presentes en *Com/posiciones* con la tradición mística judía, así como con el erotismo característico de textos como el *Zohar* y *El Cantar de los Cantares*. Por ello, considero que este trabajo representa un aporte para ahondar en el estudio de la obra del poeta argentino.

Con el objetivo de identificar los puntos en común entre *Com/posiciones*, poemario del siglo XX, y la tradición cabalística medieval, realizo, en primer lugar, un recorrido por la vida y obra de Gelman (Capítulo 1). Así, es posible vislumbrar el contexto que permitió al poeta argentino conocer las obras místicas y referentes a la cábala que influyeron su obra, especialmente en el poemario analizado en este trabajo. Posteriormente, en el Capítulo 2, abordo brevemente la historia del pueblo hebreo para comprender la importancia que posee la palabra escrita; en este apartado también planteo la relevancia del *Zohar* para la interpretación de los poemas de eliezer ben jonon. Además, en este mismo capítulo, presento las razones por las cuales es posible interpretar dichos poemas a la luz de textos judíos medievales.

Finalmente, en el Capítulo 3 presento la metodología referente a la literatura comparada y clasifico el poemario *Com/posiciones* según la propuesta de estudio comparatista de Dionyz Durišin; asimismo, explico el significado del heterónimo y su importancia en la conformación de los poemas. Este capítulo constituye la parte medular del

presente trabajo, pues en él se encuentran detallados los puntos en común entre los once poemas de eliezer ben jonon y la tradición cabalista medieval, los aspectos místico-eróticos y la condición exiliar de la voz poética, que constantemente encuentra en la palabra el medio para concretar su unión con lo divino. Las conclusiones muestran una síntesis de los elementos hallados en el análisis de los poemas de eliezer ben jonon.

Para leer a Gelman no sólo es importante estar dispuesto a entregarse a la ternura y la violencia, sino también a ver más allá del contexto argentino. Como la Torá, su poesía “se opone a la obviedad, y no es inusual que revele y oculte al mismo tiempo la trama de las imágenes. [...] es transparente pero con la claridad que nada más confieren las propuestas que los lectores convierten en revelaciones” (Monsiváis 24). Toda poesía es revelación latente, y Gelman nos deja la suya como testimonio de su tristeza, exilio, ternura y violencia para que ella nos revele algo sobre nosotros.

Capítulo 1. Juan Gelman: vida y obra

La vida de Juan Gelman Burichson es bien conocida por todos aquellos interesados en su poesía. Sin embargo, para propósitos de este trabajo he optado por realizar una breve reconstrucción, a partir de videos, entrevistas y memorias narradas por el propio poeta argentino, de los puntos más relevantes en su quehacer político y poético. Es necesario, entonces, recordar la tierra de donde viene y los fragmentos fundamentales de su vida, marcada en gran medida por el exilio.

Juan Gelman era hijo de José Gelman, obrero judeo-ruso, y de Paulina Burichson, con quien contrajo matrimonio en segundas nupcias después de la trágica muerte de su primera esposa. Debido al clima político y antisemita de la Rusia zarista, decide emigrar junto con su esposa y el hijo de su primer matrimonio, Boris. Para 1928 la familia se establece definitivamente en Argentina. Es allí donde nace Juan Gelman el 3 de mayo de 1930 en Villa Crespo, un barrio de Buenos Aires.

Fue Boris quien comenzó a recitar poemas de Pushkin en ruso a Gelman desde que era muy pequeño, de manera que estas lecturas sirvieron como ejercicio para desarrollar sus habilidades en la musicalidad poética. Pronto, influido por la comunidad judía y obrera de la que se rodeaba, descubre sus pasiones e ideales políticos: comienza a escribir poesía a los once años y se une al Partido Comunista a los quince. Posteriormente, abandona sus estudios universitarios en química para dedicarse a varios oficios hasta que ejerce el periodismo fervientemente. En 1954 se desempeña como redactor en la revista *Nuestra Palabra* y en *La Hora*, diario comunista; tiempo después funda, con sus compañeros del Partido Comunista, el grupo poético *El Pan Duro*, en el que se edita, en 1956, su primer libro: *Violín y otras cuestiones*. De esta manera, Gelman se desenvuelve con naturalidad tanto en el ámbito

poético como en el político, los cuales parecen, hasta ese momento, ir de la mano en la vida del poeta argentino.

La publicación de *Gotán* (1962) hace que el poeta gane reconocimiento entre los argentinos, ya que la sensibilidad gelmaniana coincidía y empatizaba con la condición política de Argentina de ese entonces². La aparición de Ernesto Che Guevara y su influjo en el contexto político de Sudamérica fue decisiva en los ideales políticos de Gelman. Esta difusión de ideas coincide con la publicación del poemario *Cólera Buey*, con el que Gelman comienza a desarrollar su estilo. En 1967, las revueltas contra los gobiernos totalitarios estallan con la muerte del Che y en 1969 surgen las Fuerzas Armadas Revolucionarias en Argentina a las que Gelman se adhirió pronto, en concordancia con sus ideales peronistas revolucionarios.

De 1971 a 1973 funge como director del suplemento cultural del diario argentino *La opinión* y en 1974 se desempeña como jefe de redacción del diario *Noticias* del grupo guerrillero Montoneros. En estos años, Argentina se libera del gobierno militar cuando Héctor J. Cámpora gana las elecciones de 1973; sin embargo, en 1975 Gelman es amenazado por la Alianza Anticomunista Argentina, una organización de ultraderecha. En ese mismo año es enviado a Roma en nombre del Movimiento Montoneros para denunciar la violación de los derechos humanos en Argentina, ya que la derecha peronista estaba asesinando a miembros de montoneros y obreros porque representaban una amenaza a sus intereses. Juan Gelman milita públicamente en contra de la dictadura argentina mientras trabaja como traductor para la UNESCO.

² Durante el gobierno de Juan Domingo Perón y de su esposa, Eva Perón.

En 1976, Gelman regresa clandestinamente a Argentina y en marzo de ese mismo año se produce un nuevo golpe de Estado. El país es gobernado por una junta militarista conformada por Jorge Rafael Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti. Este golpe convirtió a Argentina en “el mayor campo de concentración del continente, más aún que sus vecinos Chile, Paraguay, Uruguay y Brasil, cuyos gobiernos militares eran todos aliados y cómplices en la operación del exterminio” (Campos 6). De este régimen fueron víctimas los hijos de Gelman: Nora Eva y Marcelo Ariel, de 19 y 20 años respectivamente, y su nuera, María Claudia Iruretagoyena, de 19 años, quien se encontraba encinta; los tres fueron secuestrados el 24 de agosto de 1976. Como es sabido, la única que regresa con vida fue su hija Nora Eva.

Dos años después, en 1978, cuando Argentina fue sede del mundial de fútbol, el gobierno instaló centros clandestinos de detención. Un grupo de madres, que después sería conocido como las Madres de la Plaza de Mayo, se organizó bajo el lema “Aparición con vida”; muchas de ellas fueron secuestradas, desaparecidas y asesinadas. En ese mismo año, Juan Gelman se deslinda del grupo Montoneros y es acusado de traición y condenado a muerte, por lo que le es imposible regresar a Argentina. Su condición se torna en un exilio forzado. Tiempo después, gracias a un cura perteneciente a una organización del Vaticano, se entera de que su nuera dio a luz y que entregaron a su nieto o nieta a una familia de militares.

Gelman abandona la escritura durante cuatro años hasta que, en 1982, dos años después de instalarse en Madrid, publica su libro *Citas y comentarios*. Esta obra es resultado de una relectura de los místicos españoles en la que Gelman encuentra “la presencia ausente de lo amado”. Además, “descubre en los textos de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz, no la revelación de lo divino, sino lecturas de su propia tragedia y de la tragedia argentina” (Campos 7), atravesada por el exilio y las pérdidas constantes. Esta obra representa un primer

acercamiento a las concepciones místicas de la divinidad, las cuales retomaría en *Com/posiciones*.

El 10 de diciembre de 1983 finaliza la dictadura argentina con el gobierno del presidente Raúl Alfonsín. Sin embargo, Gelman no puede regresar a su país natal debido a que el juez federal Miguel Pons lo acusa de asociación ilícita; en junio de 1985 ordena su captura y debe permanecer en exilio. Transita, después de residir en Madrid, por Managua, París y Nueva York. En 1987, un año después de su publicación, el poemario *Com/posiciones* gana el premio Boris Vian y en 1988 se publica en Buenos Aires *Interrupciones II*, obra en la que se incluye gran parte de la obra dedicada al exilio: *Bajo la lluvia ajena*, *Hacia el sur*, *Com/posiciones*, *Eso*. Gracias al apoyo de escritores e intelectuales latinoamericanos (entre ellos Gabriel García Márquez, Eduardo Galeano, Juan Carlos Onetti), el 7 de enero de 1988 es modificada la resolución del juez Pons y Gelman puede regresar a Argentina después de trece años de exilio.

Decide instalarse permanentemente en México desde 1989, donde colabora en *La Jornada Semanal*; en ese mismo año se publica *Carta a mi madre* en Buenos Aires, “uno de sus más dulces y melancólicos libros” (Campos 7). El 7 de enero de 1990, un equipo de antropología forense identifica en Argentina los restos de su hijo Marcelo, quien había sido asesinado de un tiro en la nuca. Ante esta noticia, Gelman protesta en el diario argentino *Página/12* contra el indulto otorgado a militares condenados por crímenes de lesa humanidad.

En 1994 publica en Argentina *Dibaxu*, un poemario escrito en ladino y español, y tres años después, su país natal le otorga el Premio Nacional de Poesía. Juan Gelman dedica este premio a “las víctimas con vida” de la dictadura, “a las víctimas que se dio en llamar desaparecidos”, a su hijo y nuera desaparecidos y “al hijo o hija de ambos” (Dalmaroni y Porrúa 4). En 1998 publicó en el semanario *Brecha* de Montevideo “Carta abierta a mi nieto

o nieta” y un año después, comienza un intercambio público de correspondencia con el comandante del ejército argentino. Al mismo tiempo, inicia una campaña judicial en contra del general Eduardo Cabanillas, culpable del secuestro de su nieta o nieto. Finalmente, en el 2000, localiza a su nieta Macarena, quien vivía en Montevideo; debido a esta noticia, arrestan al ex general Videla y otros líderes de la dictadura argentina.

En México, durante la Feria Internacional del Libro de Guadalajara del 2000, recibe el premio Literario Juan Rulfo de Latinoamérica y el Caribe. Posteriormente, se le otorgan varios premios: en 2005 recibe el premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana; en 2007 el Premio Cervantes y en 2012 la Medalla de Bellas Artes, el máximo galardón del Instituto Nacional de Bellas Artes. El poeta argentino permanece en México hasta su muerte el 14 de enero de 2014. Sus cenizas fueron esparcidas en un río de Nepantla, pueblo natal de Sor Juana Inés de la Cruz.

Capítulo 2. La importancia de la palabra en la tradición judía

En la tradición judía, la palabra ocupa un lugar fundamental. Es la responsable del acto de Creación: sin ella es imposible crear *cualquier* cosa. La palabra de Dios inaugura todo lo que rodea a los seres humanos: “Y **dijo** Dios: ‘Sea la luz; y fue la luz. [...] Y **llamó** Dios a la luz Día, y a las tinieblas **llamó** Noche” (*Biblia Reina-Valera*, Gen. 1.3-5, negritas mías). En toda la historia de las diversas comunidades judías, la palabra ha sido su compañera incondicional. Debido a que fue un pueblo errante y constantemente exiliado, lo único que decidieron y pudieron llevar consigo han sido sus sagradas escrituras, sus himnos, plegarias y cantos. Sin templo, su lengua hebrea es la aliada indiscutible que los ha ayudado a reconectar con su tierra prometida y con la divinidad. Así, la historia del pueblo judío comienza con la palabra: desde el Génesis, Dios da inicio a su narración y a la creación de todas las cosas a través del acto enunciativo.

2.1. Los exilios del pueblo hebreo

La civilización hebrea se conformó por grupos nómadas que desde el principio establecieron distancia con los pobladores egipcios y cananeos. A pesar de moverse en conjuntos pequeños, los hebreos se defendieron de las amenazas externas y decidieron mantener su estilo de vida nómada. Quizás esto se vea reflejado en la orden que da Yahvé a Abraham: “Jehová había dicho a Abram: Vete de tu tierra y de tu parentela, y de la casa de tu padre, a la tierra que te mostraré” (Gen. 12.1). Esta orden no sólo remarca la característica móvil del pueblo hebreo, sino también la naturaleza enunciativa de la divinidad.

De Jacob, nieto de Abraham, surgen las doce tribus hebreas, las cuales “después de un exilio y un período de esclavitud en Egipto, abandonan finalmente ese país guiados por Moisés, [y] reciben en el monte Sinaí la «Ley»” (Attias y Benbassa 9), es decir, su libro sagrado: la Torá¹. Cambian su forma de vida nómada a un estilo de vida sedentario después de la conquista de Canaán, territorio gobernado primero por David y después por su hijo, Salomón. Con la muerte de este último, el reino se divide en dos: al norte, se agrupan diez tribus, mientras que al sur permanecen las tribus de Judá y Benjamín, donde Jerusalén se mantiene como la capital política y religiosa. Después de intensos años y enfrentamientos bélicos entre el pueblo hebreo y Babilonia, en el 586 a.C. el rey babilonio Nabucodonosor asedia la ciudad de Jerusalén y destruye el gran templo construido por Salomón. Algunos pobladores fueron obligados a trasladarse a Babilonia, mientras que a los judíos menos acaudalados se les permitió permanecer en su tierra.

A pesar de este exilio (quizás uno de los más importantes en la historia de este pueblo), “se formaron colonias que conservaron, en medio de las poblaciones autóctonas, una fuerte identidad cultural y nacional, la fe en su Dios y en una próxima restauración” (Attias y Benbassa 10). Así, el pueblo hebreo reaccionó, ante esta expulsión, reafirmando su espíritu de comunidad y de credo. Cuando el rey Hiram I de Tiro conquista Babilonia en el 539 a.C., se les permite regresar a Judea bajo una relativa autonomía. Posteriormente, durante la conquista de Oriente Próximo a manos de Alejandro Magno en el 332 a.C., toda la civilización judía se vio inmersa en la cultura helenística. Sin embargo, esta apertura al influjo del pueblo dominante provocó tensiones continuas, especialmente para el rey

¹ La Torá es el libro sagrado del judaísmo y está conformado por el *Génesis*, *Éxodo*, *Levítico*, *Números* y *Deuteronomio*; es la ley que rige el modo de vida judío. En el cristianismo se le conoce como Pentateuco.

seléucida Antíoco IV Epífanes. Años después, tuvo lugar la dominación romana con constantes rebeliones judías.

Con el asedio y destrucción del templo de Jerusalén en el año 70 d.C., el pueblo judío se quedó sin tierra fija. De nuevo, sufrieron un exilio y abandonaron el lugar donde llevaban a cabo sus ritos, por lo que toda su atención se volcó hacia el único punto constante: la Torá, un *lugar* móvil con el que cargaron generaciones de judíos. De esta manera, el templo es reemplazado por las sinagogas, los sacrificios por las plegarias y el estudio de la Torá y los sacerdotes por rabinos². Para este entonces, el judaísmo rabínico se encuentra casi consolidado, de acuerdo con el cual, “los sabios son [...] los únicos depositarios de la verdad religiosa. La esperanza de reconstrucción está viva, pero su horizonte es aplazado indefinidamente” (Attias y Benbassa 17), además de que “afirma que todo judío puede realizarse y salvarse dondequiera que se encuentre” (17), por lo que el estudio y cumplimiento de la Ley otorgada a Moisés se convierten en la manera de rendir culto a Dios.

2.2. El surgimiento de la cábala

Con la destrucción del templo, comienza la dispersión del pueblo judío por el continente europeo, el norte de África y Oriente. En el caso de la llegada a España, se calcula que hacia

² La victoriosa revuelta de los Macabeos en el 160 a.C. determinó la estructura futura del judaísmo, pues “[l]a Torá fue elevada al rango de realidad absoluta y eterna, modelo ejemplar de la creación. [...] Cada uno de los 248 mandamientos y 365 prohibiciones que constituyen la Torá presenta una significación cósmica” (Eliade, “Capítulo XXV” 323). El estudio de la Torá y las leyes contenidas en ella (compiladas en la *Mishná*) permitieron “asegurar la supervivencia del judaísmo y, en consecuencia, la integridad del pueblo judío en todo lugar en que se hallara disperso” (Eliade, “Capítulo XXXVI” 204).

los siglos I y II d.C. la comunidad judía se establece y desarrolla una cultura extensa y fundamental que favoreció el intercambio de ideas entre las diferentes comunidades de la península ibérica. Durante el siglo XII, en Provenza se crean diversas escuelas talmúdicas que acogían a sabios y estudiosos de la Torá, además de las discusiones que se habían hecho sobre ella; en Languedoc, Provenza, nace la cábala, término hebreo que “significa *tradición* o *recepción*” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 13). Para efectos de este trabajo, se manejará el término ‘cábala’ como la búsqueda de los significados secretos, específicamente en la Torá. Los cabalistas hallan en la Torá la representación simbólica de la vida divina, con la cual es posible explicar los acontecimientos de la vida terrenal. La cábala “es un método de contemplación religiosa y de análisis semántico” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 14), por lo que cada propuesta cabalística se acerca al texto sagrado y lo interpreta de maneras distintas. De acuerdo con los preceptos de la cábala en general, “cuando Dios entregó la Ley al profeta Moisés en el Sinaí, hizo una segunda revelación sobre su significado secreto, de cómo debería ser leída la Torá [...] y transmitida oralmente a lo largo de los tiempos por los iniciados” (13-14).

Las ideas cabalísticas gestadas en Francia pronto fueron trasladadas a Cataluña, específicamente a Gerona. Ya para el siglo XIII, Abraham Abulafia, cabalista español, desarrolla una “mística del lenguaje” (Attias y Benbassa 47)³. Para esta misma época surge una cábala teosófica, cuya expresión más representativa es el *Sefér ha-zohar* (*Zohar* o *Libro del esplendor*), que Angelina Muñiz-Huberman define como un “cuerpo literario cuyo

³ Abraham Abulafia propuso una interpretación de la Torá a través de la combinación de consonantes y la reestructuración del texto bíblico. Gracias a este método interpretativo, se da paso a una experiencia profética en la que es posible establecer contacto con la divinidad (Idel 63-67).

denominador común es el método de interpretación mística del Pentateuco” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 24). Algunos de los temas que aborda esta obra son: el misterio de la Creación, la búsqueda del Nombre de Dios y de la Unidad Divina, exposición del método de la *Guematriá* (permutaciones y combinaciones de las letras y números hebreos), las emanaciones divinas (*sefirot*), entre otros (24). El *Zohar*, recopilado y editado en el siglo XIII por Moisés ben Shem Tov de León, recupera “la tradición bíblica más antigua y sólida sobre el proceso creativo de la divinidad, proceso cuyo protagonista [...] es [...] la lengua hebrea” (Cohen, *Zohar* 12). El pueblo judío, en medio de los conflictos entre cristianos y musulmanes durante el proceso de reconquista de la península ibérica, nuevamente debe abandonar Sefarad (España), la tierra a la que habían estado estrechamente ligados desde el siglo II d.C. Desde su primer exilio (aquél derivado del asedio de Nabucodonosor) el pueblo judío sintió “la incesante y desesperada necesidad [...] de hacerse acompañar en cada momento [...] de los rollos de la Torah [*sic*]” (Cohen, *El silencio* 41), de manera que la palabra escrita se transformó en lo que denomino su tierra *móvil*, pues ha estado con ellos desde que tuvieron que abandonar su tierra por primera vez.

Para la cábala del *Zohar*, la Creación es un acto enunciativo en el que la palabra no sólo es la herramienta primordial, sino que en ella está contenido el universo. De acuerdo con el *Zohar*, “hay diez atributos fundamentales de Dios, que a la vez son los diez niveles a través de los cuales circula la vida divina. Los nombres de estas diez sephiroth [*sic*.] representan los distintos modos de la manifestación divina” (Eliade, “Capítulo XXXVI” 222) y se representan a menudo con el esquema del cuerpo humano, lo cual apunta a una relación simétrica entre la materialidad del hombre y la espiritualidad de Dios (Cohen, *Zohar* 17): la Torá y el pueblo de Israel componen una unidad en la que la primera es el alma y la segunda, el cuerpo (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 17). Dicho vínculo se ve reflejado en la

representación del cuerpo humano como esquema de las emanaciones divinas o *sefirot*, las cuales

unen a un Dios trascendente con el mundo. [...] Las diez *sefirot* son los nombres más comunes de Dios, que en su conjunto forman un gran Nombre único. Las *sefirot* o emanaciones divinas son: *Hod* (Gloria), *Jojmá* (Sabiduría), *Biná* (Entendimiento o Juicio), *Jésed* (Compasión o Bondad), *Guevurá* (Fuerza o Poder), *Tiféret* (Belleza), *Nésaj* (Eternidad), *Yesod* (Fundamento), *Maljut* (Reino), *Kéter* (Corona) y una letra *álef* impronunciable, que sería el verdadero nombre de Dios. (Muñiz-Huberman y Huberman 20)

Para comprender el concepto de las *sefirot*, es fundamental aclarar que “deben ser entendidas no como un proceso aparte, sino como un proceso dentro de Dios mismo [es decir,] son la raíz de toda existencia” (Muñiz-Huberman y Huberman 21). Debido a que las *sefirot* son los nombres de Dios, “constituyen una serie de epítetos (lo bueno, lo bello, lo poderoso, lo verdadero, etcétera) escogidos dentro de las posibilidades lingüísticas” (21), lo cual pone de manifiesto, nuevamente, la relevancia de la palabra y el hecho de nombrar dentro de la tradición cabalística del *Zohar*⁴.

Cada una de las *sefirot* o emanaciones tiene su equivalente en el mundo terrenal. Así, la *sefirá* que representa al pueblo de Israel es la *Shejiná* (*Maljut*) que significa “morada

⁴ “*El Zóhar* [sic.] [...] expresa enfáticamente [...] la identidad intercambiable de Dios y sus nombres o poderes: ‘Él es ellos, y Ellos son Él’ (*El Zóhar*, 3:1 1b, 70a)” (Núñez 40). La idea de los epítetos será retomada en el análisis de los poemas.

interior de Dios en el mundo: la presencia divina, recóndita que hay que llegar a descubrir” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 71)⁵. Este concepto aparece desde el instante en que el hombre y la mujer (Adán y Eva) son expulsados del Paraíso y, por lo tanto, se convierten en los primeros exiliados de la historia. Dentro de la tradición cabalística, la *Shejiná* representa también “el principio femenino: la madre, la esposa, la hija. [...] [y] para el pueblo [judío] significó un consuelo la idea de que parte de Dios mismo se desprendiera y lo acompañara en el exilio” (71) (Fig. 1).

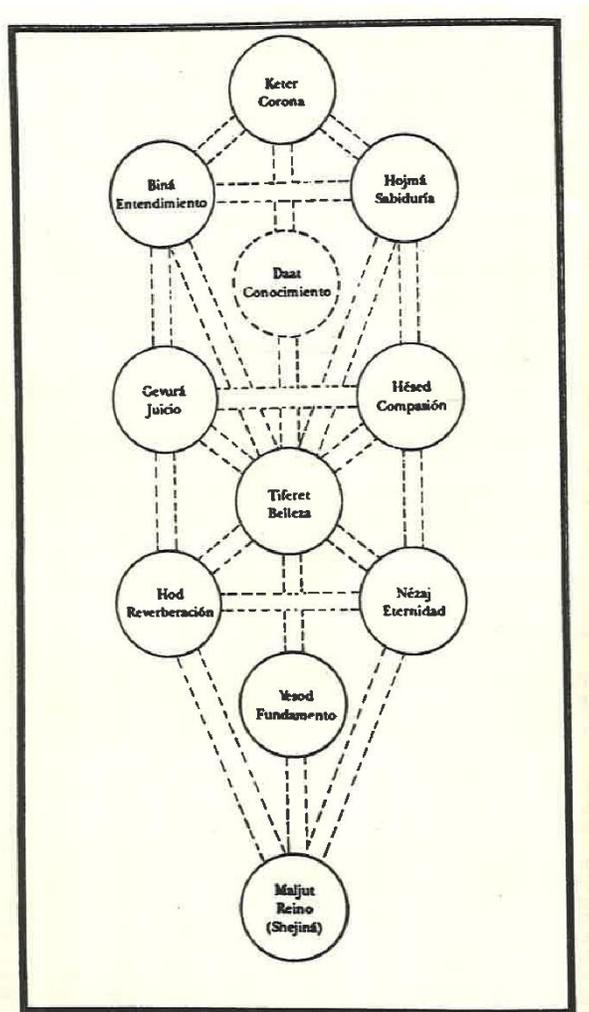


Fig. 1. “El árbol sefirótico”
(Muñiz-Huberman, *Las raíces* 26)

⁵ Es decir, se trata de la presencia divina en el mundo de los seres humanos, visible para unos cuantos.

El *Zohar* explica la presencia de la *Shejiná* en el hogar a través de la figura de la esposa. Aludiendo a la idea de que la divinidad es un ser andrógino separado de sí mismo (Cohen, *Zohar* 17), para el *Zohar* “corresponde al hombre ser siempre ‘varón y hembra’ para que su fe permanezca estable y para que la Presencia nunca lo abandone” (Scholem, *El Zohar* 32), por lo que el objetivo del cabalista es la unión del hombre con la *Shejiná*. Debido a que para el *Zohar* la divinidad se manifiesta como un ser andrógino, la imposibilidad de la unión de *Shejiná* con *Kéter* (emanación conceptualizada como el “esposo”) es, en esencia, “el exilio terrestre [que] se manifiesta simétricamente en el diseño mismo del esquema sefirótico de la divinidad, una divinidad escindida, exiliada de sí misma en el interior mismo de su estructura más íntima” (Cohen, *Zohar* 19) en la que un largo camino (las *sefirot* restantes) separa a la consorte de su esposo.

De acuerdo con un pasaje del *Zohar*, la creación se llevó a cabo en dos planos: uno superior (el de las *sefirot*) y otro inferior (el mundo visible) (Eliade, “Capítulo XXXVI” 222). El diseño cabalístico que propone el *Zohar* se aleja por completo de la concepción del Dios bondadoso y misericordioso, pues el esquema *sefirótico* está conformado por “dos caras absolutamente contrapuestas aunque, precisamente por ello, complementarias” (Cohen, *Zohar* 19): todas las *sefirot* que se encuentran del lado derecho representan lo masculino y lo bondadoso, mientras que las que se encuentran del lado izquierdo representan lo femenino y el mal. Cada una de las emanaciones o *sefirot* que, “al ponerse en contacto unas con otras, van configurando el rostro de Dios, del mundo, del hombre” (16) representan cada uno de los atributos divinos siempre puestos en relación unos con otros.

La representación terrestre del distanciamiento entre *Kéter* y *Shejiná* también se observa en la separación del hombre de la mujer. Para el *Zohar*, cuando el hombre sale de

viaje y se encuentra apartado de su amada, debe rezar y encomendarse a Dios. Orar desde “las profundidades del alma” (Cohen, *Zohar* 75)⁶ es un deber de todos los hombres, pues de esta manera se atrae a la bendición (la presencia divina) desde arriba hacia abajo. A su regreso, es fundamental que el hombre se una a su amada dándole placer, pues la *Shejiná* no abandona el hogar mientras ella se encuentra ahí (135).

La *Shejiná* también puede ser conceptualizada como la palabra contenida en la Torá, pues al ser un texto repleto de significados, su sentido verdadero está oculto para la mayoría de sus lectores. Para hallarlo, deben considerarse los siguientes principios: 1) la búsqueda del nombre de Dios; 2) el principio de la Torá como un organismo vivo y 3) el principio del infinito significado del mundo⁷ (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 15-18). La concepción de la Torá como un organismo, además de referirse a la multiplicidad de interpretaciones, también se explica en relación con el cuerpo humano, pues al “igual que el cuerpo del hombre está compuesto de varias partes y órganos, así está integrada la Torá. La única diferencia con un ser vivo es que cada parte no sólo es importante, sino que tiene un sentido oculto que debe ser hallado” (17). Esta concepción (la relacionada con el hecho de que cada parte de la Torá tiene un sentido oculto) claramente se muestra en un famoso pasaje del *Zohar*:

En efecto, la Torá deja salir una palabra de su cofre, y ésta aparece por un momento y se oculta enseguida. Y en cualquier momento y lugar en que salga de

⁶ El *Zohar* alude a dos pasajes de la Torá: “Desde las profundidades he invocado tu nombre, oh Señor” (Sal. 130.1-2) y “Con todo mi corazón Te he buscado” (Sal. 119.10). Esto puede ser interpretado como la búsqueda de la unión divina a través de la palabra, como se verá reflejado en algunos de los poemas de *Composiciones*.

⁷ En este trabajo se tomarán en cuenta, principalmente, los dos primeros principios.

su cofre y se vuelva a esconder con rapidez, lo hace tan sólo para aquellos que la conocen y están habituados a ella. Porque la Torá es como una amada hermosa y bien proporcionada que se oculta en un recóndito aposento de su palacio. Tiene un único amante —cuya existencia todo el mundo ignora— que permanece escondido. Por amor a ella merodea el amante continuamente ante la puerta de su morada y deja vagar sus ojos (buscándola) en todas direcciones. Ella sabe que el amado está constantemente alrededor de la puerta de su morada. ¿Qué hacer? Entreabre ligeramente la puerta en el escondido aposento donde se encuentra, desvela por un instante su rostro al amado e inmediatamente lo oculta otra vez. Todos los que quizá pudieran estar junto al amado nada verían ni percibirían. Únicamente él lo ve, y su interior, su corazón y su alma van en pos de ella, y sabe que por su amor la amada se ha manifestado un instante y ha ardido en su amor. Lo mismo ocurre con la palabra de la Torá. Sólo se revela a quien la ama. La Torá sabe que un místico [...] deambula cada día alrededor de la puerta de su morada. ¿Qué hace? Le muestra su faz desde su oculto palacio y le hace señas, y regresa inmediatamente a su lugar y se esconde. Todos los que allí se encuentran no ven ni saben nada; sólo el místico, con toda su intimidad, su corazón y su alma se dirige en pos de ella. Y por esto es la Torá manifiesta y hermética y se enciende en amor por su bienamado y despierta el amor en él. Ven y mira: así es el camino de la Torá. Al principio, cuando desea por primera vez revelarse al hombre, le hace brevemente una seña. Si él comprende, tanto mejor; si no la comprende, manda a alguien en su busca y lo tacha de insensato. La Torá dice a aquél a quien ha hecho su mensaje: Di a aquél necio que debe venir aquí para que yo le hable.

De ahí estas palabras: ‘El insensato retorne aquí, dice ella a los que tienen entendimiento oscurecido’. (Scholem, *La Cábala* 60-61)

Cuando el amado al que se alude en este pasaje logra escuchar lo que la Torá le comunica, “comprueba cómo [...] en una palabra se encuentran encerrados tantos misterios y cuál es la verdadera realidad” (61). Los cabalistas y estudiosos de la Torá tienen como tarea convertirse en amados dignos de la palabra de las escrituras. Cuando se emite una interpretación de la Torá, la divinidad la escucha y, de acuerdo con el *Zohar*, las palabras, originadas aquí abajo, se elevan y, aquéllas que sean sabias, se convierten en firmamentos (Cohen, *Zohar* 65). Lo mismo debe buscarse en la interpretación poética: las palabras emitidas y escritas deben ser fruto de lecturas atentas para formar cielos y así, encontrarse más cerca de la divinidad.

2.3. La influencia de la tradición sefardí y la cábala en la poesía de Juan Gelman

Juan Gelman retoma la tradición cabalística —específicamente la que se gestó en Sefarad— para la creación de los poemas de *Composiciones* firmados por Eliezer Ben Jonon. Dado que la mayor parte de la producción poética de Gleman está atravesada por la separación, el dolor y el anhelo de reencontrarse con un lugar añorado, el poeta argentino encuentra en la mística judía medieval una forma de expresar dicho dolor. En *Dibaxu* (1994), por ejemplo, el poeta argentino se vale del judeo-español para componer sus poemas. Como él mismo explica:

Soy de origen judío, pero no sefardí, y supongo que eso algo tuvo que ver con el asunto. [...] Como si buscar el sustrato de ese castellano, sustrato a su vez del nuestro, hubiera sido mi obsesión. Como si la soledad extrema del exilio me

empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua.

(Gelman, *Dibaxu* 5)

Para Gelman, la cualidad de la cultura hebrea “estriba en que fue construida a lo largo de los siglos alrededor de un vacío: el vacío de dios, el vacío del suelo original, el vacío que conlleva a la utopía” (Pérez 59). En *Com/posiciones*, Gelman presenta una serie de reinterpretaciones de textos de autores españoles medievales en las que la tradición cabalística llega a Gelman por dos vías: “la mística sanjuanista y el misticismo judío que parte de la tradición recibida” (59). De acuerdo con Miguel Dalmaroni, con la publicación de *Dibaxu*, Gelman “cierra [...] toda una etapa [...] que podríamos considerar [...] su obra de madurez, signada por la problemática del exilio forzado y sus consecuencias” (63).

En el caso de *Com/posiciones*, el influjo de la tradición cabalística sefardí se da, formalmente, a través de los siguientes mecanismos: los paratextos⁸ que rodean el poemario y el lenguaje de la voz poética en los poemas firmados por el heterónimo de Gelman. En cuanto a los paratextos, en primer lugar, el Exergo indica la condición exiliar que el poeta argentino comparte con filósofos, poetas y cabalistas sefardíes como Salomón ibn Gabirol, Yehudá al-Harizi, Yehudá Halevi, Samuel ha-Naguid, Abraham Abulafia, Isaac Luria⁹, quienes aparecen como autores de algunos poemas de *Com/posiciones*: “me sacudió su visión

⁸ “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones [...] y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso” (Genette, *Palimpsestos* 11).

⁹ Isaac Luria fue un cabalista que desarrolló sus propuestas en Safed, en el siglo XVI. Su formación viene de la tradición mística sefardí, gestada en Toledo y Al-Ándalus.

exiliar y agregué —o cambié, caminé, ofrecí— aquello que yo mismo sentía. [...] ¿habitantes de la misma condición?” (Gelman, “Com/posiciones” 153).

Otro paratexto fundamental para comprender la relación de Gelman con la mística judía es la dedicatoria: “a José Ángel Valente”¹⁰. José Ángel Valente (Ourense, 1929 – Ginebra, 2000) fue un poeta gallego que entabló un diálogo estrecho con Juan Gelman; se conocieron a principios de 1983, tres años antes de la publicación de *Com/posiciones*. En una carta enviada el 18 de febrero de 1983, Juan Gelman expresaba la impresión que le causó *Mandorla*, poemario de Valente marcado por el “radical concepto de lo poético” (Sánchez 44), pues retomó las raíces de la tradición poética y espiritual españolas referentes a la cábala (44)¹¹. La amistad de ambos poetas se vio afianzada por la condición exiliar en común, de manera que “este sentir compartido hacia la mística hebrea y la noción de extranjería como condición necesaria para la creación, los dotó de una ascendencia poética común que los hizo reconocerse” (Fiaño 264). Por un lado, Gelman halló en los textos de cabalistas españoles una manera de “comprender mejor el dolor ocasionado por su propio exilio” (270), por el otro, Valente encontró otra forma de reflexión sobre el lenguaje y la poesía (270).

En cuanto al lenguaje empleado por el yo lírico en los poemas atribuidos a Eliezer Ben Jonon, se aprecia claramente que se habla (o se intenta hablar) a una presencia femenina, mientras que en otros no está claro a quién se dirige el yo lírico. Esto, de acuerdo con Cynthia

¹⁰ Juan Gelman escribe el nombre del poeta español en minúsculas, probablemente como parte del diálogo que entabla entre su heterónimo y los demás poetas referidos en *Com/posiciones*. De esta manera, José Ángel Valente forma parte de la conversación.

¹¹ En gran medida, la fuente de inspiración de Valente para dicho poemario fue *La cábala y su simbolismo*, de Gerschom Scholem, así como las ideas de Isaac Luria, cabalista de Safed. Es posible inferir que Gelman leyera *Tres lecciones de tinieblas* (1980), poemario en el que José Ángel Valente reflexiona sobre las letras hebreas.

Gabbay, “permite una ambigüedad que, en el contexto de la poesía sefardita lleva a interpretarse como una apelación al ente divino [...] o una apelación a la mujer amada” (Gabbay 112). Esta ambigüedad tiene origen en los ejercicios interpretativos que propone la cábala, la cual “procede como la hermenéutica y está abierta a la ampliación. La Torá está plena de significados: algunos se nos comunican en lenguaje humano, pero éstos no son sino los más simples. Su verdadera naturaleza está oculta” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 15). De acuerdo con la cábala del *Zohar*, a través de la interpretación sabia de la Torá, “está el secreto de la unión de los ‘amantes’” (Cohen, *Zohar* 19), es decir, la reunión del pueblo hebreo con su tierra, o bien, la unión permanente con la palabra. Gelman recupera diferentes aspectos de la tradición poética sefardí para manifestar que para él, como para los judíos, la palabra es el único lugar seguro después de tantos exilios.

Capítulo 3. *Com/posiciones*: el encuentro con la divinidad

3.1. Literatura comparada

Para emprender el análisis de los poemas de *Com/posiciones* que propongo es necesario abordar la teoría de la literatura comparada. Me enfoco principalmente en el trabajo de César Domínguez, Haun Saussy y Darío Villanueva: *Introducing Comparative Literature. New trends and applications*; en él, los autores resaltan la idea de que, cuando la historia particular de un país o zona en concreto comienza a ser limitante para el estudio de las particularidades literarias de una obra determinada, es necesario comenzar a observarlas a través de contrastes y relaciones con otras áreas del conocimiento (Domínguez, et al. 4)¹. Así, la literatura comparada se define como...

the study of literature beyond the confines of one particular country and the study of the relationships between literature [...] and other areas of knowledge and belief [...] it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression. (Domínguez, et al. 5)

¹ Este punto resulta crucial para el análisis de los poemas contenidos en este trabajo, pues la interpretación de las imágenes poéticas, el lenguaje y los elementos que rodean la serie de poemas de Eliezer Ben Jonon sería limitada si se restringe su lectura al contexto argentino. Por ello, es necesario extender el análisis y relacionarlo con la mística judía, la cábala, diversos textos de tradición bíblica y el exilio.

En este sentido, el teórico eslovaco Dionýz Durišín destacó la noción de influjo (*influence*). Para él, es necesario concebirla como una recepción individual (la re-escritura de elementos con base en obras previas) y sistemática (cómo algunas obras de otras literaturas revelan datos sobre los sistemas literarios). Puso énfasis, además, en la manera en la que la recepción influye en el proceso creativo individual (Domínguez, et al. 23, 25) y propuso una clasificación para explicar las similitudes:

1. Relaciones genéticas: relaciones dadas a través de contactos entre dos obras de distintas literaturas. Pueden ser internas o externas.
 - a. Relaciones genéticas externas: referencias a obras, historias literarias, estudios críticos.
 - b. Relaciones genéticas internas: la inclusión de un tópico, estilo, forma, etcétera, de una obra en otra. Se dividen, a su vez, en directas o mediadas.
 - i. Directas: cuando el autor o autora lee la obra en su idioma original.
 - ii. Mediadas: la obra se lee a través de traducciones o adaptaciones (26-27).

Esta clasificación se complementa con la siguiente especificación: la recepción es un proceso creativo por sí mismo, por lo que, como es necesario en los estudios de literatura comparada, hay que identificar si se trata de una recepción integradora o diferenciadora. El primer caso se da cuando la obra “fuente” prevalece en la obra influida. El segundo caso se presenta cuando el objetivo es resaltar las diferencias entre las dos obras (27).

La literatura comparada no se limita al fundamento interliterario, sino que incluye comparaciones interartísticas e interdiscursivas. Así, el análisis que propongo se basará en una recepción integradora, pues el objetivo es identificar los puntos en común entre la poética

místico-erótica plasmada principalmente en el *Zohar*² y en *Com/posiciones*. Juan Gelman establece una conversación con las tradiciones, autores y textos fuentes gracias al influjo que obtiene de ellos, la cual “lleva al autor a crear obras propias [...] [y] nunca será coincidencia literal sino que habrá de entresacarse a diversos niveles y en distintas manifestaciones” (Muñiz-Huberman, *Notas* 9).

Com/posiciones contiene un Exergo, una especie de prólogo en el que se evidencia que el poeta argentino comparte la visión de los estudios de literatura comparada (consciente o inconscientemente) ya que “la tarea del comparatista es de orden dialéctico. [...] lo que la caracteriza es la conciencia incesante de un problema” (Guillén 28). Y el problema que Gelman encuentra y que comparte con los sefardíes es la situación exiliar:

llamo com / posiciones a los poemas que siguen porque los he com /puesto, es decir, puse cosas de mí en los textos que grandes poetas escribieron hace siglos. está claro que no pretendí mejorarlos. me sacudió su visión exiliar y agregué — o cambié, caminé, ofrecí— *aquello* que yo mismo sentía. (Gelman, “Com/posiciones” 153)

² Además del *Zohar*, este trabajo contempla otros textos “fuente” como el *Cantar de los Cantares*, diversos textos cabalísticos y poemas sefardíes. En relación con la poética contenida en el *Zohar*, sigo el planteamiento de Esther Cohen: “Si bien la mística no plantea de manera explícita el carácter ‘poético’ del texto bíblico, es difícil no proyectar una visión estética de este enorme relato. Un texto artístico, dice Lotman, puede ser visto como ‘un texto codificado de manera múltiple. Ésta es la característica que tenemos en mente cuando hablamos de la polisemia de la palabra artística’. (Lotman, 1982: 59) Y, ¿qué es si no este exhaustivo trabajo de exégesis que realiza la cábala sobre este primer relato bíblico de la Creación?” (Cohen, “El laberinto” 100-101).

Esto muestra que *Com/posiciones* es resultado de relaciones genéticas externas e internas pues en dicho poemario están presentes tanto referencias a obras literarias como tópicos y estilos característicos de la literatura cabalística. Sin embargo, estas relaciones son independientes, pues “pertenecen a civilizaciones diferentes, [por lo que] cabe justificar y llevar a cabo tal estudio en la medida en que dichos procesos implican condiciones sociohistóricas comunes” (Guillén 94), que en este caso se presentan claramente como el exilio. Considero que este diálogo construido entre Gelman y “los textos que grandes poetas escribieron hace siglos” (Gelman, “Com/posiciones” 153) responde a la necesidad de hallar consuelo en los otros pues “nadie puede comprenderse íntegramente si no es gracias a aquella parte de la comprensión que sólo se esclarece y dilucida en el otro” (Martí 383). Gelman hace referencia a diversas obras literarias escritas en el pasado y de las que se nutre para crear *Com/posiciones*. Al mismo tiempo, incluye en su poemario un estilo característico de la poesía hebrea, himnos sagrados y varios textos de tradición bíblica. Se trata, atendiendo a la clasificación de Durišin, de una relación genética mediada ya que, a pesar de que Gelman considera que “traducir es inhumano” (Gelman, “Com/posiciones” 153), tuvo acceso a dichas obras a través de traducciones.

Por otra parte, debido a la datación de las obras y autores mencionados en el poemario, considero importante señalar la noción de “homología”, uno de los tres niveles de comparación propuestos por Earl Miner³. Este concepto se refiere a “the fact that ‘in different literatures and societies, differing elements may serve the same function and therefore be compared’” (Domínguez, et al. 30) gracias a que la literatura es contextual. En el caso de

³ Los tres niveles de comparación son “alienation, homology, and misreading” (Domínguez, et al. 30). Para efectos de este trabajo se tendrá en cuenta sólo la homología.

Com/posiciones, escrito en París durante el exilio de Juan Gelman, es posible establecer una comparación entre el sentido que tuvo este poemario en el siglo XX y el que tuvo el *Zohar* en la península ibérica en el siglo XIII. Si bien la forma es distinta, el significado que tuvo para los autores y las posibilidades interpretativas coinciden en diversos puntos, como se verá más adelante.

El acercamiento a *Com/posiciones* será histórico-literario, apuntando, primero, a las similitudes que hay en ambas obras y después, a través de una explicación de por qué existen estas semejanzas. Es fundamental considerar que, como el significado es contextual, la comparación “will not be about things or texts, but about the relation of things to their contexts that makes their meaning possible” (Domínguez, et al. 74). Por lo tanto, es necesario echar mano de algunos recursos propuestos por la historia literaria comparada (*comparative literary history*), que se concibe como “the study of the past, based on the use of analogies between two or more societies or periods” (91) y evidencia lo imprescindible que es el enfoque interdisciplinario de la literatura comparada⁴.

La historia del pueblo judío (específicamente de los sefardíes) y la de Juan Gelman tienen varios puntos en común que son plasmados en las obras de ambos periodos. A lo largo del análisis poético, se verá que la conexión primordial entre el *Zohar* y *Com/posiciones* es el exilio y, en menor medida, el papel de la palabra y sus posibilidades interpretativas. Considero fundamental pensar la idea del exilio (exilio geográfico, terrenal, materno, amoroso, místico, etcétera) no como propia de las naciones o literaturas específicas de un espacio geográfico, sino como una condición humana generalizada: el hecho de extrañar, de anhelar y añorar es esencialmente humano. Las características del exilio “visto como cierta

⁴ Este trabajo contempla factores literarios, históricos y religiosos.

estructura social, política y lingüística —o semiótica— se repiten; y también, hasta cierto punto, sus consecuencias literarias” (Guillén 32), por lo que los análisis de los poemas de Eliezer ben Jonon contenidos en *Com/posiciones* apuntan a la dimensión supranacional de los exilios, pues lo que toca al hombre es el dolor de tener que separarse de su hogar. En esta escisión, muchas veces lo único que queda es el recuerdo, o bien su lengua materna: la palabra como lugar móvil.

3.2. Significado del heterónimo: eliezer ben jonon, creación gelmaniana

Com/posiciones está conformado por 57 poemas de autoría diversa; once de ellos corresponden a eliezer ben jonon. En este poemario, Gelman presenta una serie de reinterpretaciones de textos de autores españoles medievales. Figuran, entre éstos, otro tipo de escritos como los Rollos del Mar Muerto, himnos sagrados, textos de anónimos provenzales y poemas que aluden a la tradición bíblica referente a Job, Ezequiel, David, entre otros. El Exergo de *Com/posiciones* cumple la función de peritexto⁵, donde el poeta argentino “define el poemario como un trabajo conjunto entre poetas medievales” (Gabbay 109), por lo que no son traducciones.

⁵ Dentro de la clasificación de los paratextos, Gérard Genette considera el emplazamiento que tiene dicho mensaje en relación con el texto. Así, un peritexto es un “mensaje materializado, [que] tiene necesariamente un emplazamiento que podemos situar por referencia al texto mismo; alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas” (Genette, “Introducción” 10).

En este entorno se inserta un autor que salta a la vista porque su *existencia* se diferencia de la del resto: Eliezer Ben Jonon, quien pasa inadvertido gracias a que el Exergo “resalta la condición de *autores* de cada uno de los poetas presentados. Al transcribir los nombres de los autores sin mayúsculas, el exergo propone una equivalencia entre todos ellos” (Gabbay 109), así, además de la escritura de su nombre en minúsculas, eliezer ben jonon se inserta perfectamente en el poemario debido a que la forma y contenido de sus poemas coincide con la tradición de los autores históricamente reales. Es, en realidad, un heterónimo de Juan Gelman.

Cynthia Gabbay resalta el significado del nombre elegido por Gelman. Comienza con un acercamiento a la delimitación geográfica y cronológica; de acuerdo con el poemario, eliezer ben jonon vivió de 1130 a 1187 y radicó en Maguncia, Toledo y Provenza. Esto permite dibujar su silueta: “judío, ciudadano que sufrió el exilio dos veces, residiendo en Alemania, España y Francia, situación que explica su adopción de la cultura y tradición sefardita en Toledo” (Gabbay 110). De esta manera, Gelman posiciona a su heterónimo y los poemas del mismo dentro de la tradición judía que proliferó en la península ibérica durante la Edad Media, tiempo en el que surgió la cábala. El nombre “Eliezer” aparece en tres ocasiones en el Antiguo Testamento, sin embargo, para efectos de este trabajo, se considerará la última de ellas: Eliezer es un “profeta de los tiempos de Josafat en *Crónicas II*, 20: 37. [...] [Este personaje] tiene una relación determinada con la divinidad, una relación de contacto y comunicación” (111) por lo que se presenta como un intermediario entre la divinidad y el pueblo.

Por otro lado, “Jonon” tiene dos posibles raíces. La primera, *jone*, se refiere a “estacionado, ‘quien permanece casualmente en un lugar determinado’” (111), lo que coloca al autor ficticio en una posición de exilio, de verse forzado a estar en otro sitio de manera

involuntaria o casual. La segunda, *jonen* o *janun*, hace referencia a quien otorga amor fiel y ha recibido la Gracia divina (111). Se establece, de nuevo, su relación directa con la divinidad. En los poemas de eliezer ben jonon, la voz poética parece buscar *algo, alguien*, a quien alude directamente o por medio de la función fática.

3.3. La función fática de la lengua

De acuerdo con Roman Jakobson, la función fática se centra en el canal por el cual se transmite el mensaje. Los mensajes que emplean esta función de la lengua “sirven [...] para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación [...], para llamar la atención del interlocutor o confirmar si su atención se mantiene” (Jakobson 356). Se trata de “la primera función verbal que adquieren los niños” (357); a menudo se emplean interrogantes del tipo: “Oye, ¿me escuchas?” (356). De esta manera, se puede asegurar que el canal comunicativo se encuentra abierto, funciona y que se posee la atención del interlocutor.

La función fática de la lengua se encuentra presente en la tradición poética andaluza⁶. Hay que recordar las jarchas, versos con los que culminan las *muaxajas* escritas en árabe o hebreo en las que la función fática y la interrogación son elementos que las constituyen casi en su totalidad. En el siguiente ejemplo, se observa cómo la emisora interpela al receptor del mensaje llamándolo directamente:

Tan t’amaray, tan t’amaray, habib, tan t’amaray,

⁶ Al-andalus fue un territorio dominado por los árabes entre el 711 y 1492, en el que la cultura judía se desarrolló ampliamente. Por ello, hubo un importante intercambio entre la cultura árabe y hebrea.

Enfermeron welyos cuidas (?) ya dolen tan male

‘**Amigo, te amaré tan bien, te amaré tan bien, te amaré tan bien!** Los cuidados (?) han hecho enfermar a mis ojos. ¡Me hacen tanto daño!’ (Stern). (Alvar 25, negritas mías).

En este caso, el objetivo al emplear la función fática es llamar la atención del interlocutor y la interrogación⁷ cumple el papel de acentuar esta función. En la siguiente jarcha, la emisora del mensaje emplea el mismo mecanismo que en el ejemplo anterior y agrega el elemento de la pregunta para confirmar si la atención se mantiene y recibir una respuesta:

¿Qué farayu o qué serád de mibi? Habibi, non te tolgas de mibi.”

‘**Amigo, ¡no te apartes de mí! ¿Qué haré, qué será de mí si tú me dejas?**’ (Stern). (Alvar 24, negritas mías).

En las jarchas, el yo poético alude constantemente a otro ente: el amado, la madre, las amigas. En algunos poemas de eliezer ben jonon se habla (o se intenta hablar) a una presencia femenina, mientras que en otros no está claro a quién se dirige el yo lírico. Esto, de acuerdo con Cynthia Gabbay, “permite una ambigüedad que, en el contexto de la poesía sefardita lleva a interpretarse como una apelación al ente divino, tal como lo hace, por ejemplo,

⁷ En la poesía de Gelman, como señala Cynthia Gabbay, las puntuaciones, así como las mayúsculas, suelen ser eliminadas y el único signo que utiliza son las barras (/), de manera que dentro de esta “homogeneidad de puntuación, la interrogación surge destacada” (Gabbay 112). La interrogación también es una constante en la tradición judía.

Yehuda HaLevi (según la “traducción” de Gelman): ‘mi ansia de vos está en vos’ [...]; o una apelación a la mujer amada” (Gabbay 112). A continuación, se presenta el análisis de los once poemas firmados por eliezer ben jonon contenidos en *Composiciones*.

3.4. Análisis e interpretación de los poemas de eliezer ben jonon

3.4.1. “El vuelo”

El primer poema de eliezer ben jonon en *Composiciones* se titula “El vuelo”. En primer lugar, el título alude al ascenso místico del alma en búsqueda de la divinidad. Así, la sección de poemas pertenecientes al heterónimo se inaugura con el alma yendo hacia el encuentro tan anhelado:

El vuelo

mi vida es víspera de vos/o luz

matutina en la tarde/que

resplandece en tu vientre/refugio

o muchedumbre de tu gracia/

agua que sana al dulce otoño/

5

da jugo a sus dos fuegos/

mi ojo se alegra en sus contrarios/vos/

la muerte que confundís/leona/

benjaminita/librame de mí/

que mi polvo/las furias de mi polvo/

10

alcancen a mi enemigo/y yo sea
 la obra de tus dedos/
 luna y estrella que fijás
 en mi dolor para que salga el sol/
 o sea/tu puerta/regocijo/ 15
 o deleite/morada/
 como palabras de tus labios/alma
 que en la noche brillás/
 como
 vientre encendido/ 20

eliezer ben jonon

(1130-1187 / mainz-toledo-provenza). (Gelman, “Composiciones” 172,
 numeración de versos mía)

En el primer verso, el yo poético comienza refiriendo a su existencia: “**mi vida** es víspera de **vos**” (negritas mías). Enseguida, en ese mismo verso, se hace alusión a un interlocutor de características indefinidas. No saber quién es representa la incertidumbre el “estar perdido” al momento del trance durante el rezo. Es la antesala al momento cumbre de la festividad: la divinidad aún no ha llegado, sin embargo, es posible acercarse a ella a través de la palabra. La víspera es la vigilia, la espera de una festividad religiosa: en este sentido, la vida del yo lírico se presenta como el instante previo al encuentro con el interlocutor. La gran festividad será la unión simbólica del alma con la divinidad. Considero que colocar “mi vida” en el

mismo verso que “vos”⁸ establece una conexión entre el yo lírico y el ente con el que se desea entablar comunicación.

Al finalizar el primer verso, el signo de barra (/) separa una idea de otra; este símbolo sustituye un signo ortográfico, ya que en la poesía de Gelman no suele haberlos. Así, la primera idea se independiza de la segunda gracias a la barra, pero también gracias a la disyunción de la vocal “o”; enseguida se presentan los contrarios: “o luz/matutina en la tarde”: la luz matutina es la que separa a los amantes, pero se manifiesta en la tarde. Los destellos de luz están asociados con el momento de la creación y a las *sefirot* que “representan los atributos o cualidades que se encuentran en la divinidad [y] los estados intermediarios entre Dios el Originador y las criaturas” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 33), es decir: el encuentro se hace presente poco a poco, a través de la simbología de las palabras que emplea el yo lírico.

La cábala “es un sistema teosófico que aspira a conocer a la Divinidad [a través de] medios lingüísticos” (14) y, de la misma manera, el yo lírico busca encontrarse con el interlocutor a través de la palabra que se emite durante la plegaria. Además, “si las emanaciones representan los atributos o cualidades que se encuentran en la divinidad, [y a su vez] constituyen una serie de epítetos [...] escogidos dentro de las posibilidades lingüísticas” (33), el yo lírico llama a su interlocutora⁹ a través de determinados adjetivos que funcionan como epítetos.

⁸ El pronombre “vos” es característico del habla argentina, equivalente al “tú” en español mexicano.

⁹ Hasta que la voz poética dota de epítetos a quien se está dirigiendo (vv. 8-9: “leona”, “benjaminita”), es que se evidencia la naturaleza femenina de la interlocutora. Antes de eso, permanece en el terreno de la ambigüedad

Así, en el poema, la voz lírica representa la unión de los contrarios en el concepto de “luz”. Esta luz, ya sea matutina o de la tarde, se refleja en el vientre de la interlocutora: “/que/resplandece en tu vientre” (vv. 2-3); elemento destacado en el *Cantar de los Cantares*, donde se alude a él como “pulido marfil” o como “montoncito de trigo”. De acuerdo con Chevalier, el vientre es el “símbolo de la madre, análogo al de la caverna, pero que refleja particularmente una necesidad de ternura y de protección” (Chevalier 1071), además de que es el símbolo de la fertilidad y la abundancia, de ahí la referencia al “montoncito de trigo” en el *Cantar*. El trigo “era, con el vino y el aceite, una de las ofrendas rituales de los hebreos” (1023), lo cual extiende el significado de la segunda parte del primer verso: el trigo se coloca como parte de la espera del encuentro con la divinidad.

A continuación, el yo lírico avanza hacia el momento del encuentro a través de la descripción de la interlocutora. Desde la perspectiva cabalística y, en general, dentro de la tradición interpretativa de los textos sagrados, la ambigüedad es lo único que es posible dar por sentado. Sin embargo, tomo la perspectiva de un fragmento del *Zohar* en el que la Torá se muestra como una amada que se oculta y se muestra continuamente al amante, “por lo que los hombres deben perseverar en la Torá, para convertirse en sus amantes” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 19) a través de su interpretación. La voz poética habla del vientre como “refugio o muchedumbre de tu gracia” (vv. 3-4): es la casa que lo protege o bien, la multitud que recibe su gracia divina. Probablemente la conjunción disyuntiva haga referencia a las formas posibles en que se puede mostrar la divinidad, de la misma manera en que las sagradas escrituras pueden interpretarse de diversas maneras. La barra (/) propicia el cambio de idea: ahora el yo lírico la describe como el “agua que sana al dulce otoño” (v. 5), es decir, como la abundancia que evita que la vida se seque.

En el séptimo verso “mi ojo se alegra en sus contrarios”, el yo lírico hace hincapié en que se ve reflejado en los ojos de ella, la interlocutora/divinidad/amada y el “vos” es aislado por dos barras: ella está separada de todo lo demás porque es un ente ubicado en otra parte, alejado de todas las palabras escritas y emitidas, por la voz poética. La interlocutora confunde a la muerte, la engaña: Raquel, la madre de Benjamín, muere en el parto, pero Benjamín sirve de consuelo a su padre, Jacob y, con la muerte, llega la vida¹⁰.

Ella es la leona (v. 8), figura que tiene diversos significados simbólicos. Hasta llegar a esta palabra, el lector confirma que se trata de una interlocutora, un ente femenino. De acuerdo con Chevalier, “en la iconografía medieval, la cabeza y la parte anterior del león corresponden a la naturaleza divina de Cristo, la parte posterior —que contrasta por su relativa debilidad— a la naturaleza humana” (Chevalier 637-638). Esta característica resulta relevante debido a que eliezer ben jonon se presenta como un poeta medieval; sin embargo, ceñido a la tradición de Medio Oriente, en Egipto, los leones eran animales solares agrupados en parejas: uno mira al este y el otro al oeste: el ayer y el mañana. Esto representa, nuevamente, la doble naturaleza de Cristo y la luz matutina y la luz de la tarde de los primeros versos, la dualidad y los contrarios. Además, simboliza a la Magna mater, divinidad de origen frigio que fue difundida durante la diáspora de esclavos de este pueblo. Al principio era conocida como Atargatis entre los hititas y, junto con su hijo Attis, propiciaba la fertilidad. Se le representaba cabalgando en la parte trasera de dos leones. Ya con la romanización, esta divinidad se convierte en Cibele, quien marchaba cómodamente en un carro jalado por

¹⁰ Como se explica en el Evangelio de San Juan: “si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, queda solo; pero si muere, lleva mucho fruto” (Jn. 12.24). Interpreto la alusión a este pasaje como una referencia más al elemento sagrado que representa el trigo durante la espera de la festividad religiosa.

leones. Esto reafirma la naturaleza femenina de la interlocutora en el poema y la que dota de fertilidad a lo que la rodea.

El yo lírico la describe, además, como “benjaminita” (v. 9). Cuando Benjamín (hijo de Jacob y Raquel) nace, su madre muere en el parto. Yahvé rescató a Benjamín porque así serviría de consuelo a Jacob por la pérdida de José, quien fue vendido como esclavo. Se podría considerar como la relación “perfecta” entre padre e hijo, la misma que tenemos con nuestro padre celestial y la que la voz poética busca establecer con la interlocutora. Por otro lado, la tribu de Benjamín, aunque pequeña, supo confiar en Dios, esperar y tener fe en la divinidad. En este sentido, “la interlocutora es claramente una otredad con una carga mística que puede otorgar la liberación del yo-poético” (Gabbay 113), que puede dotar al polvo (yo poético) de vida a través del aliento y la gracia divinas.

Sin embargo, a pesar de que Yahvé formó al hombre del polvo o la tierra y le dio su soplo divino, el *Zohar* ofrece otra interpretación sobre el polvo. De acuerdo con dicha obra, los versos del *Cantar de los Cantares*: “Por las noches busqué en mi lecho al que ama mi alma; / Lo busqué, y no lo hallé” (de León) refieren a la tierra prometida. En este comentario el *Zohar* explica que “el exilio yace en el polvo, en un extraño país impuro, y por eso se queja de su cama y busca «al que amó mi alma» para librarla de allí” (Peradejordi 43). En este sentido, el yo lírico desea que el polvo del que está hecho llegue a su “enemigo” (vv. 10-11) (con la acepción de “contrario”) y se aleje de él. La comunidad de Israel que en el esquema sefirótico es la *Shejiná*, está representada por el yo lírico, quien tiene el único propósito de realizar la unión con su contrario, con su “enemigo”: *Keter*, el atributo masculino.

El yo poético es la creación de su interlocutora, pero sobre todo, es algo que la voz poética anhela: “y yo **sea** la obra de tus dedos” (vv. 11-12, las negritas son mías) debido a que el verbo marcado en negritas (“sea”) está conjugado en presente subjuntivo. A

continuación, la interlocutora fija la noche (en el *Cantar*, la novia sale por la noche en búsqueda del amado: lo llama “amor de mi alma”): “luna y estrella que fijás” (v. 13). Este elemento de oscuridad se presenta como un bálsamo para el dolor del yo poético quien sabe que, irremediabilmente, llegará la luz matutina que separará a los amantes. Además, es importante remarcar que la noche es el momento en que usualmente se da la revelación mística. De nuevo se presenta la conjunción disyuntiva como las posibilidades que tiene la divinidad de manifestarse ante el yo lírico: que la “puerta” sea el regocijo y la morada, el deleite final (vv. 15-16).

Finalmente, el verso “palabras de tus labios” (v. 17) está directamente relacionado con la puerta y las moradas mencionadas en los versos anteriores. A través de la oración se llega al contacto con la divinidad y en el *Cantar de los Cantares*, los labios tienen una carga semántica determinada y clara. Una de las primeras alusiones a los labios que se hace en el *Cantar* es cuando se habla de la amada: “Como un hilo de carmesí tus labios, y el tu hablar pulido” (de León) que, de acuerdo con el comentario del *Zohar* quiere decir que “la voz la conduce [al alma] [...] y esa voz es enviada desde un sitio profundo de lo Alto” (Peradejordi 51). Más adelante los labios aparecen íntimamente vinculados con la leche y la miel: “Panal que destila tus labios, Esposa; miel y leche está en tu lengua” (de León), es decir que de los labios de la amada se desprende la fecundidad.

Aunado a esto, el elemento de la miel destaca, ya que “más aún que una purificación, la miel implica una revelación. Por su color mismo, amarillo oro, la miel significa el amor divino y confiere la inspiración sagrada” (Chevalier 711): este elemento permite una comunicación con la divinidad. En el *Cantar*, “toma toda su intensidad erótica y alcanza el propio misterio de la unión mística, en la participación del mismo alimento, la miel de un inmortal amor” (712). De esta manera, las palabras que salen de los labios de la interlocutora

mantienen una estrecha relación con los labios del *Cantar*, pues en el poema de eliezer ben jonon, estas palabras tienen el papel de regocijar y deleitar a la voz poética. Por fin, el alma resplandece como el vientre de marfil pulido, luminoso en la oscuridad de la noche: la unión se ha logrado.

3.4.2. “La mano”

Diez de los once poemas de eliezer ben jonon contenidos en *Composiciones* tienen, en el título, un artículo que determina el sustantivo (“El vuelo”, “La pisada”, “La casa”, etc.). Es preciso detenerse en el análisis de lo que significa el artículo determinado en este caso. No es cualquier mano, sino una mano importante, fundamental:

La mano

tu corazón/o dulce aviso/

pueblo de separados/palabra

que no pronunciarás/silencio

de tu bondad/auxilio

contra la ira que consume 5

este palito/este bajar al polvo/

sin subir a tu gracia/

este fuego que arde en tu resplandor

y no sabe limpiarse/asemejarse

a tu vosear en mí/no estés lejos/ 10

custodiá mi inocencia/mi aguas muchas/

el pudor de mis huesos/
la insolencia/o desgracia/
del mudo corazón/

eliezer ben jonon. (Gelman, “Com/posiciones” 173, numeración de versos mía)

El título del poema hace referencia a la parte del cuerpo con la que se efectúa la escritura, pero también con la que se establece contacto físico con alguien por primera vez, como cuando se estrecha la mano de alguien al saludar. La mano es aquello con lo que se crea: se pinta, se hacen esculturas, se dirige una orquesta... pero principalmente, se escribe. En la tradición judía, “la mano izquierda de Dios se pone en relación con la justicia, la mano derecha con la misericordia, lo que corresponde a la «mano del rigor» y «la mano derecha» de la *Shekinah* [sic.], de acuerdo con la Cábala” (Chevalier 683). Aunado a esto, el lado derecho está relacionado con lo masculino y la bondad, mientras que el lado izquierdo se asocia con lo femenino y el mal; así, Dios, con la ambivalencia de sus manos, crea y destruye. Los cinco dedos de la mano también representan los cinco libros por los que está conformada la Torá.

Otra interpretación del título del poema está en relación con la *Guematriá*, método propuesto por Abraham Abulafia en su *Epístola de las siete vías* que consiste en “atribuir a cada letra un valor numérico específico. Por ejemplo, *álef* es el 1; *bet*, el 2; *guímel*, el 3; *dálet*, el 4, y así sucesivamente” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 53-54). Por lo que el número cinco (que es el número de los dedos de la mano) corresponde a la letra *hei*. El simbolismo cabalístico de esta letra está relacionado con la alianza de la circuncisión, en la que el nombre de Abram cambia a Abraham. Es en este momento cuando se le otorga la letra *hei*

(correspondiente a la *h* en español). A partir de entonces posee gran sabiduría, ya que adquiere “el conocimiento del nombre sagrado de Dios” (Scholem, *El Zohar* 59), el cual está conformado por las letras *yod*, *hei*, *vav* y *hei* (YHVH). La disposición de las letras en el nombre de Dios representa la unión inquebrantable entre lo masculino y lo femenino, pues “la *Vav* es el símbolo del principio masculino [...], mientras que *Hei* es el símbolo del principio femenino. Estos dos principios [...] [a pesar de representar el lado derecho e izquierdo respectivamente, para la cábala del *Zohar*, que concibe a la divinidad como un ser andrógino,] no forman sino uno...” (Cohen, *Zohar* 32), por lo que la mano derecha y la mano izquierda divinas son parte de un solo organismo¹¹. Se anuncia desde esta interpretación, la ambivalencia característica de la divinidad en la cábala del *Zohar*: lo femenino y lo masculino están contenidos en ella.

El primer verso comienza con el posesivo “tu” que remite, implícitamente, a la función fática de la lengua. Aunque no se llama al interlocutor directamente, sí se hace alusión a algo que le pertenece: su corazón. En la tradición bíblica, el corazón está relacionado con la memoria y la imaginación. De acuerdo con un *Midrash*¹², “el corazón de

¹¹ Esto ha sido explicado anteriormente en relación con el esquema *sefirótico*: la Torá y el pueblo de Israel componen una unidad en la que la primera es el alma y la segunda, el cuerpo. Dicho vínculo se ve reflejado en la representación del cuerpo humano como esquema de las emanaciones *sefiróticas*. La divinidad, como la Torá y el cuerpo humano, son un organismo. El lado derecho y el lado izquierdo están relacionados con las *sefirot* o atributos divinos. Ver Capítulo 2 “La importancia de la palabra en la tradición judía” de esta tesis.

¹² El *Midrash* se refiere a la “materia exegética sobre la Biblia” (Muñiz-Huberman, *La lengua* 275). Es el caldo de cultivo de la cábala, pues “Desde el siglo XI, antes de la aparición de la Cábala, se habían elaborado algunas de las exégesis bíblicas o *midrashim* más importantes, como el *Midrash Rabá*, el *Midrash Rabatí* y el *Midrash*

piedra del hombre debe convertirse en un corazón de carne. Los «sabios de corazón» tienen el espíritu de sabiduría” (Chevalier 343) y, en general, representa el centro vital del ser humano (341)¹³. El corazón se coloca en contraposición con otro elemento a través de una conjunción disyuntiva: “tu corazón/o dulce aviso/” (v. 1). A partir de esta conjunción, se enumeran más elementos que pueden ser equiparables al corazón y como oposiciones de la mano; el corazón se concibe, en este caso, como el elemento que “avisa” sobre la presencia de la otra persona, pero sin el contacto físico que representa la mano.

Así como el corazón puede ser un “dulce aviso” es decir, un anuncio de que hay vida y de que alguien más está presente, también es el “pueblo de separados” (v. 2) como una oposición al título del poema: a pesar de que la mano está separada del cuerpo del otro, puede acercarse. También es posible interpretar este verso como una alusión al pueblo de Israel que, de exilio en exilio, ha sido desarticulado. El corazón también es la palabra, ya sea hablada o escrita, pues es lo que acerca a las personas a pesar de la distancia; en contraposición, la palabra no pronunciada (vv. 2-3) puede ser interpretada como la mano que acaricia a la otra persona; es una palabra de amor que no se pronuncia, sólo se siente. En este sentido, estos versos también hacen referencia a la ausencia de quien se habla, por eso también se le llama “silencio de tu bondad” (vv. 3-4). Es decir: se hace evidente el abandono de alguien o algo

Tadshé. De este modo estaba preparándose el terreno para el futuro desarrollo de la Cábala” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 35-36).

¹³ Este pasaje también aparece en Ezequiel en relación con el exilio del pueblo judío: “Os daré corazón nuevo, y pondré espíritu nuevo dentro de vosotros; y quitaré de vuestra carne el corazón de piedra, y os daré un corazón de carne” (Ez. 36.26).

que brinda seguridad y auxilio en el momento en que un sentimiento de ira aleja al yo lírico de la gracia del destinatario del texto: “contra la ira que consume/este palito” (vv. 5-6).

Sobre los versos “este fuego que arde en tu resplandor/y no sabe limpiarse” (vv. 8-9), hay un pasaje del *Zohar* que explica la importancia del fuego: “El espíritu de corrupción no puede destruirse ni hacerse inocuo [...] excepto por el fuego del altar, porque el fuego destruye el espíritu de corrupción [...]. El sacerdote prepara el fuego para que esto suceda; por lo tanto, no debe extinguirse” (Cohen, *Zohar* 117). En este poema, el fuego es impuro en tanto que no sabe “limpiarse” porque la presencia tan anhelada, a quien habla el yo poético no está cerca.

Otra posible interpretación sobre el fuego y el resplandor mencionados en el poema también aparece en el *Zohar*. En uno de sus pasajes se explica el significado del fragmento contenido en Deuteronomio: “Porque Jehová tu Dios es fuego consumidor” (Deut. 4.24). La palabra “fuego” es a menudo reemplazada por la palabra “luz”; así, existen dos luces: una blanca y brillante, y otra azul. Esta última permite la unión entre la luz blanca y la sustancia material, que se encuentra debajo de la luz azul (Scholem, *El Zohar* 35); es posible que estas dos luces se unan, pero “solamente Israel [...] hace que la luz se encienda y se una con la luz blanca” (36). Esta interpretación es concebida como un símbolo de la sagrada unión de Dios consigo mismo (37)¹⁴. Para este entonces es posible intuir que el yo lírico anhela esta comunión, ya que ha hecho referencia a su alejamiento del interlocutor.

¹⁴ Es decir, de *Shejiná* con *Kéter*, los atributos divinos que corresponden, respectivamente, al pueblo de Israel, la morada de Dios o la “consorte” y a la corona de Dios o “esposo”. Ver Capítulo 2 “La importancia de la palabra en la tradición judía” de esta tesis.

En el verso “la ira que consume/este palito” (vv. 5-6) salta a la vista la palabra escrita en diminutivo. Dentro del contexto del poema, pareciera no tener cabida; sin embargo, para entenderla, es necesario no sólo estar conscientes de los juegos lingüísticos que Gelman emplea en su obra¹⁵, sino también de otros poemas en los que aparece la palabra “palito”. Ésta es especialmente utilizada en *Citas y Comentarios*, volumen escrito durante el exilio del poeta. En dicho poemario, la palabra “palito” es una extensión de algo más grande. Ese algo determina su existencia, y por eso se emplea en relación con la madera: “así me sos/como madera en el palito” o “como palito que se extiende/hacia afuera de su madera” (Gelman, *Poesía*)¹⁶. En otro contexto, el palito es algo que se separa de su entorno “natural” para buscar algo que lo complete o que lo acompañe: “como animal sediento [...] /o siquiera como palito/que tocara por una vez/la multitud de tu dulzura” (Gelman, *Poesía*)¹⁷. Finalmente, el palito es algo que está en contacto con algo muy íntimo, con la memoria: “palito/revolviendo tristezas y deleites” o “como palito/revolviendo la memoria” (Gelman, *Poesía*)¹⁸. En el

¹⁵ Al respecto, Geneviève Fabry dice:

El idioma Gelman (barras oblicuas, neologismos expresivos, distorsiones sintácticas, diminutivos, preguntas lancinantes, etc.) despliega todas sus potencias expresivas para que aflore en el lenguaje lo que está al límite de lo decible [...]. [Los diminutivos] están muy presentes en la lengua poética de Gelman: le dan un tono intimista, le otorgan esa ‘ternura desatada’ analizada por Achúgar. En judeoespañol, el uso de diminutivos no constituye una elección deliberada del hablante o un signo específico de determinado nivel de lengua, sino que forma parte de una dimensión constitutiva del idioma. (15, 235)

¹⁶ En “Comentario VI (Santa Teresa)” y “Comentario XLIII (San Juan de la Cruz).”

¹⁷ En “Flash”

¹⁸ En “Comentario LIX” y “Comentario XI (Hadewijch)”.

poema “La mano”, el “palito” está en un contexto en el que está siendo consumido por la ira, por lo que le es difícil separarse de su entorno para subir hacia la gracia divina. El palito, esa conexión, permanece en el polvo, configurado como lo terrenal, y se aleja de la gracia, de lo místico: “este palito/este bajar al polvo/sin subir a tu gracia” (vv. 6-7).

Los versos “asemejarse/a tu vosear en mí” (vv. 9-10) hacen referencia al auto-exilio de la divinidad. El fuego mencionado anteriormente, en tanto elemento fundamental para concretar la unión entre el pueblo de Israel y la divinidad, no puede asemejarse a las palabras que *vosean* dentro de uno mismo. Esto quiere decir que la interpelación se realizaría, idealmente y cuando la unión se haya concretado, dentro de la misma persona y hacia la misma persona: es una fusión inquebrantable y absoluta. El fuego mencionado en el verso 8 no sirve como un puente comunicativo, por eso no es posible efectuar ese “voseo”, es decir, esa llamada de la parte femenina al yo poético, que representa la parte masculina. El empleo del argentinismo (el pronombre de la segunda persona del singular, “vos”) señala la constante presencia de la lengua materna de Gelman en sus poemas, lo cual indica la unión inquebrantable entre exilio y lengua; en la lejanía, la lengua materna se recuerda y se abraza.

De acuerdo con el *Zohar*, la divinidad es considerada un ser andrógino, por lo que tendría dos partes: una femenina y otra masculina. Enseguida, se hacen dos peticiones: “no estés lejos/ custodiá mi inocencia/” (vv. 10-11); la primera, relacionada con el anhelo del regreso del otro o la otra que es capaz de cuidar y resguardar su candidez; la segunda solicitud está en relación con una necesidad de cuidado. Además, el yo poético pide al destinatario del texto que custodie “mi aguas muchas” (v. 11); este verso tiene múltiples interpretaciones. La primera está en el *Cantar de los Cantares*: “Aguas muchas no podrán por amatar el amor, ni

ríos no lo arrabdonarán” (Peradejordi 79)¹⁹. La segunda está en relación con la tradición bíblica en la que cerca de los manantiales y pozos...

nace el amor y se preparan los matrimonios. La marcha de los hebreos y el caminar de cada hombre durante su peregrinaje terrenal están íntimamente ligados al contacto exterior o interior con el agua; esta resulta un centro de paz y de luz. (Chevalier 54)

La tercera y última interpretación está relacionada con el siguiente pasaje:

En el corazón del sabio reside el agua; él es semejante a un pozo y a una fuente (Prov 20, 5; Ecl 21,13), y sus palabras tienen la fuerza del torrente (Prov 18, 4). [...] Ben Sira compara la *Thora* [sic.] (la Ley) a la Sabiduría, pues la *Thora* [sic.] derrama un agua de Sabiduría. (Chevalier 55)

Las tres posibilidades interpretativas ponen de relieve el amor que el yo poético siente por la divinidad. Dado que el amor está relacionado con la sabiduría, la voz poética se considera preparada para encontrarse con su amada. El pronombre posesivo “mi” indica que, a pesar

¹⁹ Esta es la traducción del *Cantar de los Cantares* que aparece en la Biblia de Ferrara. En la edición de Nácar y Colunga la traducción de este versículo es diferente: “No pueden aguas copiosas extinguirlo / ni arrastrarlo los ríos” (3345). La variedad de traducciones de la Biblia, y la preferencia de Gelman de unas sobre otras es tema para un trabajo diferente al propuesto en esta tesis. Más adelante, en el análisis de “La cuestión”, se comenta brevemente la presencia de una palabra en relación con la traducción de la Biblia Reina-Valera.

de encontrarse en plural, “aguas muchas” es un sustantivo colectivo equiparable a “inocencia” dado que están en el mismo verso, ambos anteceditos por el mismo pronombre posesivo.

Además de custodiar su “aguas muchas”, la voz poética quisiera que custodiara el “pudor de mis huesos” (v. 12) es decir, aquello que no es visible a primera vista. En este sentido, el yo poético indica que los huesos son pudorosos porque no se ven, de la misma manera que los significados fundamentales de la Torá están ocultos. Hay una solicitud al interlocutor de resguardar aquello que, además de sostener el cuerpo y darle forma, es lo que quedará de la vida en el momento de la muerte; aquél que cuide los huesos con todo y su pudor, estará con ellos en el momento de su muerte. Conjuntar la palabra “pudor” con “huesos” forma parte de los juegos entre la imagen poética en apariencia “simple” y el significado simbólico-cabalístico que emplea el autor. Un poco como pasa con la Torá, eliezer ben jonon (Gelman) deja entreabierta la puerta de las interpretaciones para que los estudiosos de su poesía hallen el significado secreto y se vuelvan sus amantes.

Los últimos dos versos del poema contienen, quizás, el guiño de la reunión entre el interlocutor y el yo lírico. Se habla de “la insolencia/o desgracia”: nuevamente aparece una conjunción disyuntiva que coloca a ambos elementos como equivalentes. En cuanto al primer término, podría hacerse una pregunta fundamental: ¿se refiere al interlocutor o al yo lírico? Es interesante dejar ambigua la respuesta a esta cuestión, pues se está jugando con las posibilidades interpretativas. El segundo término es un poco menos oscuro: la desgracia es la del yo lírico que ha sido abandonado por la “bondad” de la presencia divina, por la *Shejiná*. El último verso inicia con la ausencia de palabras; aquello que es “mudo” no habla y, por lo tanto, tampoco participa de la Creación nominal característica del Génesis.

La palabra con la que finaliza el poema es la misma con la que inicia: “corazón” (v. 14); bien puede ser el corazón del interlocutor o el corazón del yo lírico. No importa mucho a quién se refiera: además de que ahí radica la riqueza de la ambigüedad y las distintas interpretaciones, también es posible que haga alusión a la re-uniión de los amantes, del fuego azul con el fuego blanco que evidencia la naturaleza andrógina de la divinidad que propone el *Zohar*²⁰. El hecho de que el poema termine con la palabra “corazón” podría remitir a que ambos, yo poético e interlocutor-divinidad-*Shejiná*, están contenidos dentro del poema. Las fronteras entre el pronombre posesivo “tu corazón” y el “mi aguas muchas” se desdibujan. A pesar de que este poema se mantiene en el terreno de la ambigüedad, es posible determinar que se habla de la *Shejiná*, pues como se ha dicho anteriormente en este trabajo, equivale a “la presencia divina, recóndita que hay que llegar a descubrir” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 71).

Por último, es importante mencionar que, a pesar de que el poema se titula “La mano”, en el cuerpo del poema no se habla explícitamente de ella. Puede interpretarse como la ausencia que exalta constantemente el yo lírico en el poema. La mano no está presente porque el interlocutor al que llama no está presente físicamente, y la mano, como se mencionó al inicio de este análisis, es uno de los primeros contactos que se tiene con alguien más. En el poema se privilegia la palabra porque sólo ella, en la lejanía, podrá acercar a los amantes.

²⁰ La mitad de las *sefirot* que constituyen el ser íntimo de la divinidad corresponden “a su naturaleza femenina y la otra mitad a su naturaleza masculina” (Cohen, *Zohar* 17). Así, las *sefirot Keter, Jojmah, Jesed, Netzah* y *Tiferet* constituyen la naturaleza masculina, mientras que las *sefirot Shejiná, Yesod, Jod, Gevurah* y *Binah* representan la naturaleza femenina de Dios.

3.4.3. “El camino”

El título del tercer poema está conformado por un artículo definido y un sustantivo; no es cualquier camino: se trata de uno que guiará a un espacio importante. Como todo camino, inicia en un punto A y finaliza en un punto B:

El camino
deleite mío/estás bañada
de gracia/o ríos donde mojo
mis furias/abrasadas
por tu hermosura/¡no recuerdes
tu pueblo ni la casa de tu padre!/
¡bella sos caminando
de la colina clara a tu dulzura/
de tu temblor a mi temblor!/
5

eliezer ben jonon. (Gelman, “Com/posiciones” 174, numeración de versos mía)

El primer verso contiene una alusión a una especie de placer que pertenece al yo lírico: “deleite mío” (v. 1). Sin embargo, gracias a la segunda parte del primer verso “estás bañada”, es posible interpretar que no se trata de una pertenencia, sino de un acompañamiento: la interlocutora acompaña al yo poético en su deleite, al tiempo que ella es el placer mismo; todos estos elementos parecen estar contenidos en el ente a quien se dirige el poema.

En esta segunda parte del primer verso se identifica que se trata de una interlocutora, dado el género gramatical femenino de la palabra “bañada”. El baño tiene como principal significado la purificación y regeneración, además de que a toda iniciación le precede un ritual limpiador, como ocurre en los rituales de *shabat* en las comunidades judías. Usualmente el agua es lo que cumple este papel, pues de acuerdo con el Génesis, “el Soplo o Espíritu de Dios se incubaba [...] en la superficie de las aguas” (Chevalier 53) por lo que sumergirse para bañarse y después salir, representa el regreso a los orígenes, al inicio de todas las cosas. Por otro lado, en hebreo “el agua sensible [representa] madre y matriz. Fuente de todas las cosas, manifiesta lo trascendente y por ello debe considerarse como una hierofanía” (54) es decir, una manifestación de lo sagrado.

En el momento en que la interlocutora terminó de bañarse, está lista para emprender el camino. Como es usual en los poemas de eliezer ben jonon, se emplea nuevamente la conjunción disyuntiva “o” que pone dos términos en contraposición e indica dualidad. Ella está “bañada de gracia” (v. 2), pero también puede ser los ríos en los que el yo poético “moja sus furias” (vv. 2-3). Los ríos son concebidos como “agentes de fertilización de origen divino” (Chevalier 54) y, dentro de la tradición judía, el concepto de *río de arriba...*

es el de las gracias y las influencias celestes. Pero el río de lo alto desciende verticalmente, según el eje del mundo; después de lo cual se extiende horizontalmente a partir del centro, según las cuatro direcciones cardinales, hasta los extremos del mundo: son los cuatro ríos del paraíso terrestre. (885)

Esto indica la conexión entre la vida divina y la terrestre a través de una corriente de agua. Por otro lado, los versos “mis furias/abrasadas/por tu hermosura” (vv. 3-4) refieren al término

latino *furor* que asocia dicha palabra con la pasión amorosa (Pimentel 311); el yo poético siente un arrebato cercano a la locura por destinataria del texto, y lo que provoca este estado es la belleza de ella. La palabra “abrasadas” representa una contraposición con la idea de agua en los versos anteriores (vv. 1-2: “estás bañada/de gracia/o ríos”). La hermosura de la interlocutora está “mojada”, pero también representa el fuego y, por lo tanto, resplandece. Es posible entender esta antítesis agua-fuego con una interpretación del *Zohar* que también explica el surgimiento de las *sefirot*:

Quando el Santo, bendito sea, quiso crear el mundo, **sacó una sola flama** de la chispa de la oscuridad (*Binah*)²¹, y sopló chispa sobre chispa. Oscureció y después se encendió. **Sacó de las cuencas del abismo (*Jojmah*)²² una sola gota (*Jesed*)²³; unió la flama con la gota y con ellas creó el mundo.** La flama ascendió y fue coronada a la izquierda²⁴, y la gota descendió y fue coronada a la derecha²⁵. Una a otra se encontraron y cambiaron lugares, una en un lado y la otra en el otro [...]. Se entrelazaron y un espíritu perfecto (*Tiferet*) emergió de ellas. Los dos lados de inmediato se hicieron uno [...]. Entonces hubo paz arriba y abajo, y todo se niveló. (Cohen, *Zohar* 77-78, negritas mías)

²¹ *Sefirá* correspondiente a la “inteligencia divina” (Cohen, *Zohar* 17).

²² *Sefirá* correspondiente a la “sabiduría o idea primordial de Dios” (Cohen, *Zohar* 17).

²³ *Sefirá* correspondiente al “amor o la misericordia de Dios” (Cohen, *Zohar* 17)

²⁴ “*Gevurah* se le unió a la izquierda” (Cohen, *Zohar* 78). *Gevurah* es la *sefirá* correspondiente a “la fuerza de Dios que se manifiesta principalmente en la fuerza de juicio y castigo” (17).

²⁵ “*Jesed* se le unió a la derecha” (Cohen, *Zohar* 78). *Jesed* es la *sefirá* correspondiente al “amor o la misericordia de dios” (17).

Así, se consolida la idea de que la interlocutora es divina. En ella están contenidas la flama y la gota con la que inicia la creación y todos los atributos divinos (*sefirot*) y, por lo tanto, ella representa la dualidad: agua y fuego.

El poema continúa con una exaltación indicada con el signo de exclamación: “¡no recuerdes/tu pueblo ni la casa de tu padre!” (vv. 4-5). A través de un imperativo, el yo poético solicita a su interlocutora renunciar a la memoria; esta acción incluye olvidar su pueblo y la casa de su padre: espacios conocidos y, por lo tanto, seguros para ella. Es posible ligar estos versos con la vida de Juan Gelman pues si bien el poeta argentino no logró olvidar su tierra de nacimiento y todo lo vinculado con ésta, sí tuvo que ponerlos de lado para partir en busca de otros sitios habitables. A continuación, en el poema se muestra la dualidad: antes se ha hablado del fuego y el agua y su vínculo con lo místico a través de una lectura simbólica. Ahora, la solicitud de “olvidar”, es posible efectuar una lectura más *terrenal*: para emprender el camino y llegar al destino, es necesario olvidar el pueblo natal, la familia y la comunidad.

El imperativo de los versos 4 y 5 cobra sentido con los versos siguientes: “¡bella sos caminando/de la colina clara a tu dulzura/de tu temblor a mi temblor!” (vv. 6-8). Se alude nuevamente a la belleza de la interlocutora mediante un argentinismo: *sos*; su hermosura se exagera mientras ella camina hacia su destino, pues el gerundio “caminando” indica continuidad. Comienza su camino en la colina clara, luminosa, “manifestación de la creación del mundo: [la colina sobresale] lo suficiente como para diferenciarse del caos inicial” (Chevalier 317), de manera que ella inicia su viaje desde un lugar elevado y, por lo tanto, sagrado. Ella camina hacia su propia dulzura y “de tu temblor a mi temblor”. En estos dos últimos versos se da una correspondencia: “colina clara” es a “tu temblor” (de la interlocutora) y “tu dulzura” (de la interlocutora) es a “mi temblor” (del yo poético). Así, ella

camina hacia el temblor terrenal para unirse con quien la espera: se da la fusión de ambos, se vuelven uno.

El poema finaliza con un temblor, con un movimiento: “de tu temblor a mi temblor”. No sólo es el movimiento de desplazamiento que efectúa la interlocutora al caminar, sino el temblor de los sentimientos arrebatados (furia, *furor*, pasión) que usualmente se presentan en el momento de la cópula: el estremecimiento que roza con el éxtasis místico, pero también con el orgasmo. Para el *Zohar*, la cópula es “uno de los ejes fundamentales o metas más precisas del conocimiento y de la práctica místicas [...] a Dios también se llega dando placer a [...] la consorte de carne y hueso” (Cohen, *Zohar* 20-21). En un pasaje del *Zohar* se lee:

Quando el hombre regresa a casa debe procurar placer a su mujer, ya que es ella la que le permite la unión con la compañera de arriba. Debe procurarle placer por dos razones: primero, porque el placer de las relaciones conyugales al regreso de un viaje es una buena obra, y todo placer que proviene de una buena obra es compartido por la *Shejinah*. (138)

En este caso, es posible leer el poema en dos claves: la mística y la erótica-carnal. En una primera lectura, es posible ver en el poema el encuentro del alma con la divinidad. No obstante, en una lectura con un filtro erótico, se lee la unión de dos cuerpos a través del temblor²⁶ antes de encontrarse, pero también en el momento en que se unen corporalmente a través de la cópula placentera que dicta el *Zohar*.

²⁶ ¿Quién no tiembla de nervios cuando ve por primera vez, o después de mucho tiempo, a su amado, a su amada?

Los rituales de *shabat*, como se ha mencionado antes, también guardan un simbolismo significativo en relación con el encuentro y unión con la *Shejiná*. Existe un himno que aparece ya en el siglo XVI en Safed, pero que “recoge la tradición medieval de los cabalistas reforzada por la situación de los judíos de España” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 73) cuando fueron expulsados de su hogar. El himno sabático se titula *Lejá dodi* (“Ven, amado mío”):

LEJÁ DODI

Ven, amado mío, al encuentro de tu novia;
el *shabat*²⁷ aparece, salgamos a recibirlo.

Cuida y recuerda con una sola expresión
y hálbanos de lo esencial: que Dios es uno
y su nombre es uno y por su nombre
serán la belleza y la gloria.

Ven, amado mío, al encuentro de tu novia;
el *shabat* aparece, salgamos a recibirlo.

Vayamos hacia el *shabat*,
pues es la fuente de la bendición:

²⁷ “La palabra *shabat* (sábado) pertenece al género femenino en hebreo, por lo cual la equivalencia simbólica con *kalá* (novia), también femenina, es natural. Es decir, el sábado es la novia del creyente” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 73).

desde el principio y desde la eternidad
hasta el fin de los tiempos
y en el pensamiento inicial.

El templo del rey se eleva en la ciudad regia.

Levántate y sal del caos:
ya es suficiente que hayas estado
en este valle de lágrimas
porque Él tendrá compasión de ti.

Ven, amado mío, al encuentro de tu novia;
el *shabat* aparece, salgamos a recibirlo.

Sacúdete el polvo y levántate.

Vístete con los trajes más bellos de mi pueblo
y acércate a Ben Isahai, el betlemita.

Ven, amado mío, al encuentro de tu novia;
el *shabat* aparece, salgamos a recibirlo. (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 73-74)

Como el poema “El camino”, este himno sagrado se puede leer en clave erótica. Es posible que los rituales judíos y los textos que los acompañan sean leídos en ambas claves, pues muchos de ellos representan el anhelo de regresar y reunirse con la *Shejiná* a través de la

amada (esposa) en la relación carnal que se expresa a través de la palabra: los rezos, los himnos, los poemas.

El *Cantar de los Cantares* vuelve a hablar en esas dos claves: es una unión mística pero también erótica entre los esposos²⁸. Hay varias similitudes entre el poema de eliezer ben jonon y el *Cantar*. En el poema “El camino” se enumeran las características de la interlocutora pero se resalta su hermosura, de la misma manera que en el *Cantar*: “¡O cómo eres **hermosa**, dulce amada! / [...] / Hilo de carmesí bello, y pulido/ son los tus labios, y tu hablar gracioso: / tus mexillas a mí me han parecido / un casco de granada muy **hermoso**” (Peradejordi 90, negritas mías).

Por otro lado, en cuanto al camino que sigue la interlocutora en el *Cantar*, la esposa se pregunta: “¿cómo podré yo hallar los mis amores?” (Peradejordi 84), a lo que el esposo responde: “toma tus cabritos, y a la hora / seguirán **el camino** más hollado; / **caminando** por él verás dó mora / el tu dulce pastor” (84, negritas mías), lo cual indica que ella está en camino a reencontrarse con su amado. En el *Cantar*, las palabras del esposo le irán mostrando la ruta a seguir: nuevamente el poder de la palabra abre caminos y la posibilidad de la reunión de los amantes. Además, como en “El camino”, el *Cantar* destaca la belleza de la amada mientras camina: “Quán bellos son tus pasos, y el de tu andar” (97).

Finalmente, en cuanto a los versos del poema “¡bella sos caminando/de la colina clara” en los que la voz poética alude a un descenso de la amada hacia el amado, el *Cantar* también habla de cómo la esposa baja del Líbano para llegar a él: “Del todo eres **hermosa**, amiga mía, / no tiene falta alguna tu **hermosura**, / del Líbano **desciende**, mi alegría, / vente

²⁸ Así también en “Noche oscura”, de San Juan de la Cruz, la interpretación cristiana apeló a la unión del alma con Dios. Sin embargo, también es la unión carnal de los amantes.

para mí” (91, negritas mías). Para el *Cantar*, como para “El camino”, ella está estrechamente relacionada con el agua: “**fuelle** eres de los huertos, alma mía, / **pozo de vivas aguas** muy sabroso, / que del Líbano **baxan** sosegadas” (92, negritas mías). De igual manera, existe una canción amorosa del siglo XVI que aparece en España y que retrata el encuentro de una mujer que baja de algún lugar con el amante. Esta canción, además, tiene un vínculo evidente con el *Cantar* en la descripción de la amada:

Subiendo a un monte,
bajando por un valle,
me encontré a Melisenda,
la hija del emperador,
que venía del baño
de lavar sus cabellos.
Su rostro era resplandeciente
como una espada,
sus pestañas como un arco de acero,
sus **labios como corales**,
su carne como leche. (Muñiz-Huberman, *La lengua* 82, negritas mías)

Estas similitudes reafirman que, debido a que el *Cantar de los Cantares* tiene una doble lectura, el mensaje del poema de eliezer ben jonon también posee diversos caminos interpretativos. Bien puede ser la reunión del alma con la divinidad, como puede ser la unión de los amantes en el plano carnal; también es posible leerlo desde la perspectiva del pueblo de Israel reencontrándose con su hogar después de todos los exilios. El mismo texto tiembla

porque se mueve ligera o bruscamente en sus diversas interpretaciones; el poema es un camino por sí mismo: cada místico o mística puede salirse del camino pero este seguirá, así como el texto en sus posibles interpretaciones.

3.4.4. “El sol”

El título del cuarto poema de eliezer ben jonon hace referencia al Sol, que simbólicamente representa la “fuente de la luz, del calor y de la vida. Sus rayos representan las influencias celestes —o espirituales— recibidas por la tierra” (Chevalier 949). Siempre se encuentra asociado con la Luna, pues “la totalidad sólo está representada por la *coniunctio* del Sol y la Luna, como rey y reina, hermano y hermana” (Cirlot 418), es decir: la totalidad se da cuando los contrarios se unen, como se verá más adelante en el poema. En el Génesis, lo que imperaba en un primer momento era la oscuridad, idea contrapuesta a la del Sol y la luz; el Sol, como la palabra, es el centro de la vida.

El sol
en tus brazos conozco
mi oscuridad/solo de vos
conozco el sol/o abrigo de tus brazos/
tu transparencia/el ojo
que se abre un instante y se cierra 5
como guardando tu bondad/tu ley/
camino a
tus brazos/o deleite

por el que va mi boca a tu saliva/

en vos/fuera de vos/

10

eliezer ben jonon. (Gelman, “Com/posiciones” 175, numeración de versos mía)

El poema comienza ubicando al yo lírico en un lugar: los brazos del interlocutor, que a la vez son fuente de conocimiento, como se verá más adelante. En el primer verso está contenida la función fática del poema: “**tus brazos conozco**/mi oscuridad” (vv. 1-2, negritas mías). La unión o el vínculo estrecho con otro es una manera para conocer más de uno mismo y el yo poético lo expresa, como debe ser, a través de la palabra. Ésta, desde su origen, posee un poder mágico: “En la expresión mística la palabra se expande en busca de la unión simbólica con la sacralidad” (Muñiz-Huberman, *Las vueltas* 25), unión que sólo podrá efectuarse a través del lenguaje del amor ya que “es el máximo estado al que aspira el ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca la unión con el Otro” (Muñiz-Huberman, *Las vueltas* 25). En el poema no es posible identificar si se trata de un ser femenino o masculino, lo cual exacerba “la ambigüedad [que] [...] obliga a pensar en términos interpretativos, y éste es el primer paso hacia la unión mística” (25), es decir: el camino continúa, la voz poética sigue en búsqueda de esa unión mística y simbólica pero también profundamente carnal.

En esta exaltación de hallar al otro, ya en el segundo verso se muestra la idea opuesta y al mismo tiempo complementaria a la del Sol, que el *Zohar* explica: “Cuando el Santo, bendito sea, creó el mundo y se propuso revelar la profundidad de lo oculto y la luz de la oscuridad, lo uno estaba contenido en lo otro. Así, de la luz surgió la oscuridad” (Cohen, *Zohar* 116). De acuerdo con el Génesis, en el momento inicial de la Creación predominaba

la oscuridad: los pueblos “semitas conciben la *luz* y las *tinieblas* como dos sustancias distintas que aquí aparecen *separadas* violentamente por Dios para que haya distinción de días y de noches” (Nácar y Colunga 32). Para el Génesis, la luz que precede al Sol tiene un “*origen divino* [...]”. Con la aparición de ésta empieza el día, que sigue hasta el atardecer, y termina al aparecer la luz del segundo día” (31), de manera que la voz poética ve en su interlocutor la única fuente de luz divina: “solo de vos/conozco el sol” (vv. 2-3) y sólo ella es el centro alrededor del cual gira la voz lírica.

El Sol está asociado con el “foco de la luz y [siendo] esta símbolo de la inteligencia y del espíritu, el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender” (Ciriot 339), por lo que si el interlocutor es el medio que tiene el yo lírico de conocer el Sol, él es también la única fuente de conocimiento. Resulta interesante mencionar la concepción de los egipcios sobre el ojo: es el “círculo del iris centrado por la pupila, como «sol en la boca» (verbo creador)” (339), esto es, el Sol en la boca representaría el conocimiento externado a través de la palabra, pues el Sol es símbolo de la inteligencia y comprensión. Desprender luz de la boca equivale a emitir palabras creadoras, mágicas²⁹.

Igual que en los anteriores, este poema presenta la conjunción disyuntiva “o”: “o abrigo de tus brazos” (v. 3); la voz poética equipara el Sol al abrigo de los brazos. Ésta es una imagen poética sencilla que entra en los juegos poéticos de Gelman, en los que transita

²⁹ Posible referencia a “El vuelo”, primer poema analizado. El Sol equivale al ojo, pues ambos representan el conocimiento; las “palabras de tus labios” (v. 17 de “El vuelo”) entran en relación con la luz aquí referida, pues la voz, al momento de emitir un rezo, es la guía hacia la divinidad. Hablar es crear.

constantemente entre imágenes poéticas complejas, simbólicas y cabalísticas e imágenes simples. En este caso, el yo lírico emplea la relación Sol → calor → abrigo → brazos.

Los versos siguientes “tu transparencia/el ojo/que se abre un instante y se cierra/como guardando tu bondad” (vv. 4-6) están íntimamente ligados. En primer lugar, la transparencia del interlocutor se coloca en contraposición con la oscuridad de la que viene la voz poética: en el amado se halla la fuente de luz y de conocimiento. Por ello, el ojo está relacionado con la percepción intelectual (Chevalier 770), idea explicada en el *Zohar*: debido a que la Torá está repleta de significados y palabras ocultas, el sabio místico debe hallarla, pues la Torá...

revela esa palabra oculta y después se cubre inmediatamente con otro ropaje [...].

Y aunque esa palabra está oculta en su ropaje, los sabios, que están llenos de ojos, ven por dentro su ropaje. El que tiene los ojos abiertos (es decir, el sabio místico) lanza sus ojos sobre ella y, aunque la palabra se cubre inmediatamente, no se aparta de sus ojos. (Cohen, *Zohar* 54)

Este ojo es de la sabiduría mística y el que descubre la palabra de la Torá. Se abre por un momento para poder verla y por fin atraparla. El vocablo hebreo y árabe *ayn*, que significa ojo, es usado “para indicar la supra-existencia de la más profunda esencia de Dios. Este sentido se encuentra en Avicena, que habla de los que penetran hasta el *'ayn*, contemplación de la naturaleza íntima de Dios” (Chevalier 772)³⁰. Este ojo está “guardando tu bondad” (v.

³⁰ En este sentido, se observan los influjos y similitudes del pensamiento árabe y el sefardí en la península ibérica.

6), es decir, es el ojo guardián que resguarda la bondad del interlocutor, pero también su ley: aquélla que Yahvé entregó a Moisés y éste, a su vez, al pueblo hebreo.

El siguiente verso, como el poema “El camino”, habla de un movimiento, pero no es una ruta que la destinataria del texto sigue para llegar a su amado. Esta vez es el yo lírico quien camina hacia los brazos del interlocutor o interlocutora: “camino a/tus brazos/o deleite” (vv. 7-8). De nuevo, como en el poema anterior, se habla del placer que provoca la corporalidad; los brazos son equivalentes al deleite gracias a la conjunción disyuntiva. Pero los brazos en sí mismos también representan una ruta: “por el que va mi boca a tu saliva” (v. 9).

La boca (labios) *camina* por los brazos hasta llegar a un fluido muy íntimo del otro ser: la saliva, la cual “se presenta como una secreción dotada de un poder mágico o sobrenatural de doble efecto: une o disuelve, cura o corrompe” (Chevalier 908) además de que en muchos mitos se asocia con los poderes seminales (908). El verso evoca al beso a través de una imagen sumamente erótica. Esta imagen llegó a la poesía sefardí gracias a la convivencia de las tres religiones; Sem Tob, poeta sefardí, emplea el “tópico de la saliva como signo erótico” (Muñiz-Huberman, *La lengua* 59) en su “Trova del beso en sueños”. El *Zohar* comenta esta idea contenida en el *Cantar*: “Que me bese con los besos de su boca” (Peradejordi 18) de la siguiente manera: “Éste es el deseo supremo: que la voluntad salga de la boca [...]. Porque cuando la boca se une para besar, sale fuego voluntariamente con la luz del rostro y con alegría de todo, y con el apego del sosiego” (18). Así, la luz que en un primer momento

emanaba sólo del interlocutor, es irradiada a partir de la conjunción de ambos en el beso³¹.

Específicamente sobre el beso, el *Zohar* comenta:

el amor intenso de un espíritu hacia otro sólo puede ser expresado por un beso, y un beso se da en la boca, ya que es la fuente y el lugar de salida del espíritu. Cuando se besan uno al otro los espíritus se unen, se convierten en uno, y entonces el amor es uno. (Cohen, *Zohar* 82)

La unión de dos salivas en un beso simboliza la potencia creadora. En el beso la conjunción está concretada pues “un espíritu está incluido dentro del otro y este otro está incluido en el primero, los dos espíritus se convierten en uno” (Cohen, *Zohar* 83). El beso y la palabra tienen la capacidad de reunificar almas pues el beso es uno de los lenguajes del amor. ¿Y qué tienen en común las palabras y los besos? Ambos salen de la boca. El poema finaliza con un *voseo* típico del habla argentina. El yo lírico se funde y se vuelve a fundir con el interlocutor.

³¹ Otra imagen erótica del *Cantar* remite a la delicia de entrar en contacto con la saliva de la amada al momento del beso: “Como panal de miel destilan tus labios, oh esposa; / Miel y leche hay debajo de tu lengua” (Cant. 4.11). En el texto original en hebreo, las palabras “como panal de miel destilan” se expresan: נופת תיטפנה (nofet titafna). La palabra nofet (נופת) refiere al goteo de miel de un panal, mientras que la raíz primitiva de esta palabra נוף (nuf) está relacionada con el acto de temblar o estremecerse. Es posible que los últimos versos del poema “El sol” (“deleite / por el que va mi boca a tu saliva / en vos/fuera de vos”) estén relacionados con la delicia y el movimiento expresados en estos versículos del *Cantar de los Cantares*. No me detengo más en comentar estos aspectos de la lengua hebrea, pues considero que un análisis más detallado del léxico empleado en la lengua original del *Cantar* es motivo de un trabajo aparte.

Acaso es el apartamiento momentáneo del beso que sirve únicamente como remanso para seguir fundiéndose: “en vos/fuera de vos” (v. 10).

3.4.5. “La casa”

El quinto poema de eliezer ben jonon aborda el tema de la casa, que simboliza el universo (Chevalier 257). Al mismo tiempo, es el espacio sagrado en el que nos desenvolvemos todos los días; la casa, en cuanto espacio habitable, también se asocia al cuerpo humano. Para el hombre y la mujer religiosos, es necesario habitar un lugar que permita comunicarse con lo divino. Así, consideran que “[s]u habitación es un microcosmos; su cuerpo, por lo demás, también lo es” (Eliade, *Lo sagrado* 106), de manera que el cuerpo también es su casa. Estas conceptualizaciones son susceptibles de “recibir una «abertura» superior que haga posible el tránsito al otro mundo” (107): como en toda casa, es necesaria una puerta, algo que permita salir y entrar:

La casa

no está en el mar mi casa/ni en el aire/

en la gracia de tus palabras vivo/

eliezer ben jonon. (Gelman, “Com/posiciones” 176, numeración de versos mía)

En hebreo, la letra bet (ב) es la inicial de la palabra casa (בית). Es una letra fundamental dentro de la cábala hebrea pues con ella inicia la Creación divina. En su trazado gráfico se refleja la casa: el techo, el suelo, una de las paredes y la puerta, que permanece abierta. Además, “alude, en la direccionalidad que toman sus formas lineales, a los cuatro puntos cardinales

básicos de todo acto creativo” (Cohen, *Zohar* 11). En esta letra están contenidas las oposiciones básicas:

lo de arriba y lo de abajo; y así como su línea derecha es el respaldo de un frente al que queda asociada la misericordia y la compasión divinas; su contraparte, el lado izquierdo, asociado al rigor y al juicio de Dios, anuncia la apertura de una creación que se mira a sí misma como posibilidad infinitamente abierta, tanto al mundo como al hombre. (Cohen, *Zohar* 11)

La creación divina comienza en la casa. La primera línea del Génesis dice: “En el principio...” que en hebreo se escribe “ברשית” y, por eso, la *bet* sostiene al mundo (12). Es la única letra que muestra al hombre “dos soportes que se corresponden simétricamente: el sostén de abajo, es decir, el mundo terrenal, humano, y el techo celeste que da cobijo al mundo de abajo” (12). El *Zohar* destaca su apertura: “si uno mueve la letra en todos los sentidos, su puerta permanece siempre abierta en todos los sentidos” (Cohen, *Zohar* 30). Esta es una particularidad importante de la letra *bet*, pues simboliza la elección entre la misericordia divina (el lado derecho, lo masculino) y el rigor de Dios (el lado izquierdo siempre abierto, lo femenino).

A pesar de que el lado izquierdo de la letra *bet* simboliza lo femenino y, por lo tanto, el mal, la casa en su conjunto es un “símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno” (Chevalier 259). Si habitar una casa significa que se ha adoptado una posición dentro del mundo (Eliade, *Lo sagrado* 113), los peregrinos y exiliados no sólo “proclaman su deseo de salir del Mundo” (113), sino que se ven desprovistos de ese refugio y espacio seguro que representa la casa.

El poema inicia con una negación. En todo el primer verso, el yo lírico se encuentra desprovisto de una casa. Anuncia que no está en el mar, ese “agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido)” (Cirlot 298), por lo que la casa de la voz poética parece estar en un ambiente sólido y estable. Su casa tampoco está en el aire, un elemento “no formal” y un “espacio como ámbito de movimiento y de producción de procesos vitales” (Cirlot 298). Así, como lo muestra el trazado gráfico de la letra *bet*, el yo lírico establece una contraposición entre el aire y el mar, entre lo de arriba y lo de abajo. Por lo tanto, la casa debe estar en un nivel intermedio entre estos dos elementos.

La segunda y última línea del poema define el lugar donde se encuentra la casa. Habita en la “gracia de tus palabras” (v. 2). La gracia es un concepto relacionado con el término *Jesed*, que de acuerdo con el esquema sefirótico, equivale al “amor o misericordia de Dios” (Cohen, *Zohar* 17) y a menudo se usa junto con los conceptos “fidelidad” y “amor” (“Gracia”). La gracia también es concebida como “«Lo que es bueno para otro» [...] [en ella] hay un aspecto intrínseco de bondad, y un aspecto referencial hacia el otro” (Bazarra 139-140), lo cual implica la existencia de otra persona en el poema. Esto se evidencia a través del pronombre posesivo “tus”; nuevamente, hay una interlocutora o interlocutor al que la voz poética habla. La gracia divina, entonces, es el amor divino pues “Lo que existe, es amado por Dios. El amor divino es creativo” (Bazarra 142). El yo lírico habita en aquel lugar que sobrepasa todo simbolismo del mar y del aire, es decir: la palabra del amor, aquélla que es capaz de crear.

Por otro lado, el concepto de gracia aparece varias veces en el Génesis. En un pasaje, Eliezer, “el ‘mayordomo’ de Abraham, enviado de Dios para servirle” (Gabbay 110)³², encuentra a Rebeca, quien le ofrece un lugar para descansar por la noche. Es importante resaltar que Eliezer se encontraba vagando (si bien no exiliado, no tenía un lugar seguro para descansar) y cuando Rebeca le ofrece su casa para pernoctar, él habla: “Bendito sea Yahvé, Dios de mi señor Abraham, que no ha dejado de hacer **gracia** y mostrarse fiel a mi señor, y a mí me ha conducido derecho a la casa de los hermanos de mi señor” (Nácar y Colunga 161, negritas mías). La gracia de Yahvé guió a Eliezer a casa de los parientes de Abraham. Este pasaje es interesantísimo porque está estrechamente relacionado con el poema “La casa”: el autor del poema es eliezer ben jonon, y el *vagamundo* en el relato bíblico es el Eliezer directamente vinculado con Abraham. La gracia y amor divinos orientan hacia esa casa que está contenida en las palabras divinas. La palabra es la vagamunda que nos sostiene, como la letra *bet* con su trazado gráfico y como la memoria de la patria dejada atrás.

El exilio está íntimamente relacionado con la memoria, pues es uno de los modos de continuidad que posee un pueblo (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 69); gracias a la memoria, el hogar y la patria nunca se pierden. Si el exiliado, la exiliada pierde su hogar originario, “pierde también su afianzamiento y, desposeído, sale en busca de otro ambiente, de otra familiaridad, de nuevo aprendizaje y nueva tierra” (70). La manera más eficiente de recordar la patria perdida es a través de la palabra: ella conserva. Llegar a una tierra diferente, con una lengua extraña, condiciona que el exilio comience en el silencio, el cual “lleva en sí, por compensación, el nacimiento de una nueva tierra poblada de palabras” (Muñiz-Huberman,

³² El nombre Eliezer, como indica Gabbay, puede descomponerse en dos partes: “ezer” significa “ayuda”; “Eli” significa “de mi Dios”.

Las vueltas 134). Así, ya que el yo poético no puede habitar un espacio geográfico determinado, tiene que habitar las palabras.

El exilio de Gelman, así como el de los sefardíes y el tránsito constante de eliezer ben jonon por diversas ciudades, está incondicionalmente vinculado con la palabra. La lengua hebrea acompaña a los judíos porque llevan consigo los rollos sagrados de la Torá³³; es la misma lengua que intentan descifrar para hallar sus secretos, el nombre de Dios. Esa palabra, con sus letras, sonidos y su musicalidad se convierte en el lugar seguro, el lugar incondicional al que siempre se podrá acudir. La morada que se encuentra en la lengua es la más sagrada de todas porque tenemos contacto con ella antes que con cualquier otro elemento de la cultura: el ser humano se construye en ella y en ese sentido, la habita. De esta manera, “Ocurre el fenómeno de considerar la lengua como la esencia del Universo, en un paralelismo comparable al acto nominativo del Génesis bíblico. La palabra se convierte en dadora de un terreno sobre el cual sembrar las semillas del exilio” (Muñiz-Huberman, *Las vueltas* 140), por eso en cada nuevo espacio y cada nuevo ambiente que se habita, se crean expresiones poéticas distintas.

La brevedad del poema salta a la vista: lo fundamental siempre será escribir y no olvidar la lengua materna. La lectura continua contribuye a “la renovación [...] ininterrumpida [de la tierra] gracias a las palabras pronunciadas por el hombre” (Cohen, *Zohar* 69). De esta manera, eliezer ben jonon habita la “gracia de tus palabras” porque en ellas vierte su anhelo de encontrarse con la divinidad. Le habla a la lengua divina infinita a través de palabras finitas. Su lengua seguirá ahí, incondicionalmente, para acompañarlo en

³³ ¿No es lo mismo que hacemos nosotros? ¿No nos movemos también de un lado a otro con los libros escritos en nuestra lengua materna, escritos en las lenguas con las que nos identificamos?

el eterno andar. Al respecto, la lengua como lugar de consuelo está presente en la lírica sefardí; la lengua, la palabra, siempre será la casa:

A ti lengua santa,
a ti te adoro,
más que toda plata,
más que todo oro.
Tú sos la más linda
de todo lenguaje,
a ti dan las ciencias
todo el advantage.
Con ti nos rogamos
al Dio [*sic.*] de la altura,
Padrón del universo
y de la natura.
Si mi pueblo santo
él fue capturado
con ti mi querida
él fue consolado. (Muñiz-Huberman, *La lengua* 8)

3.4.6. “El suelo”

El título del sexto poema alude al elemento con el que el exiliado se siente estrechamente vinculado: el suelo como su tierra natal, su patria. De nuevo, como en la mayoría de los

poemas de eliezer ben jonon, el título está conformado por el artículo determinado “el”, lo cual indica que se trata de un suelo importante:

El suelo
no me hieren ni sol/ni luna/
ardo a tu paladar clavado/como
rocío que tiembla
entre azucenas/

eliezer ben jonon. (Gelman, “Com/posiciones” 177, numeración de versos mía)

Este suelo es aquél en el que la voz poética se siente seguro; es por ello que el sol y la luna no son importantes y no lo lastiman: “no me hieren ni sol/ni luna” (v. 1). Que sea de día o de noche resulta irrelevante, pues lo que importa es el suelo, el lugar que habita y cuya extensión puede recorrer.

El siguiente verso, “ardo a tu paladar clavado” hace referencia al Salmo 137, que habla del exilio del pueblo hebreo en Babilonia y describe el momento en que los babilonios solicitan a los hebreos que canten canciones. El pueblo hebreo, lejos de su tierra, no encuentra motivos para cantar; sin embargo, habla a Jerusalén: “Si me olvidare de ti, oh Jerusalén, / Pierda mi diestra su destreza. / Mi lengua se pegue a mi paladar, / Si de ti no me acordare” (Sal. 137.5-6). En este salmo hay una promesa de unión y de recordar a la tierra de la que

fueron desterrados³⁴. De la misma manera se expresa en el poema “El suelo” (v. 2: “ardo a tu paladar clavado”): si el exiliado olvidara su tierra natal, no podría hablar más; olvidar el lugar de nacimiento es olvidar también la lengua. En el Salmo 137, Jerusalén es el suelo imposible de olvidar: el espacio seguro y fundamental.

Por otro lado, la voz poética habla de que está “pegado” al paladar de alguien. Esto simboliza que está unida, fusionada con el interlocutor en un lugar íntimo, muy adentro de la boca. La unión de los labios representa el beso y, a su vez, la unión carnal. Esta imagen se refuerza con el verbo “arder”, que simboliza el fuego, el calor y la pasión: “**ardo a tu paladar clavado**” (v. 2, negritas mías). La unión corporal a través de la cópula es a menudo representada con imágenes luminosas que también representan el conocimiento divino³⁵.

A continuación, se presenta una comparación: el yo lírico se encuentra “clavado al paladar” “/**como**/rocío que tiembla/entre azucenas” (vv. 2-4, negritas mías). El simbolismo de las azucenas y del agua recuerda a los jardines andaluces. De acuerdo con Cynthia Gabbay, la azucena es una extensión de la función fálica: “azucena” = “vos”. Por otro lado, según Chevalier, la azucena, “En la tradición bíblica, [...] [es] el símbolo de elección; la elección del ser amado [...]. Tal fue el privilegio de Israel entre las naciones, de la virgen María entre las mujeres de Israel” (Chevalier 652). De esta manera, la azucena representa la entrega

³⁴ Al respecto, Geneviève Fabry comenta que se trata de “un deseo, una instigación al deber de memoria como resistencia” (Fabry 214).

³⁵ De la misma manera ocurre en el poema “Noche oscura” de San Juan de la Cruz. La luz es símbolo de la guía hacia el amado para unirse a él carnalmente, pero también representa la guía hacia la divinidad para fundirse con ella de manera mística: “sin otra **luz** y guía / sino la que en el corazón **ardía**” (de la Cruz 32, negritas mías). Una vez más, la imagen de lo ardiente representa lo luminoso, pero también la exaltación de los sentimientos.

mística del sujeto (aquí la voz lírica) ante la divinidad; y no sólo la entrega, sino la unión, la fusión de los amantes.

Un fragmento del *Zohar* expone el momento en que la *Shejiná*³⁶ fue exiliada de su morada: “Todos lloraron [...]; compusieron canciones tristes y lamentaciones, y todo por la *Shejinah* [sic.] que había sido expulsada de su morada” (Cohen, *Zohar* 60). En este sentido, es posible interpretar que el yo poético del poema “El suelo” es la *Shejiná*, y el interlocutor es la divinidad o el esposo. La unión que anhela la *Shejiná* con su esposo es la misma que anhela el místico con lo divino, la misma que anhela el exiliado con su tierra de nacimiento y la misma que anhelan los amantes que están lejos.

Por otra parte, el rocío en las azucenas es una imagen que permite una interpretación erótica, pues el agua, el olor y las flores, recuerdan al *locus amoenus*, donde se encuentran los amantes. Además, la azucena es una flor presente en el *Cantar de los Cantares*: “Yo soy rosa del campo muy hermosa, / y azucena del valle muy preciada” (Peradejordi 85). La esposa en el *Cantar* se asume como azucena y así, se reafirma la extensión de la función fálica que propone Gabbay (“azucena” = “vos”). La lectura erótica del poema continúa hasta el último verso: el encuentro de los amantes se da entre la humedad y en un jardín como el del *Cantar*: un huerto sellado.

3.4.7. “La lejanía”

³⁶ Es importante recordar que la *Shejiná* está conceptualizada dentro del esquema sefirótico como la Comunidad de Israel y, en este sentido, toma la figura de la consorte, la esposa y la amada.

El séptimo poema en *Com/posiciones* evoca la distancia entre este suelo amado, pero también la lejanía entre el hombre y la divinidad. Este poema explica qué es la lejanía, creada por el silencio, como se verá a continuación:

La lejanía

este aroma de vos/¿sube?/¿baja?/

¿viene de vos?/¿de mí?/¿en qué otro

me debería convertir?/¿qué otro/

de mí/debiera ser/

para saber/ver/los pedazos 5

de mundo que en silencio juntás?/

¿así quemás distancias?/

¿me devolvés a mi animal?/¿así

me das grandeza/o cuerpo

que invadís con tu ausencia?/ 10

¿con tu mirada que

a tu ojo no volverá/ya fiebre

sin otro dueño que el camino?/

estás aquí/es decir/todo está aquí/

el vacío y la unión/y vos/y la 15

desordenada soledad/

eliezer ben jonon. (Gelman, “Com/posiciones” 178, numeración de versos mía)

El título de este poema hace referencia al apartamiento de algo o alguien. Como la mayoría de los poemas de eliezer ben jonon, esta lejanía es importante gracias al artículo determinado “la”. El primer verso comienza con un pronombre demostrativo que contradice al título porque indica cercanía: “**este** aroma” (v. 1, las negritas son mías). La palabra “aroma” remite inmediatamente a algunos pasajes del *Cantar de los Cantares*, en los que se habla del olor del amado: “tu nombre es suave **olor** bien derramado, / y no hay **olor**, que iguale tus **olores**” (Peradejordi 83, negritas mías). El sentido del olfato está íntimamente relacionado con la memoria y los recuerdos, por lo cual el hecho de que el yo lírico haga referencia al aroma de la o el interlocutor podría indicar cercanía o recuerdo de esa cercanía. Otro fragmento del *Cantar* ilustra la unión del hombre con la divinidad a través del aroma:

Quando estaba el Rey mío en su reposo,
mi nardo dio su **olor** muy más crecido:
manojuelo de mirra es mi Esposo,
por eso entre mis pechos le he metido,
racimo de Copher muy **oloroso**,
[...]
para mí quiero yo los sus **olores**,
pues sé que están en él los mis amores. (Peradejordi 85, negritas mías)

De acuerdo con el comentario del *Zohar* a este fragmento del *Cantar*, el “reposo” del Rey es interpretado como el momento en que el hombre está unido a la divinidad pues “Él hace morar Su Presencia sobre él [...] se refiere a ese hombre que está apegado a Él y sigue Sus caminos” (Peradejordi 24). Por otra parte, el reposo, junto con el nardo, representa “el

misterio de esa unificación y el placer de ese Amor del Edén supremo, a través del sendero escondido y disimulado que no se deja conocer” (24). Además, en el *Cantar*, el esposo compara a la amada con un huerto cerrado, con un jardín en el que todo está contenido, incluido el nardo: “eres un huerto hermoso, y bien cerrado / [...] jardín donde todo plantado de granados / de juncia, mirra, y **nardos** muy presciados” (Peradejordi 91), lo cual simboliza el lugar prototípico en el que los amantes se encuentran: el *locus amoenus*.

Por otra parte, el aroma se relaciona con el poema anterior, “El suelo”, el cual finaliza con la palabra “azucenas”. La figura de la azucena se introduce desde este poema, seguirá apareciendo en los siguientes y, en “La lejanía”, “el *vos* adopta por completo la imagen de azucena, y por lo tanto también, su esencia” (Gabbay 113). Esto quiere decir que la azucena se presenta, de la misma manera que en el poema “El suelo”, como una extensión de la función fálica: “azucena” = “vos” (113).

Queda establecido, entonces, que este aroma viene de alguien. Un interlocutor o interlocutora se encuentra presente desde el inicio del poema a través del pronombre ‘vos’. Es interesante resaltar que, a pesar de que Juan Gelman claramente inserta a eliezer ben jonon en un contexto judío medieval, en varios de los poemas persisten estos argentinismos que permiten atisbar el origen del autor, y no del heterónimo. El uso de este pronombre vincula la vivencia de Gelman en el exilio con la de los sefardíes y recuerda que no son tan distintos.

Enseguida, comienzan las interrogaciones, recurso recurrente en la poesía de Gelman. De la misma manera, en “la poesía y narrativa judía en general, se trata de un referente estilístico muy marcado” (Gabbay 114). Yehudá ha-Leví, uno de los representantes de la edad de oro de la literatura hispanohebraica emplea las interrogaciones en una de sus poesías amorosas: “¿Qué tienes, gacela, que rehúsas tus mensajes / al amante, cuyo pecho está lacerado por tu causa? / ¿No sabes que tu amador no tiene tiempo sino para oír la voz de tus

salutaciones?” (Muñiz-Huberman, *La lengua* 30). La voz poética del poema de Yehudá ha-Leví apela claramente a una interlocutora, mientras que en “La lejanía”, la ambigüedad de la identidad de ese “vos” está presente a lo largo de todo el poema. Por otra parte, es importante recordar que las interrogaciones también son características de una de las expresiones poéticas más antiguas en la lengua castellana: las jarchas. En muchas de ellas, la voz poética, siempre femenina, alude a diversos interlocutores (las amigas, la madre, el amado, etcétera), mientras que en otras la interrogación es empleada como parte del diálogo interno del yo lírico: “Vayse meu corachón de mib, / *ya Rab*, ¿si me tornarad? / ¡Tan mal meu doler *li-l-jabib!* / Enfermo yed, ¿cuándo sanarad?” (Muñiz-Huberman, *La lengua* 54).

En el poema “La lejanía”, las interrogaciones son usadas con ambos propósitos. Las primeras dos “¿sube?/¿baja?” (v. 1) están relacionadas con un estado de extravío. La voz poética, a través de preguntas, intenta ubicar al interlocutor. Se construye y se muestra, poco a poco, la lejanía en el poema mismo. El aroma que sube simboliza al “[r]ey [...] de abajo que creó el mundo en lo bajo según la forma de lo Alto, y que hace elevar el buen aroma supremo con el fin de regir y expresar su poder” (Peradejordi 25), por ello, se refiere a la divinidad. El yo lírico no sólo está extraviado en el entorno geográfico, sino dentro de sí mismo: “¿viene de vos?/¿de mí?” (v. 2). La confusión radica en que no está claro el momento en que termina la existencia del interlocutor y el momento en que comienza la existencia de la voz poética; esto está íntimamente relacionado con la concepción andrógina que el *Zohar* tiene de la divinidad. Si se plantea que dentro del poema la voz lírica es masculina y la interlocutora es un ente femenino, es posible vincularlo con la idea de que la

doble cualidad de género deba estar presente en el esquema corpóreo-espiritual que lo representa [...]. De ahí entonces que las diez *sefirot* que constituyen su más

íntimo ser, la mitad correspondan a su naturaleza femenina y la otra mitad a su naturaleza masculina. (Cohen, *Zohar* 17)

Así, la lejanía estaría representada por “el exilio del paraíso [...] [y] el exilio terrestre [manifestado] simétricamente en el diseño [...] mismo del esquema sefirótico de la divinidad, una divinidad [...] exiliada de sí misma” (Cohen, *Zohar* 19).

Los siguientes cuatro versos aluden a la imposibilidad del yo lírico para interpretar correctamente, es decir, “saber ver” la construcción del mundo que emprende el interlocutor: “¿qué otro/de mí debiera ser/para saber/ver/los pedazos/del mundo que en silencio juntás?” (vv. 3-6). Estos versos indican que la voz poética tendría que reintegrarse, reunificarse con la divinidad (el interlocutor) para comprender su acto de creación. Es por ello que necesita encontrarla, ubicar el lugar de donde desprende su aroma para poder reunirse con ella. La interlocutora, conceptualizada como la divinidad, se construye como la palabra del “texto bíblico [que] es a la vez oculto y manifiesto” (Muñiz-Huberman, *Las vueltas* 130) pues no se escucha ni se ve, pero sí se percibe su aroma. El silencio con el que la divinidad pone en marcha el mundo está relacionado con “la no existencia de la palabra, en la pre-palabra [...] donde hay que buscarla en su pureza” (130). Así, la letra hebrea *álef* “es el silencio pleno de significados. Cuando aún no se ha emitido el sonido circunscribido y existe la posibilidad de alcanzar el lenguaje primigenio” (130), es decir, el silencio es el momento previo a todo acto creativo y es donde se encuentra la pureza de la palabra.

El silencio es contrario a la palabra. Si la palabra crea, podría parecer contradictorio que el interlocutor del poema, concebido como la divinidad, decidiera juntar el mundo en silencio (v. 6). En el poema abundan las preguntas, y éstas siempre exigen una respuesta, pues aborrecen el silencio. Sin embargo, como en el poema, el “silencio es quizás uno de los

actores principales del acontecer bíblico” (Cohen, *El silencio* 90), está plagado de preguntas, súplicas y llantos que solicitan la respuesta de Dios ante los sucesos de la vida. El silencio que sigue a una pregunta es incertidumbre, la que da pie al sufrimiento pero también al “futuro, permanente devenir al que el hombre libre se ve arrojado para construirse incansablemente” (Cohen, *El silencio* 93-94).

Así, lo uno está contenido en lo otro: la palabra en el silencio y la voz poética en la voz del interlocutor. La cábala del *Zohar* reconoce este dualismo divino y “se declara abiertamente a favor del esplendor de un Dios que proviene de su penumbra, de un universo en donde la misericordia surge, paradójicamente, de su capacidad de juicio, es decir, de su silenciosa crueldad” (Cohen, *El silencio* 95). De esta manera, al igual que el primer verso del poema “¿sube?/¿baja?” muestra la dualidad de la divinidad, el silencio y la palabra se encuentran contenidas en su naturaleza. Otro cabalista medieval, Isaac Luria, planteó “como principio generador del universo el movimiento de contracción del Creador en sí mismo [...]. Para Luria [...], contraerse, contener el aliento y por tanto la palabra, es el primer gesto creativo” (94)³⁷ por lo que, estrictamente, el hombre nace en el silencio de Dios, pues deja el espacio nominativo abierto para que el hombre y la mujer aparezcan.

El poema continúa con preguntas: “¿así quemás distancias?/¿me devolvés a mi animal?” (vv. 7-8). De nuevo, se encuentran en el poema marcas distintivas del habla argentina a través de los verbos conjugados en la segunda persona del singular: “quemás” y “devolvés”, que aluden directamente al interlocutor. Antes, la voz poética ha preguntado sobre el silencio del receptor de sus preguntas, y ahora cuestiona su lejanía. La primera

³⁷ Además, se decide guardar silencio cuando se desea escuchar al otro o a la otra. Así es como gracias al silencio surgen otras palabras.

pregunta “¿así quemás distancias?” puede ser interpretada como “¿así es como te acercas a mí?” o “¿así es como acortas el espacio que nos separa?”, casi como si se le estuviera recriminando su papel dentro del acto de Creación; lo que se cuestiona es la lejanía entre los amantes. Sigue la pregunta irónica “¿me devolvés a mi animal?” que hace referencia al estado primitivo y originario. De acuerdo con Chevalier, “los animales son símbolos de los principios y las fuerzas cósmicos, materiales o espirituales” (Chevalier 102-103), de manera que mientras más se aleja la voz lírica de su interlocutor, menos cerca está del Origen y de su amada, porque el Origen, de acuerdo con el *Zohar*, es la unión de las dos partes de la divinidad: la masculina y la femenina. En realidad, el destinatario de esta pregunta no está acercándose ni regresando al yo poético a su estado originario (que es estar reunido con la divinidad), sino que lo aleja: continúa la creación de la lejanía a través de preguntas.

Sigue otra pregunta irónica: “¿así/me das grandeza/o cuerpo que invadís con tu ausencia?” (vv. 8-10); con esto, el yo poético establece una relación entre la grandeza y el cuerpo. Nuevamente, a través de la conjunción disyuntiva “o” se coloca al “cuerpo” como equiparable a la “grandeza”. Con la creación del mundo, el interlocutor dota de cuerpo a la voz lírica y, así, se alejan cada vez más uno del otro³⁸. Por ello, la ausencia de la creadora invade el cuerpo que los aleja. La lejanía de la divinidad lo llena todo y, en el momento en que la voz poética posee un cuerpo, se separan. Además de la ausencia, la mirada también invade el cuerpo; esta mirada es aquella que “a tu ojo no volverá/ya fiebre” (v. 12), lo cual

³⁸ Sin embargo, paradójicamente, también se acercan gracias al juego de opuestos. Si la interlocutora o interlocutor dota de corporalidad a la voz poética, lo acerca al amor físico; pero esta corporalidad aleja al yo lírico del amor divino. La cópula sería, entonces, la posibilidad de conjuntar los dos amores en un instante.

indica que son dos pares de ojos mirándose: el de la divinidad mira al de la voz poética. Sin embargo, dado que con la Creación los amantes se alejan, ya no volverán a mirarse.

No sólo los ojos ya no se encontrarán, sino que esta mirada ya no volverá al ojo en “fiebre”. La fiebre está relacionada con las pasiones carnales³⁹, con el fuego y el calor. A su vez, el calor “se asocia físicamente a la luz, como el amor al conocimiento intuitivo” (Chevalier 236). No obstante, de acuerdo con el *Zohar*, “el fuego representa el juicio” (Cohen, *Zohar* 116) y el sacerdote es el encargado de encenderlo todas las mañanas en el altar para que “los juicios puedan someterse y se evite que surjan en el mundo. Por lo tanto, [...] existe un fuego que consume al fuego: el fuego celestial consume al fuego disorde” (116). De esta manera, se encuentran, en un solo concepto, encerradas varias posibles lecturas interpretativas: por una parte, la fiebre/fuego representa la exaltación del deseo carnal, del erotismo y las pasiones; por otra, la fiebre/fuego como fuente de luz está vinculada con la guía hacia el conocimiento. Finalmente, hay una tercera forma de interpretar la fiebre/fuego: este último elemento representa el juicio divino, una de las partes de la divinidad asociadas al mal. Sin embargo, para que exista el bien, es necesario otro tipo de fuego que extinga el mal. Así, dos fuegos contrarios conviven de la misma manera que el silencio se hace presente para que la palabra surja.

De esta manera, la fiebre en el poema “La lejanía” se construye a través de los contrarios. La fiebre, el calor y el fuego, en tanto que guías luminosos, tienen un solo dueño:

³⁹ Así lo muestra San Juan de la Cruz en su poema “Noche oscura”, donde el fuego, como luz, se transforma en guía. El verso “con ansias, en amores inflamada”, que habla de una excitación física, contrasta con los versos “sin otra luz y guía, / sino la que en el corazón ardía” los cuales hablan de una exaltación de los sentimientos. En ambos casos, las palabras “inflamada” y “ardía” son conceptos relacionados con la luz y el calor.

el camino a seguir para reencontrarse con lo divino: “sin otro dueño que el camino?/” (v. 13). La palabra “camino” recuerda al poema anteriormente analizado, en el cual la interlocutora/divinidad se desplaza para encontrarse con la voz poética. En el caso de “La lejanía”, después del extravío y confusión del yo lírico expresado a través de la enumeración de preguntas, encuentra a la interlocutora o interlocutor. Todo el poema está conformado por preguntas con excepción de los últimos tres versos, los cuales conforman la respuesta a todas las preguntas anteriormente formuladas. Si el poema inicia con “este”, en uno de los versos finales vuelve a hacer referencia a la cercanía a través del adverbio demostrativo “aquí”. La función fática se hace presente a través de la alusión directa “estás”. En seguida, la voz poética explica lo que quiere decir con “estás aquí”: la divinidad lo es todo y por eso, “todo está aquí” (v. 14)⁴⁰. La Creación concluye.

Lo que se presenta después del caos de preguntas es “el vacío y la unión” (v. 15), es decir, la divinidad se manifiesta en todo lo que rodea al yo lírico. En ella se conjuntan los contrarios: la lejanía y la cercanía del aroma; el silencio y la palabra; el juicio y el amor; el vacío y lo lleno: la unión. La importancia del interlocutor se manifiesta gráficamente en el poema gracias a la colocación de las palabras “y vos” (v. 15) entre dos barras diagonales. El último verso presenta una antítesis: “y la/desordenada soledad/” (v. 16). “El vacío” tiene correspondencia con el “vos” y “la unión” con “desordenada soledad”; una vez más, estos elementos se construyen gracias a la existencia de sus contrarios. Si hay vacío, no puede

⁴⁰ Otra posible lectura consideraría a la interlocutora o el interlocutor como la lengua misma. En el momento en que la voz poética dice “estás aquí/es decir/todo está aquí/” (v. 14), podría referirse a su lengua materna, que, sin importar el número de desplazamientos y lugares habitados, jamás se olvida. Si ella acompaña al exiliado, permanece el recuerdo del pasado: la casa, la cultura, los paisajes del suelo originario.

haber un “vos”, y si hay una unión, no es posible que exista la soledad; sin embargo, como en el caso del silencio y la palabra, el primero brinda la pauta para que la segunda exista. Así, la divinidad permite que la voz poética exista. Al final, el yo lírico permanece solo. Si en la Creación del Génesis todo se ordena después del Caos, para la voz poética el desorden continúa en su propia soledad⁴¹. El silencio terminó de crear la lejanía, se han separado los amantes.

3.4.8. “Rostros”

El siguiente poema, titulado “Rostros”, es quizás el más cabalístico dentro de la serie de poemas escritos por eliezer ben jonon. Resulta fundamental recordar que, según la cábala, “cuando Dios entregó la Ley al profeta Moisés en el Sinaí, hizo una segunda revelación sobre su significado secreto” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 13), por lo que la tarea de los cabalistas estudiosos de la Torá es hallar ese otro significado oculto. Debido a que la enseñanza cabalística se da a través de las implicaciones y no de las aseveraciones del texto, “las técnicas se transmiten de boca a oído, y es la palabra la que debe ser interpretada” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 15). En el caso de “Rostros”, el vocabulario (“rostro”, “cuchillo”, “clavo”) contiene más de una interpretación que, dependiendo la clave con la que sea leído el poema, cambiará:

Rostros

⁴¹ La imagen poética del último verso “desordenada soledad”, evoca al exiliado que está solo entre el bullicio de gente en la tierra extranjera.

este camino/¿es sólo para mí?/
 ¿esta pasión?/¿este cuchillo?/
 soledad/
 si tenés hambre/¿te daré de comer?/
 si tenés sed/¿te daré de beber?/ 5
 estos clavos que clavan/¿son para mí?/
 ¿son rostros de tu rostro/amada?/
 vos/
 que te podés iluminar/
 dame otra vez la noche/las tinieblas 10
 de tu cuerpalma/o luz/o pechos/que
 me confirman para que me deshaga/
 de mí/de mis pedazos/¿qué es
 esta disolución en vos/no pena/
 no castigo/no cárcel/transparencia 15
 que va a la nada y vuelve amor?/

eliezer ben jonon. (Gelman, “Composiciones” 179, numeración de versos mía)

El título de este poema puede ser interpretado de varias maneras. En primer lugar, contrario a los poemas presentados anteriormente, “Rostros” no contiene alguno de los artículos determinados que indican la singularidad y especificidad del sustantivo siguiente. Esto se debe a la postulación del *Zohar* según la cual “toda palabra —e incluso toda letra— está dotada de setenta aspectos o [...] «rostros»” (Scholem, *La Cábala* 68) y cada palabra alberga la posibilidad de vislumbrar estos rostros o secretos. Así, el título no alude a un rostro

identificable o conocido, sino que alude a las múltiples posibilidades interpretativas, que el *Zohar* también llama “rostros”. Cada frase, cada palabra y cada letra va dirigida a quien lee la Torá, por eso en el título se emplea el plural “Rostros”. Por otra parte, de acuerdo con la cábala, Dios no posee rostro; mientras que en la tradición cristiana Dios tiene un rostro claramente representado en la pintura y escultura, en el judaísmo y el islam el rostro de Dios no posee una representación, por lo que el título del poema resulta paradójico.

“Rostros” está dividido en tres partes. La primera está constituida por los siete versos iniciales en los que predominan las interrogaciones⁴²; la segunda, por los siguientes seis versos conformados por afirmaciones; la tercera parte son los últimos cuatro versos y están constituidos por una sola pregunta. El primer verso del poema comienza de la misma manera que lo hace el poema “La lejanía”: con un pronombre demostrativo que indica cercanía (“este”). Lo que está cerca del yo lírico es un camino; sin embargo, a pesar de la cercanía del camino, la voz poética se encuentra extraviada, pues lo que sigue es un listado de preguntas. En primer lugar, se presenta la pregunta “¿es sólo para mí?” (v.1), lo cual indica que es un camino para unos cuantos y de una mística particular de la voz poética. Además, adelanta la soledad en la que se encuentra la voz poética.

Ya en el segundo verso aparecen dos preguntas: “¿esta pasión?/¿este cuchillo?/” (v. 2). Así, la pasión es un elemento relacionado con el arrebato, el fuego y el amor, pero también con la pasión cristiana. El cuchillo “es el principio activo modificando la materia pasiva” (Chevalier 385) y, como instrumento, es capaz de separar elementos. Así, ambos elementos comparten las características del movimiento y la fuerza. El tercer verso exalta la soledad

⁴² Las interrogaciones son características de la tradición literaria hebrea y están constantemente presentes en la poesía de Juan Gelman. Ver análisis de “La lejanía” en este capítulo.

que ya se había anunciado desde el primer verso. La palabra “soledad” se encuentra aislada, ella es lo único que acompaña a la voz lírica en el camino⁴³, así que le habla directamente empleando las conjugaciones propias del habla argentina: “si **tenés** hambre/¿te daré de comer?/si **tenés** sed/¿te daré de beber?/” (vv. 4-5, negritas mías). Estas preguntas hacen referencia al cuidado que debe prestar la voz poética a su compañera, la soledad, procurando satisfacer los deseos corporales y materiales: el hambre y la sed.

Posteriormente, en el sexto verso, se habla de otra herramienta como se habló del cuchillo en el segundo verso. Los clavos, que al contrario del cuchillo, provocan la unión de dos elementos, nos remiten al Salmo 137 como en el poema “El suelo”⁴⁴. En dicho salmo hay una sentencia según la cual la lengua de cada uno de los hebreos sería pegada a sus paladares si se olvidaran de Jerusalén. Los clavos, como el cuchillo, son el instrumento otorgado al yo poético a manera de advertencia si olvida a su tierra. Ambas herramientas son símbolos del sufrimiento y sacrificio, por lo que estarán constantemente presentes en el camino del yo lírico. Por otro lado, la convivencia de las religiones cristiana y judía se hace muestra en el poema si se interpreta la mención de los clavos como una referencia a la crucifixión cristiana. En el séptimo verso se hace evidente que a quien habla el yo poético es una presencia femenina, gracias al género gramatical femenino de la palabra “amada”: “¿son rostros de tu rostro/amada?” (v. 7). Además, se presenta una dualidad de rostros: la voz poética se refiere tanto a los rostros de la Torá como al rostro de la amada de carne y hueso.

⁴³ Como en el camino que emprenden los exiliados y las exiliadas al salir de su patria, en el que su única compañía es una soledad rodeada de gente. Ver análisis del último verso de “La lejanía” en este capítulo.

⁴⁴ Ver análisis del poema “El suelo” en este capítulo.

El pronombre personal del habla argentina inaugura la segunda parte del poema. Este “vos” se encuentra casi al centro del poema, lo cual pone de relieve la importancia de su presencia. Ella, la amada, se encuentra en el centro de las palabras que el yo poético emite y escribe. Además, el aislamiento del pronombre indica que ella se encuentra separada del resto de lo mencionado en el poema de la misma manera en que la divinidad está alejada del hombre⁴⁵. Esta segunda parte del poema representa la calma después del extravío de la voz poética representado con preguntas en los primeros siete versos.

Posteriormente, se habla de una cualidad de la interlocutora, se puede iluminar: “vos/ que te podés iluminar” (vv. 8-9). Ella no sólo tiene el poder de hacer la luz, sino de emanarla de su propia existencia. La acción de “iluminar” también está vinculada con los rostros o secretos de cada palabra, pues, de acuerdo con el *Zohar*, “en cada palabra brillaban muchas luces” (Scholem, *La Cábala* 69), y la luz se encuentra directamente relacionada con el intelecto. En el caso particular de los cabalistas, estas luces que emanan cada una de las palabras simbolizan la interpretación de la Torá⁴⁶.

En el siguiente verso, el yo poético presenta una solicitud a su interlocutora-amada: “dame otra vez la noche/las tinieblas” (v. 10). En los primeros siete versos se presentan diversos elementos que la voz poética debe tomar en cuenta: el camino, la pasión, el cuchillo y los clavos. En este verso se solicita la noche, el momento de calma y silencio. La naturaleza

⁴⁵ Separación que también se ve reflejada en el esquema sefirótico: la *Shejiná* (la consorte o comunidad de Israel) está lejos de alcanzar a *Keter* (el esposo o la corona divina).

⁴⁶ La voz poética también podría estar hablando a la Torá a través de ese pronombre personal “vos”, ya que, para los cabalistas, de ella emanan todas las interpretaciones. Al respecto, rescato el famoso pasaje del *Zohar* en el que la palabra de la Torá se oculta y al mismo tiempo se muestra: “por esto es la Torá manifiesta y hermética y se enciende en amor por su bienamado y despierta el amor en él” (Scholem, *La Cábala* 60-61).

de la interlocutora (que la voz poética conoce bien) sigue la idea del *Zohar* según la cual “cuando el Santo, bendito sea, creó el mundo y se propuso revelar la profundidad de lo oculto y la luz de la oscuridad, lo uno estaba contenido en lo otro. Así, de la luz surgió la oscuridad” (Cohen, *Zohar* 116). De esta manera, la amada se construye como la dadora de todo: el camino y el cuchillo, la luz y las tinieblas.

Las tinieblas solicitadas⁴⁷ son parte de la “cuerpalma” (v. 11) de la amada, un neologismo que Juan Gelman emplea en otros de sus poemas⁴⁸. En el contexto de “Rostros”, esta palabra es utilizada para reafirmar la cualidad dual de la amada. Si de la interlocutora se desprenden la luz y la oscuridad⁴⁹, entonces la contraposición cuerpo/alma también está contenida en ella. El cuerpo, de acuerdo con el pensamiento platónico, pertenece al mundo material, contrario al mundo de las ideas. Este pensamiento es retomado durante la Edad Media cristiana, en la que se desprecia el cuerpo y se prefieren las virtudes del alma, a la que hay que salvar de las tentaciones. De esta manera, se muestran nuevamente los influjos del cristianismo que eliezer ben jonon, como autor ficticio, experimentó durante su estadía en Toledo.

Por otra parte, el uso del lenguaje en la poesía gelmaniana responde a la nostalgia de la patria y, como los sefardíes después de su exilio, este sentimiento es expresado a través de

⁴⁷ En “La noche oscura” de San Juan de la Cruz, el elemento de oscuridad y tinieblas permite que el alma salga en búsqueda de la divinidad para unirse a ella. La noche es el espacio seguro y placentero en el que la amada logra reunirse con el amado.

⁴⁸ *Carta a mi madre* (1984), “Distribuciones” (*Mundar*, 2007), “LXX” (*Hoy*, 2014), etc.

⁴⁹ La conjunción de contrarios como luz/oscuridad también se encuentra presente en los poemas “El sol” (vv. 1-3) y “La lejanía” (v. 15) analizados en este capítulo.

un lenguaje herido. No hay separación entre poesía y cuerpo, porque no la hay para el poeta entre realidad espiritual y material. Todo es uno en el concepto unitario de *cuerpalma* en correspondencia simbólica con una realidad que nunca es ajena ni a la poesía ni al lenguaje. (Utrera 85)

Enseguida de la “cuerpalma”, la voz poética regresa a solicitar el elemento de la luz. A través de una conjunción disyuntiva “o”, la luz y los pechos son equiparados: “luz/o pechos” (v. 11). El pecho representa el “ímpetu valeroso provocado por la lucha contra el mal” (Chevalier 808) y en este sentido podría significar que la voz poética pide a su amada un arma para enfrentarse a las fuerzas del mal. Sin embargo, otra posible interpretación sería considerar los pechos como “un símbolo de sensualidad o de favor físico de una mujer” (Chevalier 808-809), por lo que la voz poética podría estar hablando de un encuentro erótico. En la palabra *cuerpalma* se observa la fusión de la ambivalencia de la reunión de los amantes: lo místico y lo erótico, es decir, la unión de las almas y la unión de los cuerpos.

A continuación, se hace evidente que la luz y los pechos de la amada confirman la existencia de la voz poética: “o luz/o pechos/que/me confirman para que me deshaga” (vv. 11-12). Además, la palabra “confirman” realza la característica de calma y seguridad de la segunda parte del poema. Si en la primera predominaban las preguntas, la confirmación brinda la seguridad que la voz poética buscaba a través de las preguntas. En estos versos (el 11 y 12) se anuncia la conjunción de la amada y del yo lírico; la existencia de ella determina la de él. Esta confirmación sirve al yo poético para fundirse completamente con su interlocutora.

La tercera parte del poema comienza con una pregunta final: “¿qué es/esta disolución en vos...” (vv. 13-14). De nuevo, se alude directamente a la interlocutora a través del *voseo*

argentino. La voz poética está extrañada por esta nueva sensación de disolución en alguien⁵⁰, en algo más después de deshacerse de sí mismo. No se trata de una disolución como castigo o como encierro, sino como una conjunción dichosa y placentera que se da en la transparencia y en la luminosidad.

Dicha transparencia, relacionada con la luz, es lo contrario a la cárcel, un espacio cerrado y sombrío. Ya no hay cárcel porque no hay nada, no hay cuerpo: voz poética e interlocutora son uno solo. Sin embargo, al mismo tiempo, puede ser la manifestación de la unión erótica en la que los cuerpos son uno al estar fusionados durante la cópula. De esta manera, el poema sigue teniendo dos lecturas posibles: la espiritual y la carnal. La disolución de la voz lírica con su amada es la representación de la reunión de la *Shejiná* con *Keter*. Antes de esta reunión, la *Shejiná*, es decir, la voz poética, estaba exiliada de la divinidad. Por ello, durante este exilio no había nada: sólo los amantes separados uno del otro. Esta nada se convierte en amor cuando por fin, el amado se encuentra con la amada. En este punto, los elementos materiales de la comida y la bebida mencionadas al principio del poema ya no son importantes, lo único relevante es la unión de los amantes.

La estructura de este poema, como se mencionó al principio, es la siguiente: 1. preguntas; 2. afirmaciones; 3. pregunta. En la segunda parte, la voz poética busca a su amada/divinidad a través de peticiones y alusiones directas. Así, hay una correspondencia con la condición del hombre: en su exilio de la divinidad, la busca a través de la plegaria y la

⁵⁰ San Juan de la Cruz lo expresó de la siguiente manera: "... amada en el amado transformada!" (de la Cruz 32).

poesía⁵¹. Al final, aquello tan anhelado es reunirse con ella gracias a una última pregunta que sí tendrá respuesta: el reencuentro físico y espiritual de los amantes.

3.4.9. “La cuestión”

El siguiente poema retoma la continuidad de los que precedieron a “Rostros” en cuanto al uso del artículo definido en el título. Como los anteriores, este poema destaca la individualidad del sustantivo. Así, gracias al título, se intuye que el poema abordará un asunto determinado e importante, no una simple cuestión:

La cuestión
tu candor/piedra viva/
alimento de mí/
rostro del vuelo/y ese
rubor de fuego/como espada/
o delantal contra la furia/cabeza 5
que agaché/deslumbré/
en tus hierbas/varona/
donde no hay mal/ni bien/
sino delicia/noche

⁵¹ Este exilio de la divinidad tiene una doble manifestación en la tradición sefardí. De acuerdo con la tradición cabalística del *Zohar*, el exilio divino de la *Shejiná* se manifestó en el exilio territorial de los sefardíes de España. Es el mismo sentimiento exiliar que vivió Juan Gelman al salir de Argentina, pero también eliezer ben jonon.

pegada al paladar/

eliezer ben jonon. (Gelman, “Com/posiciones” 180, numeración de versos mía)

La palabra con la que comienza el poema (“tu”) es un adjetivo posesivo que anuncia inmediatamente la presencia de una interlocutora. La voz poética inicia con una descripción: “tu candor” (v. 1), elemento relacionado con la blancura. Una primera lectura indica que con la palabra “candor”, la voz poética se refiere a una piel blanca; si se profundiza en la interpretación, es posible pensar en el blanco en relación con su simbolismo en el pensamiento religioso. En primer lugar, está asociado al inicio pero también al fin de la vida (Chevalier 189), de manera que “en su acepción diurna, [el blanco se transforma] en el color de la revelación, de la gracia, de la transfiguración que deslumbra, despertando el entendimiento al mismo tiempo que trascendiéndolo: es el color de la teofanía” (192). La voz poética está frente a la revelación de algo sagrado, ante la presencia de la divinidad o bien, ante un ser de piel blanquísima.

La descripción continúa: “piedra viva” (v. 1), lo que confirma que se trata de la descripción de la piel de la interlocutora. En este sentido, la voz poética se vale de la descripción femenina prototípica de la Edad Media: *descriptio puellae*⁵². El ser que se describe posee una piel tan blanca y dura como el mármol. Por otra parte, la “piedra viva”

⁵² Es un tópico propio del amor cortés. En *Razón de amor*, un poema que data de inicios del siglo XIII, la descripción de la amada resalta la blancura y el tono rojizo de sus mejillas: “...blanca era e bermeia, / cabelos cortos sobr’ ell oreia, / frunte blanca e loçana, / cara fresca como mançana” (Alvar 151). El hecho de que dicho tópico medieval aparezca en este poema de eliezer ben jonon reafirma el periodo ficticio en el que vivió (1130-1187). Hay que mencionar que la interlocutora que se describe en este poema podría ser la amada, pero también la divinidad o la Torá.

presenta una aparente antítesis, pues se atribuye a la piedra una cualidad muy lejana a su naturaleza: la vida, el movimiento. Sin embargo, la piedra representa “la primera solidificación del ritmo creador, la escultura del movimiento esencial” (Cirlot 362), por lo que en ella está contenida la energía móvil de la Creación.

El siguiente elemento de la descripción es el alimento: “alimento de mí/” (v. 2). La blancura y luminosidad de la interlocutora sirven como alimento para la voz poética. Así, poco a poco se conforma la figura divina, pero nunca de manera evidente ni visible al ojo humano; es por ello que, dado que el candor es blancura en demasía, se le describe como “rostro del vuelo” (v. 3). El rostro “de Dios se relaciona con su esencia, y por eso es imposible contemplarla. De ahí ese texto sagrado: «Tú no puedes ver mi rostro, el hombre no puede ver mi faz y vivir»” (Chevalier 494). En este caso, el rostro es fuente de tal luminosidad, que es imposible mirarlo, mientras que el vuelo hace referencia al ascenso místico del alma hacia la divinidad. La imposibilidad de mirar el rostro se traduce en la dificultad de emprender ese ascenso; no obstante, el éxtasis es “susceptible de permitir cierta aprehensión de Dios: esto ocurrió a Moisés en el Sinaí” (494).

Después de describir el candor de la interlocutora, la voz poética menciona el “rubor de fuego” (v. 4). Nuevamente, se presenta el tópico de la *descriptio puellae*, según el cual el rubor es una de las características propias de la feminidad, por lo que es posible inferir que la voz poética se dirige a una mujer. Se trata de una imagen poética sencilla que también se encuentra presente en el *Cantar de los Cantares*: “tus mexillas un casco de granada” (Peradejordi 96). No obstante, en una lectura a la luz de la cábala del *Zohar*, el fuego

representa el juicio (Cohen, *Zohar* 116)⁵³, correspondiente a *Gevurá*, uno de los atributos divinos asociados al lado femenino.

Los versos “como espada/o delantal contra la furia” (vv. 4-5), que hacen referencia al rubor, representan una antítesis. El rubor de la interlocutora ataca a la voz poética y, al mismo tiempo, defienden y escudan a la interlocutora de la pasión⁵⁴ de su amante. Otra posible interpretación tomaría en cuenta que, simbólicamente, la espada está relacionada con el fuego, pues...

Cuando Yahvéh expulsa a Adán y Eva del Paraíso o del jardín del Edén, dispone dos querubines provistos de espadas llameantes como un remolino de fuego, a fin de que guarden el camino que conduce al árbol de la vida (Gén 3,24). Según Filón los dos querubines representan el movimiento del universo [...] o también de los dos hemisferios [...] [la espada o sable] es también un símbolo de conjunción. [...] La espada es el símbolo del poder que es capaz de dar y de quitar la vida; simboliza la fuerza solar. Posee también un sentido fálico, no forzosamente sexual, que indica una energía generadora. (Chevalier 472-473)

Así, a pesar de que en la cábala del *Zohar* el rubor y el fuego, junto con el juicio, sean elementos asociados a lo femenino, en el poema el elemento de la espada aporta lo masculino. De esta manera, en el poema, la voz poética podría estar hablando a una divinidad andrógina.

⁵³ Sobre el simbolismo del fuego, ver análisis de “La lejanía” en este capítulo.

⁵⁴ Hay que recordar que la palabra “furia” hace referencia al término latino *furor*, que a su vez significa “pasión amorosa”. Ver análisis de “El camino” en este capítulo.

El uso de la palabra “delantal” está relacionado con los juegos lingüísticos que Gelman emplea en su poesía. Se ha visto que en este conjunto de poemas a menudo hace uso de palabras complejas, con un profundo simbolismo cabalístico, pero también palabras cotidianas y diminutivos⁵⁵. Debido a que la espada, en su primera acepción, es el símbolo de la guerra, el “estado militar y de su virtud, la bravura, así como de su función, el poderío” (Chevalier 471), es el arma con la que se hará frente a la pasión (“furia”). Por su parte, el delantal, como “protección contra los riesgos del trabajo” (404), sirve como aquello que cubre del peligro, como los escudos. Por lo tanto, la voz poética concibe al “rubor de fuego” como la herramienta capaz de luchar contra la pasión amorosa.

Los siguientes versos, “cabeza/que agaché/deslumbré/” (vv. 5-6), simbolizan, en primer lugar, una reverencia. Agachar la cabeza frente a alguien demuestra respeto y, en los ritos religiosos, se inclina la cabeza para recibir la bendición. Los primeros cinco versos del poema presentan una descripción breve de la divinidad, ya que no es posible verla con ojos humanos. En estos versos (5 y 6), la cercanía es aún mayor: la voz poética queda deslumbrada por el candor divino a tal punto, que agacha la cabeza. Esta reverencia y el deslumbramiento de la voz poética tienen lugar en un espacio determinado: “en tus hierbas” (v. 7).

Al respecto de las hierbas, Juan Eduardo Cirlot destaca su ambivalencia. Como elemento de la naturaleza, “están ligadas a la idea de los poderes naturales, en bien y en mal” (Cirlot 240), por lo que tienen la capacidad de matar y enfermar o de dar vida y salud. Otra de las características de las hierbas es que “son a menudo la ocasión de teofanías de las divinidades fecundadoras” (Chevalier 565), entorno en el que se encuentra la voz poética en

⁵⁵ Sobre algunos de los juegos lingüísticos presentes en la poesía de Juan Gelman, ver nota 15 en este capítulo.

“La cuestión”. En el *Cantar de los Cantares*, la amada es comparada con un huerto cerrado⁵⁶. La interpretación que tiene el *Zohar* sobre este fragmento es que “todo está incluido en él” (Peradejordi 55), es decir, que la voz poética ingresa a un espacio donde no falta nada.

Así como las hierbas están caracterizadas por la ambivalencia entre bienestar y malestar, así lo está también la interlocutora/divinidad. Se le apela empleando una palabra que se aplica a los hombres, pero con una flexión de género femenino: “varona”⁵⁷ (v. 7), lo cual recuerda a Lilit, la primera mujer que existió, antes de Eva. De acuerdo con el mito, “Dios formó [...] a Lilit, la primera mujer, **del mismo modo que había formado a Adán**, aunque utilizó inmundicia y sedimento en lugar de polvo puro” (Graves y Pathai 78-79, negritas mías). Lilit compartía rasgos con Adán y por ello la voz poética de “La cuestión” la llama “varona”⁵⁸.

⁵⁶ La idea del huerto y las flores también se encuentra en los poemas “El suelo” y “La lejanía”, analizados en este trabajo.

⁵⁷ Es posible que el uso de este término esté relacionado con la traducción de la Biblia Reina-Valera, en la que la traducción más adecuada del vocablo hebreo נשה (cuya flexión femenina está expresada en la letra ה) que significa “mujer” es “varona”, dado que el vocablo זר significa “hombre” o “varón”. En el análisis de “La mano”, se mencionó la presencia de la traducción de la Biblia de Ferrara en el verso “mi aguas muchas” (v. 11). El uso del término “varona” en este poema (“La cuestión”) evidencia la presencia de ambas traducciones (Ferrara y Reina-Valera) en la biblioteca de Juan Gelman.

⁵⁸ Lilit poseía la fuerza activa y no pasiva que suele asociarse a las mujeres y por ello deseó ocupar ese rol en la relación sexual: “cuando él [Adán] deseaba yacer con ella, Lilit [sic.] se sentía ofendida por la postura reclinada que él exigía. ‘¿Por qué he de yacer yo debajo de ti? — preguntaba— Yo también fui hecha con polvo y, por tanto, soy tu igual’” (Graves y Pathai 79). Aunado a esto, es importante resaltar el hecho de que Lilit representa los elementos que, aunque opuestos, son complementarios. Angelina Muñoz-Huberman, en uno de sus relatos, muestra la doble naturaleza de la primera mujer que habitó el Edén: ella procrea “grandes espacios

Otra posible interpretación del uso de esta palabra está relacionada con la androginia característica de la divinidad que plantea el *Zohar*. Si, junto con la androginia, también se considera que “El bien y el mal [...] constituyen [a la divinidad] en su estructura más íntima” (Cohen, *Zohar* 19) (puesto que el lado derecho en el esquema sefirótico corresponde a las cualidades bondadosas y el lado izquierdo a la inclinación al mal), para la voz poética las hierbas de la varona son un lugar neutral, “donde no hay mal/ni bien/” (v. 8) porque no hay escisión de la divinidad. De acuerdo con esta interpretación, este poema representa la reunificación de la divinidad en sus dos aspectos: el femenino (la interlocutora) y el masculino (el yo lírico). Esta naturaleza masculina-femenina también está representada en las letras del alfabeto hebreo. De acuerdo con el *Zohar*, la letra *vav* (ו) “es el símbolo del principio masculino [...], mientras que la *Hei* [*sic.*] es el símbolo del principio femenino (ה)” (Cohen, *Zohar* 32). El nombre de Dios (Yahvé) escrito en alfabeto hebreo, se compone de dos *hei* y una *vav*: יהוה.

Las hierbas (v. 7) representan el Edén, el paraíso que era hogar de Adán y Eva antes de ser expulsados. Este elemento reafirma la unión del esposo con su consorte⁵⁹ pues en el *Cantar de los Cantares*, el *locus amoenus* es el espacio en el que los amantes están juntos. Es por ello que en las hierbas, lo único que hay es “delicia/noche/pegada al paladar” (vv. 9-10), es decir, el placer y el deleite de estar cerca de la amada. La noche, por su parte, es el

vacíos y hoyos negros en el universo” es decir, “lleva en sí una chispa de lo divino y es el reflejo inverso del palacio de la pureza” (Muñiz-Huberman, *En el jardín* 33).

⁵⁹ Es decir, el “estado original [de la divinidad] anterior a la Caída” (Cohen, *Zohar* 19).

espacio de lo privado y suele ser el momento en el que se encuentran los amantes⁶⁰. Nuevamente, en el *Cantar*, la esposa sale en búsqueda de su esposo durante la noche: “En mi lecho en las noches he buscado / al que mi alma adora, y no le he hallando” (Peradejordi 88). Es importante señalar que, al respecto de la noche, el *Zohar* interpreta que con ella “comienza el dominio de la mujer [...] [y] ‘la luz que preside la noche’ designa al ser femenino” (Cohen, *Zohar* 103) por lo que, en el momento en que la voz poética está en contacto con las hierbas y la noche, se reúne con su parte femenina.

Finalmente, el último verso del poema “pegada al paladar”, hace referencia al Salmo 137⁶¹. La voz poética indica que la noche es aquella que se encuentra pegada al paladar, por lo que se trata de un juego de palabras: es una noche silenciosa. Sustituir “la lengua” por la “noche” simboliza un equiparamiento de la lengua (es decir, la palabra y la lengua materna) con el lugar íntimo en el que se da la comunión espiritual del hombre con la divinidad y la unión erótico-carnal de los amantes: la noche. La cuestión, el asunto fundamental es no sólo estar cerca, sino fundirse en la amada y en la lengua.

3.4.10. “El hilito”

El título del décimo poema de eliezer ben jonon, además de que continúa con el empleo del artículo definido para destacar el sustantivo, está relacionado con los juegos lingüísticos que Juan Gelman emplea frecuentemente en su poesía:

⁶⁰ En “Noche oscura” de San Juan de la Cruz, la voz poética exclama: “¡Oh noche amable más que el alborada!” (de la Cruz 32), haciendo referencia a que el amanecer es el momento de la despedida de los amantes, por eso la noche es mucho más dichosa.

⁶¹ Ver análisis de “El suelo” en este capítulo.

El hilito

¿dónde estás/nombradora?/

¿humedad/azucena

como países/almas

que herís con tu hermosura?/

¿doble?/¿de pechos?/¿o silencio?/ 5

¿antes de la palabra?/

¿por el hilito de tu vientre?/

¿siempre en olor de suavidad?/

eliezer ben jonon. (Gelman, “Com/posiciones” 181, numeración de versos mía)

El uso de diminutivos tiene un lugar especial en la conformación de los poemas del escritor argentino pues los dotan de “un tono intimista” (Fabry 235) y de “apertura a la ternura, [...] gusto por lo nimio, lo pequeño” (114)⁶². Más adelante, me referiré específicamente al significado de la palabra “hilito” y su relación con el resto del poema. Otro elemento destacable de este poema es la presencia absoluta de interrogantes, una característica representativa de la poesía andaluza-sefardí⁶³. Los ocho versos que componen este poema son preguntas que se formulan a una interlocutora.

⁶² Sobre los diminutivos en judeoespañol, ver análisis de “La mano”, nota 15 en este capítulo.

⁶³ Sobre las interrogantes en la poesía de Gelman y la tradición literaria hebrea, ver análisis de “La lejanía” en este capítulo.

El poema inicia con una búsqueda evidenciada por la pregunta “¿dónde estás...?” (v. 1): la voz poética está buscando a *alguien*. Enseguida se hace evidente que se trata de un ente femenino gracias al adjetivo “nombradora” (v. 1). La primera lectura a través de la que es posible interpretar este verso es la amorosa: ella, la nombradora, ha creado el mundo en el que se encuentra la voz poética, por lo que dota de significado a la realidad con su voz. En relación con la facultad nominativa y por tanto creadora de la interlocutora, destaco otras dos posibles interpretaciones del epíteto⁶⁴. La primera de ellas está relacionada con la divinidad misma, pues quien nombró y enunció por primera vez fue Yahvé, y su palabra contenida en la Torá encierra al universo. En este sentido, la Torá, como se ha dicho anteriormente, es el texto alrededor del cual gira toda la vida judaica. Así lo expresa el *Zohar*:

El Santo, bendito sea, dijo al mundo después de haberlo creado junto con el hombre: Oh mundo, tú y tus leyes pueden sostenerse solamente a través de la *Torah* [*sic.*]. Por eso he creado al hombre para que viva en ti y pueda así estudiarla.
(Cohen, *Zohar* 45)

La segunda interpretación del epíteto “nombradora”, está relacionada con la primera mujer que habitó el Edén, Lilit⁶⁵. Debido a que poseía la fuerza activa característica de lo masculino, se rebela contra las exigencias de Adán y “pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó por los aires y lo abandonó” (Graves y Pathai 79), con lo cual Lilit sería la primera mujer que

⁶⁴ El empleo de epítetos también está presente en “El vuelo”, el primer poema de *Composiciones* analizado en esta tesis; ver nota 9 de dicho análisis.

⁶⁵ Sobre el mito de Lilit, ver análisis de “La cuestión”, nota 57 en este capítulo.

nombra. Si se prefiriere esta última posibilidad interpretativa para el análisis de “El hilito”, se estaría prestando atención al “paralelo opuesto [de la *Shejiná* contenido] en la configuración de Lilit, madre del pueblo profano y regidora de lo impuro” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 72). Para efectos de este trabajo he decidido emplear un poco de ambas interpretaciones en aras de realizar un análisis más rico.

En su desesperación por hallar a su interlocutora, la voz poética realiza una enumeración de preguntas que revelan algunas de sus características: “...con tu hermosura?” (v. 4), “¿antes de la palabra?” (v. 6), “¿siempre en olor de suavidad?” (v. 9). De esta manera, el yo lírico, a pesar de no conocer directamente a su interlocutora, infiere cómo es a través de preguntas; todo el poema es una apelación a encontrarla con los elementos que la constituyen.

El segundo verso introduce dos elementos fundamentales: el agua, a través de la humedad, y la azucena (v. 2). Además de hacer referencia a los jardines andaluces, la azucena es una extensión de la función fálica: “azucena” = “vos”⁶⁶. De la misma manera que en los poemas “El suelo” y “La lejanía” previamente analizados, la presencia del agua y la vegetación (la azucena) recuerdan al lugar donde suelen encontrarse los amantes (el *locus amoenus*); en este caso, es una clara referencia al jardín del Edén. La azucena es una flor con un simbolismo significativo para la unión de los amantes, pues representa la elección del ser amado⁶⁷ y es un elemento recurrente en el *Cantar de los Cantares*, donde se configura como una extensión de la esposa⁶⁸.

⁶⁶ Ver análisis de “El suelo” y “La lejanía” en este capítulo.

⁶⁷ Ver análisis de “El suelo” en este capítulo.

⁶⁸ Ver análisis de “El suelo” en este capítulo.

A pesar de que los siguientes versos resultan un poco más oscuros que el resto, es posible relacionarlos con la distancia entre la interlocutora y la voz poética: “como países/almas / que herís con tu hermosura?” (vv. 3-4). Se manifiestan, en estos versos, dos tipos de separaciones: la exiliar, relacionada con el lugar de origen y los países, y la espiritual, relacionada con la escisión de la divinidad y la expulsión de Adán y Eva del cuidado de Yahvé en el jardín del Edén. En el momento en que la pareja primigenia “abandona su condición divina no se repone de la separación y si acepta la muerte es porque anhela la reintegración en el todo abarcador” (Muñiz-Huberman, *El canto* 66) y, en vida, la forma más cercana de muerte a la que podemos aspirar es a la “muerte pequeña” del acto erótico.

La hermosura mencionada en el cuarto verso confirma que se está buscando a la divinidad; ella (la palabra oral, la palabra escrita, la amada, la tierra, patria) es hermosa *per se*. Encontrarse con ella es hallar un territorio, un país prometido para permanecer. Hablar de hermosura también significa visualizar a alguien y, en el poema, esto sugiere la entrada al terreno de lo carnal. A continuación, la voz poética se refiere expresamente a los pechos de su interlocutora, una de las cualidades femeninas: “¿doble?/¿de pechos?” (v. 5). A pesar de que es posible interpretar la palabra “doble” como una alusión a la naturaleza andrógina de la divinidad⁶⁹, las características de la interlocutora quedan definidas por dos elementos: el uso del femenino gramatical en la palabra “nombradora” del primer verso y la mención a sus pechos. Para este punto del poema, el yo lírico combina los elementos cabalísticos (la palabra, el silencio) con los eróticos (los pechos, el vientre, el olor).

En los versos siguientes (“¿o silencio?/ ¿antes de la palabra?/ ¿después de la palabra?”, vv. 5-7), la voz poética interrumpe su alusión a los aspectos físicos y carnales para

⁶⁹ Se ha hecho alusión a esta concepción del *Zohar* anteriormente. Ver análisis de “La mano”.

preguntar a su interlocutora si se encuentra “antes de la palabra”, es decir, en el silencio previo a la Creación, cuando antes de articular una palabra sólo hay sonidos y balbuceos. Esta idea, contraria al primer epíteto con el que se designa a la interlocutora (“nombradora”), también es una característica fundamental de la divinidad: para que exista la palabra, es necesario que exista el silencio, una pausa entre letras y sonidos. Como se mencionó en el poema “La lejanía” previamente analizado, antes de la palabra estaba “la posibilidad de alcanzar el lenguaje primigenio” (Muñiz-Huberman, *Las vueltas* 130) aquel que se componía únicamente de sonidos, no de palabras creadoras. Además, a través de la oposición nombrar/silencio, el elemento del silencio realza la facultad nombradora, y por lo tanto creadora, de la divinidad-interlocutora; ella es la enunciativa por excelencia, por lo que se encuentra antes de cualquier palabra.

El siguiente verso retoma el elemento erótico-carnal anunciado antes (con la mención de la palabra “pechos”): “¿por el hilito de tu vientre?” (v. 8). Este hilito presenta una clara imagen poética: el vello corporal que se encuentra en el vientre y que anuncia los genitales. De acuerdo con Bataille, “la belleza de la mujer [...] anuncia [...] sus partes pilosas, sus partes animales” (Bataille 149) y, sin embargo, lo que a la voz poética le interesa no es un encuentro netamente sexual y reproductivo como en el caso de los animales. Lo que busca es recuperar la continuidad perdida (Bataille 19) entre el hombre y la divinidad, es decir, la reunificación original: Adán y Eva de nuevo en el Paraíso, el exiliado y la exiliada de nuevo en su tierra natal. Puesto que esto es imposible, es necesario recurrir al desplazamiento del sujeto (Bataille 28) a través de la ruptura de la discontinuidad que constituye a los hombres

y a las mujeres. A través del erotismo sagrado⁷⁰, la “disolución de las formas constituidas” (23) se da gracias al reconocimiento del otro. En el erotismo y “en la sexualidad, los *otros* ofrecen continuamente una posibilidad de continuidad” (108) que inevitablemente conduce al sentimiento de muerte en vida: el sentimiento tentador de perder el suelo y zozobrar (Bataille 244) siempre con el otro, es decir, la “muerte pequeña”.

El “hilito” de vello sobre el vientre constituye, entonces, la guía que conducirá al yo lírico hacia el encuentro que hará posible la continuidad del ser⁷¹. En este caso, ese otro ser que facilitará la continuidad perdida de la voz poética es la divinidad; se trata de un encuentro místico-erótico en el que “el sentimiento de perder pie, de zozobrar” (Bataille 244) se manifiesta de manera intensa. Por otro lado, el vientre, simbólicamente “es análogo [a] la caverna, pero que refleja particularmente una necesidad de ternura y de protección” (Chevalier 1071) y, al ser un elemento presente en el *Cantar de los Cantares*, representa también el deseo del encuentro erótico.

El último verso “¿siempre en olor de suavidad?” (v. 9) hace referencia al goce sexual. El hilito del vientre conducirá, inevitablemente, al lugar cuyo olor característico es el de la suavidad. La presencia de un aroma placentero recuerda al *locus amoenus* y, especialmente, al *Cantar de los Cantares*: “tu nombre es suave olor bien derramado, / y no hay olor, que

⁷⁰ Bataille define al erotismo sagrado en relación con la disolución de “la acción erótica a los seres que se adentran en ella, [de manera que] ésta revela su continuidad” (Bataille 27) a través del desnudamiento y la unión de los cuerpos. Por su parte, “en el sacrificio, no solamente hay desnudamiento, sino que además se da la muerte de la víctima [...]. La víctima muere, y entonces los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento [es] [...] lo *sagrado*” (27).

⁷¹ Dado que Georges Bataille propone que el ser humano es un ser discontinuo, el encuentro erótico permite al ser humano salir del “aislamiento en la individualidad discontinua” (Bataille 25).

iguale tus olores” (Peradejordi 83); además, está relacionado con el erotismo y la pasión. Así lo demuestra otro pasaje del *Cantar*: “para mí quiero yo los sus olores, / pues sé que están en él los mis amores” (85). En “El hilito”, este olor es el olor de la persona amada en el momento previo a la cópula; es el olor de los fluidos sexuales que intensifican el encuentro erótico.

Los últimos dos versos del poema representan la parte netamente erótica que acercará a la voz poética a la continuidad de su ser: “¿por el hilito de tu vientre?/ ¿siempre en olor de suavidad?” (vv. 8-9). Si en los poemas anteriores el elemento místico opacaba, hasta cierto punto, el placer erótico, fue porque “el deseado desfallecimiento no es sólo el aspecto sobresaliente de la sensualidad del hombre, sino también de la experiencia de los místicos” (Bataille 245). Lo que el erotismo y la experiencia mística comparten es que, en ambos casos,

siempre se trata de un desapego respecto del mantenimiento de la vida, de la indiferencia frente a cuanto tiende a asegurarla, de la angustia experimentada en estas condiciones hasta el instante en que zozobran las potencias del ser, y por fin de la apertura a este movimiento inmediato de la vida que habitualmente está comprimido, y que se libera de repente en el desbordamiento de un infinito gozo de ser. (Bataille 251-252)

Y así, lo que no puede expresar el misticismo, lo expresa el erotismo; lo que experimenta el misticismo es un reflejo del sentimiento humano de perder el suelo y encontrarse cerca de la muerte, siempre en compañía de alguien. Ahí radica la diferencia: “en la reducción de todos estos movimientos al ámbito interno de la conciencia, sin intervención del juego real y voluntario de los cuerpos” (Bataille 252), pues la mística es un encuentro simbólico, en el interior del ser, mientras que el erotismo está siempre en relación con alguien más que

permita la ruptura de la discontinuidad humana. En el caso del misticismo, este ser es la divinidad⁷² y, en el caso del erotismo, es la persona amada. Regresando al vientre, en este poema simboliza el acercamiento al recuerdo del lugar añorado: los aromas de la comida, la suavidad de la madre patria, del hogar de nacimiento.

3.4.11. “La pisada”

El título del último poema de eliezer ben jonon es “La pisada”. Se trata de una referencia al acto de colocar el pie sobre algo: llegar a algún lugar y pisar la tierra nueva, anhelada o simplemente conocida, pero no adentrarse en ella:

La pisada
mi cuerpo escrito por tu deseo/por
mi deseo de vos/canta/cuerpa
tu desestar/o sueño
de tu deseo/casa
donde conozco tu delicia/ 5
bello de vos/criatura
de tu bondad/o tierra
que piso/sin entrar/

⁷² “Dios es un ser compuesto que tiene, en el plano de la afectividad, incluso de manera fundamental, la continuidad del ser de la que hablo” (Bataille 27).

eliezer ben jonon. (Gelman, “Com/posiciones” 182, numeración de versos mía)

El poema comienza con la configuración de la existencia de la voz poética, pues habla de su cuerpo. Al mismo tiempo, se dirige a *alguien*: “**mi cuerpo** escrito por **tu deseo**” (v. 1, negritas mías). Por una parte, se toma en cuenta el cuerpo del emisor y, por otra, el deseo de la interlocutora o interlocutor.

La idea de “cuerpo” puede ser comprendida de varias maneras. En primer lugar, la tradición platónica considera al cuerpo como parte del mundo sensible, el cual está en contraposición al mundo inteligible, del que forma parte el alma. Así, cuerpo y alma han sido consideradas polos opuestos. De acuerdo con el *Fedón*, el cuerpo es un impedimento para la adquisición de la sabiduría, “pues [...] nos procura mil preocupaciones por la alimentación necesaria [...]. Nos colma de amores y deseos” (Platón 623)⁷³, por lo que el cuerpo alberga los impulsos y deseos carnales y distrae al alma de alcanzar la sabiduría. Esta primera tradición considera al cuerpo como detonante de los deseos sexuales y amorosos; el deseo que produce el cuerpo es algo que debe evitarse si se quiere llegar a ser un “amante de la sabiduría” (623).

Por otro lado, para comprender la concepción de cuerpo dentro de la tradición cabalística, es necesario recordar un texto místico titulado *Sefer Yetzirá* que influyó profundamente al *Zohar*. Este texto del siglo III d.C. realza la naturaleza creadora del acto de escritura:

⁷³ Las ideas plasmadas en el *Fedón* son retomadas en el texto hispánico del siglo XIV titulado *Disputa del alma y el cuerpo* (ver Alvar 137-142).

Con 32 Vías Maravillosas de Sabiduría, Yaveh [...] cuyo Nombre es sagrado, grabó y creó su mundo.

Con diez Sefirot y 22 letras Fundamentales las grabó las plasmó, las combinó, las sopesó, las permutó y formó con ellas todo lo Creado y todo aquello que ha de formarse en el futuro. (Cohen, “El laberinto” 88-89)

El concepto de las diez *sefirot* mencionado en este fragmento es retomado por el *Zohar*, el cual concibe al cuerpo humano como “un esquema de las emanaciones sefiróticas” (Cohen, *Zohar* 17) lo cual establece, como se ha explicado anteriormente, una correspondencia con la espiritualidad de Dios (Cohen, *Zohar* 17). Este otro acercamiento al concepto de cuerpo, contrario a la idea platónica, reconoce lo divino que hay en él, pues el hombre fue hecho a imagen y semejanza de la divinidad: el cuerpo del ser humano contiene las pulsiones divinas de las *sefirot*. El deseo, en este caso (“mi cuerpo escrito por tu deseo”), está vinculado con la característica medular de la divinidad: crear. La divinidad desea crear a través de la escritura, por ello el fragmento del *Sefer Yetzirah* realiza el proceso de grabar y plasmar⁷⁴.

Es pertinente ampliar el significado del concepto de escritura en relación con este poema: cuerpo y deseo se conjuntan en la escritura. El primer verso del poema muestra cómo el cuerpo de la voz poética es fabricado a partir de la voluntad creadora de la interlocutora o interlocutor. Esta voluntad, este deseo, es manifestado en la escritura, acto primordial en el

⁷⁴ La cábala hace énfasis en la escritura y la lectura. Constantemente cuestiona y por medio de la palabra emprende la discusión y las interrogaciones. Lo más importante es la pregunta, no la respuesta (por el contrario, en el cristianismo, la pregunta es sospechosa, no hay cuestionamientos porque ponen en tela de juicio lo que ya ha sido estipulado).

momento de la Creación: para el *Sefer Yetzirah* (y por lo tanto para el *Zohar*), Dios crea “no sólo [...] nombrando, sino grabando y plasmando” (Cohen, “El laberinto” 91). La tradición cabalística del *Zohar* considera cuatro niveles de interpretación del texto sagrado: el literal (*peshat*), el alegórico (*remez*), el talmúdico (*derash*) y el místico (*sod*) (Scholem, *La cábala* 63). La tarea del cabalista es cruzar los primeros tres niveles para llegar al significado místico (*sod*). Sin embargo, para llegar a este nivel (*sod*), el sentido literal (*peshat*) juega un papel fundamental.

Peshat, es decir, el “sentido literal del texto [...] es [...] la puerta y posibilidad de acceso al mundo del sentido” (Cohen, “El laberinto” 85), por lo que gracias a él es posible comenzar el camino de las interpretaciones. Este “sentido literal o [...] **cuerpo** de la Escritura [...] [constituye] los elementos performativos [...] del discurso” (85, negritas mías). De esta manera, si la divinidad graba y plasma las letras que conforman la capa exterior del texto sagrado, en el poema “La pisada” la interlocutora o interlocutor, a través de su deseo de escritura, crea el cuerpo de la voz poética, es decir, la capa exterior. Así, contraria a la tradición platónica que considera al cuerpo como aquello que impide el acceso a la sabiduría, para la cábala del *Zohar*, el cuerpo (ya sea el humano o el textual) es el primer paso para acceder al significado místico.

Además, el *Zohar* establece una comparación entre el texto contenido en la Torá y una nuez: “Al igual que la nuez tiene una cáscara externa y un núcleo interno, así cada palabra de la Torá contiene también un hecho externo” (Scholem, *La cábala* 59). Dentro de la tradición cabalística, este hecho externo es el sentido literal (*peshat*) mientras que en el poema “La pisada”, lo externo es el cuerpo mencionado en el primer verso. Siguiendo el planteamiento del *Zohar*, el hecho interno correspondería al nivel místico (*sod*) de interpretación: el núcleo de la nuez al que los cabalísticas quieren llegar. El cuerpo, en tanto

“escrito por tu deseo”, constituye la cáscara externa de la voz poética, y es necesario ir atravesando las capas hasta llegar al nivel místico.

El cuerpo de la voz poética, además de ser creado por la voluntad (deseo) de la interlocutora o interlocutor, también está conformado por “mi deseo de vos” (v. 2); es decir, el cuerpo de la voz poética está en relación directa con la existencia de “lo otro”. Eso otro, que es la interlocutora del poema, determina, a través de su deseo, los límites del cuerpo de la voz poética: su existencia⁷⁵.

A continuación, el yo lírico expresa una solicitud hacia su interlocutora: “canta” (v. 2). En el primer verso se menciona la escritura como el acto creador, y en el segundo, se alude a la oralidad del canto. La presencia de la escritura, por una parte, y del canto, por otra,

⁷⁵ Encuentro en esta idea una estrecha relación con los conceptos que Derrida aborda sobre la diferencia ontológica:

cualquier entidad, para ser comprendida, supone para ser comprendida una relación con otras entidades. [...] para Derrida, cualquier concepto más que expresar una definición o expresar una idea, está expresando su diferencia con otros conceptos. [...] La diferencia se genera dentro de todo un relato o trama conceptual según el cual hablamos de *silla*. [...] Lo que ve Derrida es que se nos empieza a resquebrajar la idea de entidades que se presentan a sí mismas de forma independiente o de forma autónoma. La deconstrucción [...] es empezar a mostrar los vínculos que toda palabra o todo concepto tiene con otras cosas. (“Derrida, por Darío Sztajnszrajber”)

En el poema “La pisada”, así como en los analizados anteriormente (*vide* análisis de “El sol” y “Rostros” en este capítulo), se realza el papel indispensable que juega la divinidad (o bien, el ser amado) para que la voz poética exista. En este sentido, se toma la existencia de un ser como netamente relacional y no determinada por una esencia. Lo que existe, existe gracias a las diferencias que guarda con otros seres.

muestra la presencia de las dos Torá, pues “en el momento de la Revelación se dieron a Moisés los preceptos, [...] pero Moisés no escribió este «comentario», sino que lo enseñó «oralmente» [...] a todo Israel” (Puech 3), de manera que, por naturaleza, la Torá es oral (4).

A pesar de que el origen está en la oralidad, la escritura cumple la función fundamental de recordatorio⁷⁶. Dado que es “el eco de la palabra divina, [la escritura] constituye verdaderamente el alma del pueblo judío: la palabra exige una vigilancia constante; de lo contrario, se olvida, se corrompe, desaparece” (Puech 4). Mientras que la cultura griega pone énfasis en la vista para acceder al conocimiento, la hebrea centra su atención en el oído y en las palabras, por ello Dios no tiene ninguna representación física; se escucha a Dios, pero no se le ve (si acaso, se observa la zarza que se quema y desaparece). Así, los aprendices del maestro cabalista escuchan para desarrollar la memoria, pero siempre terminan escribiendo.

Por otra parte, en el primer verso se hace mención al cuerpo y a la escritura y en el segundo, se presentan el canto y “la cuerpa” (v. 2). Si el cuerpo es el de la voz poética, ¿de quién es la “cuerpa”? En primera instancia, es posible considerar que el empleo de esta palabra es parte de los constantes juegos lingüísticos que caracterizan en gran medida la poesía gelmaniana; el cambio morfológico de la palabra no es gratuito. De acuerdo con esta primera consideración, si el *cuerpo* (con flexión masculina) es el de la voz poética (“mi

⁷⁶ Aunque históricamente la oralidad se ha construido como “el origen”, Derrida plantea otro tipo de comunicación: la archi-escritura, en la que la repetición será esencial para su funcionamiento. Es imposible que una lengua se consolide sin sus repeticiones: la archi-escritura sería, entonces, más “originaria” que la voz y da pie a la concepción de que no hay ni creadores ni intérpretes. Siempre estamos en un ciclo de interpretaciones y de ausencias originarias, por lo que *todo* son interpretaciones.

cuerpo”, v. 1), entonces la *cuerpa* (con flexión femenina) es la de la interlocutora. Gracias al género gramatical femenino de la palabra, es posible salir del terreno de la ambigüedad y comenzar a concebir al interlocutor como un ente femenino. Este ente femenino, que escribe y canta, es decir, que *crea* es la divinidad.

Si bien hablar de “la cuerpa” de la divinidad podría resultar un tanto contradictorio puesto que no posee una corporalidad igual a la del ser humano, es preciso recordar que el esquema *sefirótico* muestra una correspondencia entre las características de la divinidad y la corporalidad humana. Además, esta “cuerpa” que canta es otra manera de representar el deseo de la *Shejiná* (la consorte, femenina) de reunirse con *Keter* (el esposo, masculino). Mediante el canto, la cultura hebrea intenta acercarse a lo divino a través de la palabra: se canta en *shabat*, en las bodas y en el momento de la muerte⁷⁷.

Por lo anterior, la voz poética pide a su interlocutora que “cante” su “desestar” (vv. 2-3). Es importante recordar que los neologismos suelen ser una constante en la obra poética de Juan Gelman: la palabra “desestar” forma parte de un universo lingüístico que el poeta argentino ha creado para conformar su escritura⁷⁸. Ahora bien, ya que se ha concebido a la interlocutora como la divinidad femenina, el “desestar” (v. 3) puede interpretarse de dos maneras:

⁷⁷ Angelina Muñiz-Huberman realiza un importante trabajo compilatorio de cantos sefardíes de bodas y muerte en su libro *La lengua florida*.

⁷⁸ La creación de neologismos en la poesía de Gelman apunta a un propósito particular: reestablecer el orden previo a una desgracia. En su poemario *Carta abierta* (1980) —dedicado a su hijo Marcelo Ariel y su nuera— se encuentran “55 neologismos entre los cuales 20 están formados con el prefijo DES, lo que contribuye a colocar el lenguaje del poemario bajo el signo de la carencia” (Fabry 169). En el caso de *Composiciones*, el uso de la palabra “desestar” apunta a la distancia entre la voz poética y la divinidad.

- 1) Atendiendo al concepto de cuerpo que toma en cuenta su existencia física en este mundo. La cábala del *Zohar* resalta la importancia de la cópula sexual en el matrimonio, cópula fundamentalmente física que se da en el plano de lo corporal:

Cuando un hombre está por partir hacia un viaje debe rezar al Santo, bendito sea, para que la *Shejinah* [sic.] [...] baje con él antes de que parta, mientras que el hombre y la mujer están juntos. [...] la *Shejinah* [sic.] estará unida a él para que el hombre y la mujer estén juntos. [...] Cuando regresa a su casa debe dar placer a su mujer, ya que fue su mujer la que le permitió tener la unión celestial. Cuando está con ella debe darle placer por dos razones: primero, porque el placer de la relación sexual es el placer de cumplir con un mandamiento, y el placer del mandamiento es el placer de la *Shejinah* [sic.]. (Cohen, *Zohar* 133-134)

Así, el “desestar” puede ser entendido como no encontrarse en el momento de la cópula. Es un “desestar” corporal y sexual.

- 2) Atendiendo a la idea de exilio. Por una parte, existe el exilio terrestre, histórico, que ha marcado la historia del pueblo hebreo desde el Génesis, la vida de Juan Gelman y la de su heterónimo eliezer ben jonon⁷⁹. El “desestar” sería, entonces, la condición de exilio constante.

⁷⁹ Como se ha explicado anteriormente, el heterónimo es construido como un exiliado que transitó por Maguncia, Toledo y Provenza. Ver “Capítulo 3. *Composiciones*: el encuentro con la divinidad”, apartado “b) Significado del heterónimo: eliezer ben jonon, creación gelmaniana” de esta tesis.

Dentro de la idea de exilio se incluye la noción de exilio místico. El hombre y la mujer fueron exiliados del cuidado divino desde el episodio de Adán y Eva⁸⁰. Los cabalistas han intentado, a través de la interpretación de la Torá, acortar el espacio que separa al hombre de Dios. Así, la lectura e interpretación de las sagradas escrituras se convierten en el “único medio para salvar el abismo que [...] separa [al hombre] de lo divino” (Cohen, “El laberinto” 88). Desde esta perspectiva interpretativa, el “desestar” es entendido en el poema como la dificultad de acceder al sentido místico del texto (*sod*) y, al mismo tiempo, la imposibilidad de regresar al hogar, la tierra natal.

Aunado a la escritura, lo que acorta el abismo es el habla y el oído, donde se gesta el acto de escritura. Por ello, se solicita que la “cuerpa cante” (v. 2), es decir, que la divinidad, así como plasmó y grabó para crear, cante para consolar y acortar su distancia del hombre. La voz poética —es decir, el hombre, el cabalista— que realmente desea eliminar la distancia que lo separa de la divinidad, se encuentra, nuevamente, con el silencio de Dios⁸¹ y por ello solicita directamente a ella: “canta/cuerpa”.

El poema continúa con una conjunción disyuntiva, la cual, como en poemas anteriormente analizados, coloca dos términos en relación de igualdad o similitud: “desestar/o sueño/de tu deseo” (vv. 3-4); así, el “desestar” es equiparable al “sueño de tu deseo”. Un pasaje del *Zohar*

⁸⁰ La idea de exilio místico y separación de los amantes está presente en todos los poemas de eliezer ben jonon analizados en este trabajo.

⁸¹ Sobre el silencio de Dios, ver análisis de “La lejanía” en este capítulo.

revela la relación entre el no-estar, el sueño y el deseo: durante la noche, cuando el hombre va a dormir y sueña, “su alma lo abandona y asciende a lo alto” (Cohen, *Zohar* 151). Lo que busca el alma en su ascensión, en su vuelo, es contemplar las *sefirot*; no obstante, sólo las almas de aquellos hombres que no están corrompidos lo lograrán. El alma...

se aferra a su deseo, mostrándose en toda su nostalgia por ver el deleite del Rey y visitar Su palacio. [...] ésta es **el alma cuya nostalgia [...] se dirige en forma perpetua al Santo**, bendito sea, y [...] va en pos de [las *sefirot*] [...] y busca el lugar de donde vino [es decir, la *Shejiná*, el origen del alma]. (Cohen, *Zohar* 152, negritas mías)

La nostalgia mencionada en este fragmento del *Zohar* se configura, en el poema, como el “deestar”, pues la nostalgia (es decir, el hecho de no-estar en un lugar determinado) es lo que mueve al alma en su búsqueda de las *sefirot*; el deseo es reunirse con la *Shejiná*, es decir, la interlocutora. Por ello en el poema enseguida se menciona la “casa donde conozco tu delicia” (vv. 4-5), porque no sólo es a través de la interpretación de la escritura contenida en la Torá que la voz poética o el cabalista puede acceder al centro, a “la delicia” de significado (místico), sino también a través del sueño.

Es importante mencionar que los versos “casa / donde conozco tu delicia” (vv. 4-5) pueden ser leídos en dos planos de significación. El primero de ellos fue el meramente místico mencionado anteriormente: la casa⁸² (con sus límites, con su puerta) es el cuerpo del texto en el que hay que profundizar para llegar al significado último. El segundo plano de

⁸² Sobre el simbolismo de la casa, ver análisis de “La casa” en este capítulo.

significación está relacionado con el terreno de lo erótico. La casa se configura como el *locus amoenus*, el jardín del Edén o el huerto cerrado del *Cantar de los Cantares*. En esta casa, la delicia es encontrarse con el amado o amada o llegar al acto sexual: “¡O quan [*sic.*] suave olor, que derramaste! / Panal están tus labios destilando, / y en leche, y miel tu lengua están nadando” (Peradejordi 91).

El sexto verso exalta cómo la voz poética, masculina, es bella gracias a que ha sido creada por la bondad de la interlocutora divina: “bello de voz” (v. 6). Es producto de una de las muchas características de la divinidad: su bondad. Para este punto, la voz poética ya ha enumerado algunas de las características de su interlocutora. En primer lugar, su carácter creador, a través de su deseo de escritura; no sólo constituye una de las características de la interlocutora, sino también uno de los elementos que conforman a la voz poética: tu deseo / mi deseo (vv. 1-2). Como un espejo que muestra las correspondencias, se construyen el uno al otro: ella desea / él desea. En segundo lugar, su distanciamiento del hombre a través del neologismo “desestar”. En tercer lugar, su “delicia”, lo cual la constituye como un ente cuya compañía y cercanía es placentera para la voz poética. Finalmente, su bondad, relacionada con la *sefirá Jesed* (amor, misericordia de Dios) constituye no sólo una característica de la divinidad, sino de la amada de carne y hueso; la amada es bondadosa por naturaleza.

Los dos últimos versos (“o tierra / que piso/sin entrar”, vv. 7-8) del poema engloban tres aspectos fundamentales que estuvieron presentes en los poemas anteriores de eliezer ben jonon. El primero es el exilio: la tierra que apenas se pisa es aquélla a la que el exiliado llega. El nuevo habitante jamás podrá entrar por completo a este ambiente desconocido porque no es su tierra natal; sólo está de paso, esperando regresar. Así, “desterrado y arrojado del Templo, el místico se propone la recuperación de la unidad a partir de su propia individualidad ya sea mediante la unión mística o la escritura” (Cohen, “El laberinto” 87),

pero la misma escritura constituye un terreno, un cuerpo al que sólo se ronda y nunca se accede por completo. Lo que queda son las huellas, las pisadas del cabalista que formula preguntas esperando encontrar una respuesta, esperando encontrar a la divinidad.

El segundo de los aspectos fundamentales es el de la divinidad ausente. La “pisada” es lo que queda, una huella en la tierra; el pie (es decir, la presencia de Dios) se ha ido, pero queda su marca⁸³. El poema está lleno de indicios que permiten vislumbrar la presencia divina (los atributos: la escritura, la bondad, la delicia) pero que representan la búsqueda y nostalgia constantes por parte de la voz poética. La “tierra que piso sin entrar” es “acechar a la doncella del palacio, es decir, al Texto [...]. Sólo al final la doncella se desprende del velo y el místico-caballero-lector se convierte en amo de la casa” (Cohen, “El laberinto” 90).

El tercero es el del erotismo. Ya se mencionó que “el místico se propone la recuperación de la unidad a partir de su propia individualidad ya sea mediante la unión mística o la escritura” (87): esta recuperación de la unidad se da también en el encuentro erótico, no sólo en la unión mística y la escritura. Entre los individuos de carne y hueso, como en la relación entre el hombre y la divinidad “hay un abismo, hay una discontinuidad” (Bataille 17)⁸⁴ que se elimina, en el primer caso, en el encuentro erótico pues conduce “a la indistinción, a la confusión de objetos distintos” (30).

La relación entre interpretación mística de las escrituras y el acto erótico es el recorrido que se efectúa para llegar al momento deseado: siempre el placer de comprender al otro. No obstante, en “La pisada” no se elimina este abismo ni en el plano erótico-sexual ni en el plano místico-interpretativo. A pesar de que la voz poética busca a la divinidad, sólo

⁸³ En la Torá, pero también en el simbolismo de la circuncisión y en la lengua.

⁸⁴ Ver análisis de “El hilito” en este trabajo.

ronda las lindes que pueden acercarla a ella, esto es: su cuerpo, el *peshat*, su cáscara externa. La “tierra que piso sin entrar” es no hallar el significado místico ni llegar a la cópula sexual. El cabalista, inundado en amor, deseando encontrar a la divinidad, “merodea [...] continuamente ante la puerta de su morada y deja vagar sus ojos (buscándola) en todas direcciones” (Scholem, *La Cábala* 60), siempre nostálgico, esperanzado. De este modo, lo que “La pisada” muestra es cómo el cuerpo textual y el cuerpo de la amada representan la posibilidad de llegar a la tierra anhelada y a la re-uniión con lo divino. Algo que los exiliados y las exiliadas buscan siempre, incansablemente, en cada tierra nueva que pisan.

Conclusiones

Para demostrar que *Com/posiciones* tiene puntos en común con la tradición cabalística sefardí del siglo XIII, fue necesario partir de las propuestas de análisis de la Literatura comparada. El poemario de Gelman presenta ciertas particularidades, como la mención de textos y personajes de tradición bíblica, así como el empleo de determinado léxico referente a la concepción cabalística medieval que será mencionado más adelante. Para comprender dichas particularidades fue necesario relacionarlas con otras áreas de conocimiento. Este trabajo consideró, para el análisis poético, diversas obras representativas de la cábala hispanohebraica del siglo XIII. Atendiendo a la clasificación de Durišin, se mostró continuamente que *Com/posiciones* es resultado de relaciones genéticas internas, pues en dicho poemario se encuentran referencias a obras literarias y temas característicos de las obras cabalistas medievales.

La serie de once poemas analizada en este trabajo se encuentra firmada por eliezer ben jonon. Juan Gelman crea este heterónimo para ubicarse dentro de la tradición que impera en *Com/posiciones*, a saber, aquélla relacionada con la poesía hebrea, los himnos sagrados judíos y diversos textos de tradición bíblica. Dicho heterónimo forma parte de un tiempo y espacio imaginarios diferentes de los que forma parte Gelman pero, a la vez, este tiempo y espacio imaginarios están influidos por la tradición cabalística sefardí del siglo XIII. Así, ya que el heterónimo forma parte de este universo medieval, fue posible analizar este conjunto de poemas a partir de un estudio comparativo que permitiera identificar las similitudes que tiene con otras obras cabalísticas, místicas y bíblicas pertenecientes a la Edad Media.

A pesar de que en los poemas de eliezer ben jonon se identificó la presencia de diversos textos bíblicos y medievales (el *Cantar de los Cantares*, el *Sefer Yetzirá*, entre otros) fue evidente el predominio del influjo del *Zohar* y el *Cantar de los Cantares*. El primero está constituido por una serie de comentarios cabalísticos sobre la Torá, mientras que el segundo es un poema contenido en la Torá, en el que el esposo y la esposa expresan su amor. Dado que la presencia de estos textos (fuente) prevalece en *Composiciones* (obra influida), se trata de una recepción integradora. Dentro de los diversos aspectos del *Zohar* y el *Cantar* identificados en los poemas de eliezer ben jonon, destacan los siguientes:

- 1) La presencia de un ente femenino al que constantemente alude la voz poética. Para la cábala del *Zohar*,

la Torá es como una amada hermosa y bien proporcionada que se oculta en un recóndito aposento de su palacio. Tiene un único amante [...] [que] merodea [...] continuamente ante la puerta de su morada y deja vagar sus ojos (buscándola) en todas direcciones. (Scholem, *La Cábala* 60)

Esta idea se aborda en siete de los once poemas de eliezer ben jonon por medio de dos mecanismos: el género gramatical femenino para nombrar a la interlocutora y la mención a elementos propios de las mujeres de acuerdo con la tradición literaria hispanohebraica medieval. Relacionado con el primer mecanismo se encuentran las palabras empleadas en el poema “El vuelo”: “leona/benjaminita” (vv. 8-9); “El camino”: “bañada” (v. 1) y “¡bella sos caminando...” (v. 6); “El hilito”: “nombradora” (v. 1); “Rostros”: “amada” (v. 7) y “La pisada”, en el que la palabra

forma parte de los juegos lingüísticos que caracterizan en gran medida la poesía de Gelman: “cuerpa” (v. 2).

En cuanto al segundo de los mecanismos, fue posible identificar diversos elementos conceptualizados como característicos de las mujeres. En primer lugar, en “El vuelo”, así como en “El hilito”, se menciona la palabra “vientre”: “que/resplandece en tu vientre” (v. 3), “como/vientre encendido” (v. 20) y “¿por el hilito de tu vientre?” (v. 7). En “La mano”, la relación con lo femenino se encuentra más escondida: el título de este poema alude a los cinco dedos de la mano y el número 5, a su vez, está relacionado con la letra hebrea *hei* (ה), letra que representa el principio femenino en el nombre de Dios (YHVH). En el poema “La cuestión” se hace mención al “rubor de fuego” (v. 4), lo cual está relacionado con las mejillas rojas características de las damas en la *descriptio puellae* medieval. Finalmente, de nuevo, en “El hilito” (v. 5) y en “Rostros” (v. 11) se hace mención a los pechos, a menudo considerados como “un símbolo de sensualidad o de favor físico de una mujer” (Chevalier 808-809).

En el resto de los poemas (“El sol”, “La casa”, “El suelo” y “La lejanía”) no está claro el género del interlocutor. Sin embargo, debido a que, en todos los poemas de eliezer ben jonon la voz poética se dirige a alguien y, ese alguien que se busca es, siguiendo el planteamiento de la cábala del *Zohar*, “como una amada hermosa” (Scholem, *La Cábala* 60), es posible asumir que en todos los casos, a pesar de la ambigüedad, se trata de un ser femenino.

La función fática de la lengua reafirma la presencia de una interlocutora, pues gracias a esta función es posible establecer la comunicación, llamar la atención del interlocutor o recibir una respuesta. Destaca, en los poemas, el uso del voseo

argentino, los pronombres posesivos “tu” y “tus”, los verbos conjugados en la segunda persona del singular y las interrogantes.

- 2) El erotismo. A pesar de que este aspecto recuerda a los elementos presentes en la obra de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, es importante recordar que elizer ben jonon es un poeta que desarrolló su obra poética en el siglo XII, época en la que las ideas cabalísticas del *Zohar* comenzaban a gestarse. Así, el erotismo en el *Zohar* se concibe como la posibilidad de reunirse con Dios en el mundo terrenal. Si bien las plegarias y los rituales de *shabat* acercan, simbólicamente, al hombre a Dios, la cábala del *Zohar* considera que también es posible acortar esta distancia a través del placer de la relación sexual entre los esposos de carne y hueso. A continuación, se presentan algunos de los poemas en los que la presencia del erotismo fue evidente:

En el poema “El camino” se lee: “de tu temblor a mi temblor” (v. 8). Este verso fue interpretado como una referencia al temblor de los cuerpos al momento de la cópula sexual, del orgasmo. Para el *Zohar*, el momento del orgasmo es fundamental: el hombre debe procurar el placer a la mujer, pues “ella permite la unión con la compañera de arriba” (Cohen, *Zohar* 138) es decir, la *Shejiná*.

En “El sol” el erotismo está presente en los versos: “deleite/por el que va mi boca a tu saliva” (vv. 8-9) pues la boca, en relación con la saliva, remite a la imagen erótica del beso. Para el *Zohar*, en el beso dos “espíritus se unen, se convierten en uno y entonces el amor es uno” (Cohen, *Zohar* 82). Así, se concreta la unión espiritual a través del contacto físico y erótico.

En el poema “La cuestión” se mencionan las hierbas y la noche: “en tus hierbas/ [...] / donde no hay mal/ni bien/ sino delicia/noche / pegada al paladar/” (vv. 7-9). En este fragmento, las hierbas fueron interpretadas como el huerto cerrado al

que se hace referencia en el *Cantar de los Cantares*. Posteriormente, la alusión a la noche se refiere al espacio de lo privado y al momento en que los amantes se encuentran. Para el *Zohar*, con la noche “comienza el dominio de la mujer” (Cohen, *Zohar* 103) por lo que, en “La cuestión” se presentan todos los factores que propician la unión carnal de los amantes.

En “El hilito”, el elemento erótico se encuentra claramente presente en los siguientes versos: “¿por el hilito de tu vientre? / ¿siempre en olor de suavidad?” (vv. 8-9). Se trata de una alusión al vello corporal visible cuando el cuerpo está desnudo, previo al encuentro erótico. El hilito sobre el vientre es la guía hacia la reunión corporal de los amantes. Por su parte, el olor de suavidad recuerda a los aromas mencionados en el *Cantar* pero, puesto en relación con el vello corporal cercano al vientre, se refiere al olor del encuentro de los cuerpos: es un olor suave y placentero.

Estos ejemplos constituyen una muestra representativa de la presencia del erotismo en los poemas de eliezer ben jonon y demuestran el influjo de la cábala del *Zohar* y el *Cantar de los Cantares*. A menudo, la voz poética se concibió como el amante que va en la búsqueda de la amada y, en ocasiones, el encuentro entre ambos permaneció en el terreno de la ambigüedad: bien podría haber sido un encuentro místico, netamente espiritual, o bien, un encuentro físico, erótico. Ambas formas de encuentro van de la mano y son formas de acortar la distancia entre la *Shejiná* y el hombre, es decir: de revertir el exilio.

- 3) El exilio. Constituye un elemento característico en el *Zohar*. Está representado por la décima *sefirá*: la *Shejiná*, la cual, como “concepto aparece desde la expulsión del Paraíso, en el momento en que el hombre corta su relación [...] con Dios” (Muñiz-Huberman, *Las raíces* 71) es decir, en el momento en que el hombre se exilia de la

protección divina. Sin embargo, este exilio no sólo se entiende como un “exilio paradisiaco, sino [...] [como] el exilio histórico del pueblo de Israel” (71) y, en este sentido, conecta con la vida de eliezer ben jonon y de Juan Gelman. Así, a lo largo de los once poemas del heterónimo, el exilio es representado desde las tres perspectivas: el exilio paradisiaco, el histórico y el exilio del amado de la amada.

En el poema “La mano”, los versos “pueblo de separados/palabra / que no pronunciarás/silencio / de tu bondad” (vv. 2-4) hacen referencia al pueblo de Israel que, de exilio en exilio, ha sido desarticulado. La palabra no pronunciada y el silencio evidencian la ausencia de alguien que, según la interpretación propuesta, es la *Shejiná*: la presencia divina. Estos versos muestran la separación entre el hombre y lo divino, entre el amado y la amada.

En “El suelo” el verso “ardo a tu paladar clavado” (v. 2) hace alusión al *Salmo* 137, que habla del exilio del pueblo hebreo en Babilonia. En dicho salmo se hace la promesa de recordar incondicionalmente la tierra de la que fueron separados. Si el exiliado olvidara su hogar de nacimiento, no podría hablar más: olvidar la tierra natal es equivalente a olvidar la lengua materna.

La interlocutora de los versos “estás aquí/es decir/todo está aquí/ el vacío y la unión/y vos/y la / desordenada soledad /” (vv. 15-16) de “La lejanía” fue entendida como la divinidad. Lo que “está aquí” es lo divino, pues lo representa todo. Sin embargo, en la interlocutora de este poema también es posible hallar a la lengua materna, la cual, sin importar el número de desplazamientos y lugares habitados, jamás se olvida. Si la lengua acompaña al exiliado, permanece el recuerdo de todo un universo: la casa, la cultura, los paisajes del suelo originario. El último verso

“desordenada soledad” evoca al exiliado que, en medio del bullicio de la tierra extranjera, en realidad está solo con su lengua.

Finalmente, en “La pisada”, la palabra “desestar” (v. 3) tiene diversos significados en relación con el exilio. En primer lugar, esta palabra se configura como la condición de exilio constante de eliezer ben jonon, el pueblo hebreo y Juan Gelman. En segundo lugar, está relacionada con la nostalgia de no encontrarse en el lugar anhelado. De acuerdo con el *Zohar*, esta nostalgia mueve al alma en su búsqueda de las *sefirot* y su objetivo último es reunirse con la *Shejiná* y renunciar a su condición de exilio. En tercer lugar, se entiende el “desestar” como un exilio místico que los cabalistas desean eliminar a través de la interpretación de la Torá. El “desestar” es, entonces, la dificultad de acceder al sentido místico del texto.

Por último, en “La pisada”, los versos finales “tierra / que piso/sin entrar/” (vv. 7-8) se refieren a la posición del exiliado en un nuevo territorio. La tierra que se pisa es la ajena, aquélla a la que el nuevo habitante jamás podrá entrar por completo porque no es su tierra natal. Al mismo tiempo, estos versos representan el no hallar el significado místico, pero tampoco llegar a la cópula sexual. Este poema, con el que finaliza la serie de los escritos por eliezer ben jonon, muestra cómo el cuerpo textual y el cuerpo de la amada representan la posibilidad de llegar a la tierra anhelada y a la re-uniión con lo divino.

Estos ejemplos muestran algunos de los elementos del *Zohar* y el *Cantar* presentes en los poemas de eliezer ben jonon (a saber, la presencia femenina, el erotismo y el exilio). El *Zohar* aborda constantemente la idea del poder creador de la palabra y cómo la Torá muestra sus significados ocultos a través de ella. En este sentido, un poema fundamental para comprender

el papel de la palabra en estos análisis fue “La casa”. En el segundo verso de este poema “en la gracia de tus palabras vivo” está contenida la idea de que las palabras son un espacio que brinda seguridad, como la casa y la tierra natal. En el exilio, la palabra y la lengua materna se transforman en un terreno conocido y en la posibilidad de regresar, a través de la memoria, a aquello que está lejos y se ama. Por ello, a pesar de que eliezer ben jonon no es argentino, Gelman emplea argentinismos que le permiten acercarse, a través de palabras, al país del que fue exiliado. Los poemas del heterónimo fueron leídos e interpretados en diálogo con otros textos. De esta manera, se comprobó que el poeta argentino combina diversos elementos de la tradición sefardí medieval para crear su propia mística y poética.

Obras citadas

- Alvar, Manuel. *Antigua poesía española lírica y narrativa (siglos XI-XIII)*. Editado por Manuel Alvar, Porrúa, 2005.
- Attias, Jean-Christophe y Esther Benbassa. *Breve historia del judaísmo*. MAIA Ediciones, 2008.
- Bazarra, Carlos. "Reflexión inicial sobre la gracia." *Naturaleza y Gracia*, núm. 1, 1998, pp. 139-150,
http://www.bidicap.org/doai/PS_NyG_1998v045n001p0139_0150/HTML/12/#zoo
[m=z](#)
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Tusquets, 2013.
- Biblia Reina-Valera*. Sociedades Bíblicas en América Latina, 1960.
- Campos, Marco Antonio. "Nota introductoria." *Material de lectura*, UNAM, 2013, pp. 3-8.
- Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Herder, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor, 1992.
- Cohen, Esther. *Zohar. Libro del esplendor*. Traducido por Esther Cohen y Ana Castaño, CONACULTA y Cien del Mundo, 2010.
- . *El silencio del nombre*. UNAM, 2015.
- . "El laberinto." *Acta poética*, núm. 9, 1989, pp. 79-116.
- Dalmaroni, Miguel y Ana Porrúa. "Juan Gelman: Cronología 1930-2000." *Orbis Tertius*, vol. 4, núm. 8, 2001, pp. 1-5,
https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv04n08d06/pdf_197
- De la Cruz, San Juan. *Poesías completas*. Editado por Dámaso Alonso y Eulalia Galvarriato de Alonso. Aguilar, 1989.
- "Derrida, por Darío Sztajnszrajber". *YouTube*, Facultad Libre, 2015,
https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq_wnHk&t=8547s
- Domínguez, César, Haun Saussy y Darío Villanueva. *Introducing Comparative Literature. New trends and applications*. Routledge, 2015.

- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama y Punto Omega, 1981.
- . “Capítulo XXV. Las pruebas del judaísmo. Del Apocalipsis a la exaltación de la Torá.” *Historia de las creencias y las ideas religiosas II. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, traducido por Jesús Valiente Malla, Paidós, 1999, pp. 293-324.
- . “Capítulo XXXVI. El judaísmo desde la revuelta de Bar Kokba hasta el hassidismo.” *Historia de las creencias y las ideas religiosas III. De Mahoma a la era de las Reformas*, traducido por Jesús Valiente Malla, Paidós, 1999, pp. 201-234.
- Fabry, Geneviève. *Las formas del vacío. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman*. Rodopi, 2008.
- Fiaño, Cristina. “Poesía a carta abierta. Correspondencia y convergencia entre José Ángel Valente y Juan Gelman en la palabra y en la vida.” *Valente epistolar (Correspondencia de José Ángel Valente con sus amistades)*, editado por Claudio Rodríguez Fer, Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2021, pp. 247-282.
- Gabbay, Cynthia. “Composiciones: los poemas de eliezer ben jonon: heteronimia, simbolismo y exilio.” *Juan Gelman. La palabra calcinada: Veinte ensayos de lectura*, editado por Jorge Boccanera y María A. Semilla Durán, Universidad Nacional de San Martín, 2016, pp. 109-120.
- Gelman, Juan. *Poesía reunida*. EpubLibre, 2012.
- . “Composiciones.” *Interrupciones II*. Seix Barral, 1998, pp. 149-212.
- . *Dibaxu*. Espasa Calpe y Seix Barral, 1994.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducido por Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.
- . “Introducción.” *Umbrales*, traducido por Susana Lage, Siglo XXI, 2001, pp. 7-18.
- “Gracia.” *Sacramentum Mundi. Diccionario teológico*, https://mercaba.org/Mundi/CARTEL_SACRAMENTUM_MUNDI.htm Consultado el 10 de noviembre 2021.
- Graves, Robert y Raphael Pathai. *Los mitos hebreos*. Alianza, 1986.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica, 1985.

- Idel, Moshe. "Lenguaje, Torah y hermenéutica en Abraham Abulafia." *Acta poética*, traducido por Belinda Cornejo, vol. 9, núm. 1-2, 1989, pp. 63-77, <https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/638>
- Jakobson, Roman. "Lingüística y poética." *Ensayos de lingüística general*, Ariel, 1984, pp. 347-395.
- León, Luis de. "Cantar de cantares de Salomón." *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cantar-de-cantares-de-salomon--0/html/>
Consultado el 13 de septiembre 2021.
- Martí Monterde, Antoni. "Literatura comparada." *Teoría literaria y literatura comparada*. Planeta, 2012, pp. 333-406.
- Monsiváis, Carlos. "Juan Gelman: ¿Y si Dios dejara de preguntar?" *Otromundo. Antología 1956-2007*, Fondo de Cultura Económica y Universidad de Alcalá, 2008, pp. 9-24.
- Muñiz-Huberman, Angelina. *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- . *La lengua florida*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- . *Las vueltas a la noria*. Equilibrista y UNAM, 2013.
- . "María Zambrano y el misticismo de la cábala." *Revista de la Universidad de México*, núm. 6, 2004, pp. 65-76, <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/e46b8f01-72dc-4220-a872-cba071ecf23e?filename=maria-zambrano-y-el-misticismo-de-la-cabala>
- . *Notas de investigación sobre la literatura comparada*. UNAM y Facultad de Filosofía y Letras, 1989.
- . *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. GEXEL y UNAM, 1999.
- . *En el jardín de la cábala*. CONACULTA, 2007.
- y Miriam Huberman Muñiz. *El atanor encendido. Antología de Cábala, alquimia, gnosticismo*, UNAM, 2019.
- Nácar, Eloíno y Alberto Colunga. *Biblia Comentada*. La Editorial Católica, 1994.
- Núñez Nava, Manuel. *Cabalá*. CONACULTA, 2004.
- Peradejordi, Juli. *El Cantar de los Cantares. Comentado por el Zohar*. Ediciones Obelisco, 2015.

- Pérez López, Ma. Ángeles. “Introducción.” *Oficio ardiente*, editado por Ma. Ángeles Pérez López, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 9-87.
- Pimentel Álvarez, Julio. “Furor.” *Diccionario latín-español, español-latín. Vocabulario clásico, jurídico y eclesiástico*. Porrúa, 2014.
- Platón. “Fedón.” *Diálogos*. Gredos, 2010, pp. 608-691.
- Puech, Henri-Charles. *Historia de las religiones. Las religiones constituidas en Occidente y sus contracorrientes, I*. Traducido por Manuel Mallofret, Siglo XXI, 2009.
- Sánchez Robayna, Andrés. “Introducción.” *José Ángel Valente. Poesía completa*. Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 9-55.
- Sáenz-Badillos, Ángel y Judit Targarona Borrás. *Los judíos de Sefarad ante la Biblia. La interpretación de la Biblia en el Medievo español*. Herder, 1996.
- Scholem, Gershom. *La Cábala y su simbolismo*. Siglo XXI, 2015.
- . *El Zohar. El libro del esplendor*. Traducido por Pura López Colomé, Editorial Oriente, 2014.
- Utrera Torremocha, María Victoria. “Retórica del fragmentarismo: la representación del cuerpo en *Mundar* de Juan Gelman.” *reCHERches*, núm. 4, 2010, pp. 75-86, <https://doi.org/10.4000/cher.8544>