

DEL SILENCIO A LA PALABRA: LA NUEVA MÍSTICA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

LUIS MARTÍNEZ-FALERO GALINDO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

En el contexto de las literaturas europeas, la poesía mística ocupa un lugar destacado, sobre todo durante el siglo XVI, cuando la *devotio moderna* del siglo XIII parece impregnar una nueva forma de religiosidad, insertando en el pensamiento religioso las nuevas concepciones de la relación espiritual con Dios procedentes de Jan van Ruysbroeck o el maestro Eckhart, y la posterior aportación de Tomás de Kempis, junto a un evidente Neoplatonismo (tradicional desde los mismos orígenes del Cristianismo) y una influencia semita tangible tanto desde el punto de vista de las fuentes veterotestamentarias, como a través de la influencia de Raimundo Lulio y de la mística sufí (Hatzfeld, 1976: 37-121; López Baralt, 1985; Prieto, 1998: 737-780). Esta influencia semita, no obstante, se carga de la tradición literaria (y religiosa) del Próximo Oriente y Grecia, al recoger San Juan de la Cruz la imaginería del *Cantar de los Cantares*, interpretado en su doble vertiente como lírica amorosa y espiritual (frente a Santa Teresa, quien asume elementos de la lírica provenzal, como la *muerte por amor*, junto a la influencia de Robert Grosseteste y su *Château d'amour* en la prosa). Esta imaginería amorosa y espiritual del *Cantar de los Cantares* se inscribe, sin embargo, en la tradición del matrimonio sagrado (*hieros gamos*) procedente de la religión sumeria y que conoce diferentes manifestaciones en el ámbito próximo-oriental y griego arcaico (v.gr.: Schmökel, 1964: 128-166; Kramer, 1999: 99-125; Lloyd Carr, 1979; Penglase, 1994: 113-114 y 150-151; Pirenne-Delforge, 1994: 166-167 y 363-366; Koehl, 2001), si bien el

místico español, en paralelo a la adaptación e interpretación efectuada por los Padres de la Iglesia (el *Cantar de los Cantares* como alegoría del matrimonio entre Dios y su Iglesia), lo transforma en la unión entre el alma y Dios, proporcionándole así un nuevo sentido a la *hierogamia* en el contexto de la nueva concepción de la religión, con ese *Deus intus* también formulado en los escritos doctrinales de Jean Gerson o de Erasmo.

La cuestión que queremos plantear en este artículo se centra en qué elementos se conservan en las tres grandes tradiciones místicas (árabe, judía y cristiana), tras los cambios socioculturales acaecidos desde los momentos de esplendor de la mística, máxime tras el proceso de desacralización y progresivo laicismo acometido por las sociedades occidentales desde el siglo XVIII y culminado durante el siglo XX. Por tanto, desde el punto de vista de la literatura comparada, pretendemos analizar los motivos fundamentales de esa poesía que busca lo trascendente (divino o humano) para replantear el concepto mismo de ‘mística’.

1. LA PERVIVENCIA DE LOS MOTIVOS CLÁSICOS EN LA MÍSTICA SUFÍ

Si consideramos la pervivencia del Neoplatonismo en la poesía mística contemporánea, sin duda es en la literatura árabe donde hallamos un número de rasgos más evidentes, en comparación con las otras dos grandes místicas (la judía y la cristiana), esencialmente por haber variado muy poco a lo largo del desarrollo diacrónico de esta manifestación poética. El tema de la trascendencia, con sus motivos, se ha mantenido casi inalterable desde las bases mismas del sufismo literario hasta nuestros días.

Así, la idea de la ascensión a la Belleza absoluta a través de la ebriedad fingida (López Pita: 2004) supone un motivo de *longue durée*¹, que hallamos a lo largo del desarrollo medieval de la poesía sufí, desde Omar Khayyam, Ibn Arabí, Jalel Ud-din Rumi o Ibn al-Farid, donde se manifiesta este ascenso a través de la pérdida de conciencia, producto de la introspección, en términos paralelos a la teoría del amor derivada del Banquete platónico, cuya materialización será el amor *udrí* en la literatura árabe a partir del siglo IX. En este

¹ Sigo aquí la terminología establecida por Claudio Guillén referente a ‘tema’ y ‘motivo’, así como lo que él denomina ‘motivo de *longue durée*’ (Guillén, 2005: 230-281).

caso, a través de esa interiorización de la belleza de la mujer amada se produce el encuentro con la *Belleza*, atributo divino:

Las palmas de mis pupilas me dieron a beber la fiebre del amor
cuando mi copa se hizo rostro de La que a toda belleza supera.
En mi borrachera, di a entender con la mirada a los compañeros,
que era por beber sus vinos mi secreto regocijo.
Consintieron mis ojos en evitar la bebida,
pues de Ella procedían tales virtudes, no del fresco vino de la
embriaguez.
La taberna de mi borrachera fue la de mi gratitud a esos jóvenes,
por quienes quedaron ocultos tanto mi amor como mi fama.
Anhelé su Unión al desvanecerse el sentido,
y no me alcanzó la inmensa mano del temor [...]
Aunque mi lengua no pronunció una sola palabra a su oído,
los más secretos cuidados de mi alma le fueron desvelados.
Su escucha fue para mí como un sueño, y nada vi,
pensamiento que giró carente de visión directa.
Le reveló a la tribu lo más recóndito de mí,
pues (en verdad) lo conocía.
Era como si los Ángeles Escritores descendieran a su corazón,
para referirle lo que en mi interior había escrito [...]
(Al-Farid, 1989: 55 y 57).

La taberna, cuyo sentido es “la ruina” (abandono de los atributos humanos), es el lugar donde los sufíes se reúnen, el lugar del encuentro con Dios; es decir, se trata de un no-lugar, un espacio para el retiro interior. Este mismo motivo lo hallamos en el poeta sufí contemporáneo Javad Nurbakhsh (1926-2008), en poemas como “El banquete de la taberna” o “Nosotros y la puerta de la taberna”. En el primero,

Me honro de la taberna y de los poseedores de la visión ahí reunidos,
libres sus almas de ambos mundos.
En ese reino de la no-existencia, no hay seco ni húmedo,
no hay estéril ni fértil.
En ese círculo de la fidelidad, no hay camino para el “yo” o para el
“tú”,
muy pequeño es ahí el recuerdo de ambos mundos.
Con el “yo” y con el “tú” surgen los pensamientos y el temor al
peligro,
donde no hay “tú” ni “yo”, no hay peligro alguno.
Lo que hay de bueno o malo en este mundo es fruto de tu bien y de tu

mal,
si te transformas en el bien, ya no caben ahí bueno ni malo [...]

En el segundo de los poemas señalados, la presencia divina es más evidente:

Aquí estamos nosotros, a la puerta de la taberna, ¿qué deseará el
Amigo?
Aquí esperamos con todo el corazón, ¿qué querrá el Dueño de los
corazones? [...]
Si *otorgan Luz* o no, no hay tristeza alguna,
aquí estamos nosotros, a la puerta de la taberna, ¿qué deseará el
Aliento de la Vida?
(Nurbakhsh, 2001: 25 y 94).

Como podemos ver, los nombres de la divinidad se manifiestan de manera metonímica a través de sus atributos. Como señala el propio Nurbakhsh, siguiendo al maestro sufí Hoýwiri, “«El nombre es todo lo que es diferente del Nombrado» [...] El nombre divino no es una palabra formada por varias letras [éste es el Nombre del Nombre] sino que es la esencia sagrada de Dios nombrado por uno de Sus Atributos” (Nurbakhsh, 2001: 355). Sin embargo, en otras ocasiones, la mención a Dios se realiza a través de pronombres o de formas muy cercanas –de nuevo– a la poesía religiosa cargada de simbología procedente de la lírica amorosa (o viceversa), siguiendo un modelo muy cercano al *Cantar de los Cantares*. Así, el poema “La imagen del pensamiento”:

Desde la imagen de tu pensamiento borramos el deseo que tenemos de
Ti,
pues no es imaginable conversar contigo.
Yo sé que es imposible esperar nuestra unión,
pues con los propios pies no puede nadie ir por el camino de tu
vecindad.
Tú eres la Amada que amas tu propio rostro y Tú el enamorado,
¿quién sino Tú puede beber el vino de tu cántaro?
El corazón que te ama sin medida no es otro sino Tú,
pues tus enamorados poseen tu carácter y tu naturaleza.
En este credo del amor, tu cabellera es el velo de tu rostro,
nuestras manos no pueden apartarlo.
Nuestra lengua no logra hablar de Ti, como Tú eres,
mejor sería cortarla para que no se ruborice [...]

(Nurbakhsh, 2001: 30).

Taberna, nombres de Dios y reescritura del Antiguo Testamento. Los motivos no han variado y el tema de la unión espiritual mantiene los mismos elementos que en los textos sufíes clásicos, lo que nos muestra, a su vez, un imaginario que se ha mantenido en sus raíces antropológicas con pocos cambios, fruto de una concepción de la realidad espiritual apegada a la tradición, como producto social y cultural que ha mantenido una misma línea en la diacronía histórica.

2. LA MÍSTICA JUDÍA: DE LA CÁBALA A LA SOAH

Si en la mística árabe encontrábamos la ‘taberna’ como motivo, en la religión judía el tabernáculo (que comparte raíz léxica con ‘taberna’, es decir, ‘tienda’ o ‘cabaña’; lugar de encuentro y cobijo en cualquier caso), es el lugar de encuentro con lo divino. Junto al tabernáculo, hallamos otros elementos recurrentes en la mística judía, como los nombres y la reescritura del Antiguo Testamento (Torá), puesto que la poesía judía busca dar la palabra al Dios sin nombre, al Dios ausente.

Es ésta la base de la producción poética de Edmond Jabès (1912-1991), poeta egipcio de religión judía y lengua francesa, exiliado en París desde 1956. La obra de este poeta busca dar nombre al que no lo tiene, para que el Eterno Ausente se manifieste a través de la palabra humana, se materialice en el verbo poético. Por ello, Jabès desarrolla su obra (tanto en prosa, como a través del poema en prosa, a veces roto con la inserción de versos libres y versículos) en torno a un *midrash*² en el que rabíes imaginarios debaten sobre Dios (más exactamente: sobre la idea misma de Dios) y sobre el ser judío. Estos debates cruzan la producción poética jablesiana, dotándola de unidad formal y temática, y proporcionando –además– el símbolo central de esa producción: el desierto, entendido como “lugar de lugares”, como lugar donde todos los caminos comienzan y terminan, donde todos los caminos se entrecruzan. El desierto es, pues, el punto central de la palabra, de la palabra errante y profética (identificada ya por Blanchot con la obra literaria en *El espacio literario* (1992: 45-50)), cuyo paralelo textual se encuentra en la correlación de los libros de Jabès

² El midrash consiste en la exégesis de la Torá o del Zóhar a través del diálogo (Scholem, 2000: 67 y ss.).

formando ciclos temáticos (*Le Livre des questions* (1963-1973), *Le Livre des ressemblances* (1976-1980), *Le livre des marges* (1975-1991), etc...), y estableciendo asimismo correlaciones entre estos grandes bloques (con los respectivos libros insertos en ellos) y los libros exentos (*Le livre du partage* (1987), *Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format* (1989), etc...).

La idea de desierto y la idea de Libro (de Libro de los libros) cobra así forma, haciendo realidad el proyecto de Libro de Mallarmé³, *Igitur*, solo materializado en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Pero, aquí, este deseo de Libro busca una trascendencia a través de la palabra del Ausente concedida por el ser humano. Como en Mallarmé, lo trascendente divino pasa a ser trascendente humano, incluso partiendo de una simbología que pertenece al imaginario de una tradición religiosa milenaria. Todo profeta es judío, todo poeta (en tanto que desarraigado y errante) es judío. Por esa confluencia de imaginarios y formas, el aforismo se constituye en una de las bases de la poética de Edmond Jabès. El poeta vuelve a ser profeta, pero no para hablarnos de unas verdades eternas e inmutables, sino para hablarnos de unas verdades profundamente humanas. La palabra del Dios es ahora la palabra del Hombre, como única expresión posible de lo trascendente. Palabra y silencio se constituyen, de este modo, en símbolos donde la existencia o el vacío (a los que podrían remitir en un primer momento, la palabra y el silencio representado por los espacios en blanco, por ejemplo, en el poema de Mallarmé *Un coup de dés...*) ya no importan, pues lo fundamental es el silencio a través de la escritura como manifestación de la ausencia (esa eterna ausencia del Dios). Así, en *Le livre du partage*:

Pensar el silencio es, de algún modo, hacerlo audible.
 El silencio no es debilidad del lenguaje.
 Es, por el contrario, fuerza.
 La debilidad de la palabra es ignorarlo.
 – ¿Qué es lo que posees?
 – Un soplo. Y él me destina a la muerte.
 Más que al sentido, apégate al silencio que ha modelado la palabra.
 Aprenderás más sobre él y sobre ti, siendo tan solo, el uno y el otro, escucha.
 El ruido del libro: la página que uno vuelve.

³ En relación al origen y evolución del concepto de Libro, remito a Martínez-Falero (2009).

El silencio del libro: la página que uno lee.
 Como si el paso del silencio no pudiese hacerse sin algún gemido.
 El ruido es sordo; su imperfección se hace, a veces, insoportable.
 El silencio es universo de soledad. Exige, del oído, destreza y acuidad.
 De ahí que, queriéndonos hacer escuchar lo que el oído solo a duras penas percibe, sea, con frecuencia, tan doloroso.
 «Escribir es un acto de silencio, que se da a leer en su integridad.
 «Todo gesto de Dios es silencioso y por eso está escrito», enseñaba un sabio.
 (“Lengua fuente lengua blanco”).⁴

Otro concepto crucial en la poética de Jabès es el de *escucha*. Hemos visto que, en el sufismo, la interiorización de la búsqueda de Dios (y, finalmente, la contemplación de la Belleza, como atributo divino) aparece representada por el motivo simbólico de la taberna. En Jabès, la escucha, como concepto que representa esa interiorización, también subyacente en el símbolo del desierto, se explicita ya desde el mismo comienzo de su obra poética, como hallamos en el arranque de su antología *Le seuil. Le sable*, que acoge su producción en verso a partir de 1959, y que coincide en muchos aspectos con los temas y motivos desarrollados en esa poética anteriormente expuesta, y representada –formalmente– por el poema en prosa y el versículo. Así,

¿Cómo se efectúa el paso del silencio al escrito? Un temblor de la escritura, a veces, lo revela; este temblor está provocado por la escucha, la última e inmemorial escucha que hace, en alguna parte,

⁴ Reproduzco aquí la traducción de J. Á.Valente, recogida en *Cuaderno de versiones* (2002: 331-333). El texto en francés es el siguiente: “Penser le silence c’est, en quelque sorte, l’ébruiter. // Le silence n’est pas faiblesse du langage. / Il est, tout au contraire, force. / La faiblesse de la parole est de l’ignorer. // – Quel est ton bien ? / – Un souffle. Et il me voue à la mort. // Plus qu’au sens, attache-toi au silence qui a modelé le mot. / Tu apprendras davantage sur lui et sur toi, n’étant plus, l’un de l’autre, qu’écoute. // Le bruit du livre : une page que l’on tourne. / Le silence du livre : une page que l’on lit. / Comme si le passage du silence ne pouvait se faire sans quelque gémissement. // Le bruit est sourd ; son infirmité le rend, parfois, insupportable. / Le silence est univers de solitude. Il exige, de l’oreille, adresse et acuité. / C’est pourquoi voulant coûte que coûte nous faire entendre ce que l’ouïe a grand-peine à percevoir, il est, souvent, si douloureux. // «Écrire est un acte de silence, se donnât à lire dans son intégralité. / «C’est parce que tout geste de Dieu est silencieux, qu’il est écrit», enseignait un sage” (Jabès, 1991: 45-46).

bascular la lengua y el pensamiento. Pero el milagro es que la lengua, lejos de deslucirse, se encuentra enriquecida (Jabès, 2003: 11).⁵

De este modo, podemos ir trazando ya el papel de la introspección como instancia creativa para la poesía con valor trascendente (para lo trascendente divino y lo trascendente humano), en una diacronía que quizá habría que retrotraer hasta los mismos orígenes proféticos de una poesía que nos habla de unas verdades tan nuestras, tan particulares de lo humano, como el uso de la palabra como forma de expresión.

Ahora bien, este carácter profético de la poesía, así como el silencio de Dios, entraron a ocupar un lugar central en el imaginario judío tras la *Soah* no solo como recurso para intentar explicar un horror sin límites, sino –sobre todo– para dirigirse al Eterno Ausente que ni siquiera se ha manifestado o intervenido para salvar a su pueblo, que se dirigía a la muerte en las cámaras de gas cantando salmos. Por ello, resulta evidente el motivo de la reescritura de los libros sagrados de la Torá que encontramos, por ejemplo, en Nelly Sachs (1891-1970). Me interesa aquí la reescritura que del patriarca Jacob realizó la poeta germano-sueca en su libro *Eclipse estelar* (1949), por cuanto nos va a permitir más tarde establecer un paralelo con el mismo motivo poético en la obra de Paul Celan.

JACOB
OH ISRAEL,
primogénito en la lucha del alba
donde todo nacimiento con sangre
está escrito en el crepúsculo.
¡Oh el cuchillo afilado del canto del gallo
clavado en el corazón de la humanidad,
oh la herida entre noche y día
que es nuestro lugar de residencia!
Paladín,
en la carne parturienta de las estrellas,
en el duelo de la vela nocturna
por el que un canto de pájaro llora.

⁵ “Comment s’effectue le passage du silence à l’écrit? Un tremblement de l’écriture, parfois, le révèle; ce tremblement est provoqué par l’écoute, l’ultime et immémoriale écoute qui fait, quelque part, basculer la langue et la pensée. Mais le miracle est que la langue, loin d’être entamée, s’en trouve enrichie”. La traducción es nuestra.

Oh Israel,
 tú una vez para la bienaventuranza finalmente liberado –
 del rocío de la mañana tu gracia en gotas
 sobre tu cabeza –
 ¡Bienaventurado para nosotros,
 los vendidos en olvido,
 gimiendo en el hielo movedizo
 de muerte y resurrección
 y por el pesado ángel sobre nosotros
 torcidos hacia Dios
 como tú!
 (Sachs, 2009: 110-111).⁶

Jacob, que en hebreo significa ‘sostenido por el talón’, posee un segundo nombre, Israel, es decir, ‘El que lucha con Dios’. La primera denominación nos traslada al ámbito mítico de Aquiles. La segunda, nos indica una rebeldía que Nelly Sachs hace suya, en un debate o enfrentamiento de rebeldía con Dios, por su silencio, por su ausencia. Esta reinterpretación y reescritura de la Torá está marcada por el sufrimiento, por una fe que se pregunta, al tiempo que por ese vacío de la divinidad en tiempos de persecución (no una más, sino la que reúne y culmina los horrores de las anteriores), por las razones del enfrentamiento.

En esta misma línea de reescritura, que determina la mayor parte de su producción poética, Nelly Sachs entra de lleno en la mística judía reinterpretando la Cábala. En el poema “Secreto surgió del secreto Zóhar: capítulo de la creación” (*Nadie sabe más*, 1957) estos caracteres proféticos alcanzan el mayor grado de evidencia. El poeta es ahora plenamente profeta, visionario entre el apocalipsis y la revelación manifestada simbólicamente a través de las letras del alfabeto hebreo. Quizá, por ello, las secciones que componen este poema giran claramente ya hacia el enigma: hacia el enigma del ser y

⁶ “JACOB /// O ISRAEL, / Erstling im Morgengrauenkampf / wo alle Geburt mit Blut / auf der Dämmerung geschrieben steht. / O das spitze Messer des Hahnenschreis / der Menschheit ins Herr gestochen, / o die Wunde zwischen Nacht und Tag / die unser Wohnort ist! // Vorkämpfer, / im kreißenden Fleisch der Gestirne / in der Nachtwavchentrauer / daraus ein Vogellied weint. // O Israel, / du einmal zur Seligkeit endlich Entbundener – / des Morgentaus tröpfelnde Gnade / auf deinem Haupt – // Seliger für uns, / die in Vergessenheit Verkauften, / ächzend im Treibeis / von Tod und Auferstehung / und vom schwerem Engel über uns / zu Gott verrenkt / wie du!“.

del lenguaje, hacia el enigma de la creación, quizá como una referencia al *Sitré otiyot*, capítulo del Zóhar que consiste en un monólogo del rabí Shim'ón bar Yohay sobre las letras que aparecen en los nombres de Dios y acerca de los orígenes de la creación (Scholem, 2000: 184). Nelly Sachs concede así a la creación poética un sentido cósmico, que alcanza lo visionario, lo profético, mediante una sublimación del lenguaje, de un lenguaje que supera lo humano:

ENTONCES ESCRIBIÓ el escribiente del Zóhar
y abrió de las palabras la red de venas
e introdujo sangre de los astros,
que giraban invisibles y solo
de anhelo incendiados.
El esqueleto del alfabeto se alzó de la tumba,
ángel de las letras, cristal primigenio,
con gotas de agua de la creación insertas,
que cantaban – y se veía a través de ellas
brillar rubí, jacinto y lapislázuli,
cuando la piedra aún estaba blanda
y diseminada como flores.
Y, negro tigre, rugió
la noche; y se revolcó
y sangró con chispas
la herida día.
La luz era ya una boca que callaba,
tan solo un aura traicionó al dios del alma.
(Sachs, 2009: 185)⁷

Las letras del alfabeto, que componen la Cábala han determinado el destino de los judíos, han escrito la vida y la muerte, el horror más allá de todo lo conocido y de lo imaginable, con las mismas letras de los nombres de Dios, con las mismas letras que acogen desde el soplo creador a la forma, con los atributos divinos insertos en sus respectivos sonidos. Porque la Soah desmiente la

⁷ “DA SCHRIEB der Schreiber der Sohar / und öffnete der Worte Adernetz / und führte Blut von den Gestirnen ein, / die kreisten unsichtbar, und nur / von Sehnsucht angechündet. // Des Alphabetes Leiche hob sich aus dem Grab, / Buchstabenengel, uraltes Kristall, / mit Wassertropfen von der Schöpfung eingeschlossen, / die sangen – und man sah durch sie / Rubin und Hyazinth und Lapis schimmern, / als Stein noch weich war / und wie Blumen ausgesät. // Und, schwarzer Tiger, brüllte auf / die Nacht; und wälzte sich / und blutete mit Funken / Die Wunde Tag. // Das Licht war schon ein Mund der schweig, / nur eine Aura noch den Seelengott verriet“.

tradición mística judía referente a la Cábala, porque “los cabalistas concebían las letras escritas como símbolos que se refieren a procesos en los mundos celestiales” (Laenen, 2006: 283). El más profundo horror es profundamente humano, y la escritura, la búsqueda de lo trascendente más allá de ese horror, solo nos muestra el vacío o el silencio, que es necesario combatir con un nuevo lenguaje.

Es precisamente en ese nuevo lenguaje sobre el que Paul Celan (1920-1970) sustenta su obra poética. Su testimonio (porque *nadie / testimonia por el / testigo*) busca el lenguaje de lo inefable (de lo inefable humano) para dar cuenta del horror. En el poema “Voces”, de *Reja de lenguaje* (1959), por ejemplo, el patriarca Jacob no es el que lucha con Dios, sino que la voz de este patriarca –fundido en la voz del “yo” poético– nos muestra un infinito llanto como representación del recuerdo de la Soah, en la que Celan perdió trágicamente a sus padres: su padre murió de tifus, su madre (la que le transmitió la lengua y la alta cultura alemana) asesinada de un disparo en la cabeza. Así, es la “Voz de Jacob” la que ahora clama desde las lágrimas, es la voz de Celan la que lucha con Dios:

Voz de Jacob:
 Las lágrimas.
 Las lágrimas en el ojo hermano.
 Una quedó suspensa, creció.
 Dentro vivimos nosotros.
 Respira, que
 se desprenda.
 (Celan, 2004: 118)⁸

Paul Celan, desde el punto de vista religioso, se inscribe en la tradición del jasidismo. Esta corriente de pensamiento místico judío nació en Alemania en la Edad Media, si bien fue refundada a mediados del siglo XVIII por Israel Ba'al Shem (*Maestro del santo nombre*), cuyas enseñanzas se difundieron por Rusia y otros países eslavos (Scholem, 2000: 351), por lo que nos encontramos ante un movimiento místico muy localizado geográficamente y en cuyo ámbito de influencia se encontraba la Bukovina, región de procedencia de Celan (o Ancel). Los escritores jasídicos se sirven del epigrama y el aforismo, lo que era ya para Celan un primer

⁸ “*Jacobsstimme: // Die Tränen. / Die Tränen im Bruderaug. / Eine blieb hängen, wuchs. / Wir wohnen darin. / Atme, daß / sie sich löse*”.

acercamiento a la poesía. El empleo del aforismo lo aproxima a la poética de Edmond Jabès, si bien su tratamiento de la Soah difiere, no solo por el punto de partida –en el contexto de la mística del judaísmo– por parte de ambos poetas (el midrash en el poeta franco-egipcio; el jasidismo en el caso del francés de lengua alemana y origen rumano), sino también por testimoniar Celan su propia experiencia del horror, frente a la visión más literaria (evidentemente, por hablar desde experiencias ajenas) de Jabès. Es conocido que cuando Celan estaba leyendo a Jabès, el *Libro de Yukel* (1964) (perteneciente al ciclo *El libro de las preguntas*), trazó un “Nein!” junto al siguiente pasaje:

En una aldea de Europa central, los nazis –un atardecer– enterraron vivos a algunos de nuestros hermanos. El suelo, con ellos, se remeció durante largo rato. Aquella noche, un mismo ritmo vinculaba a los israelitas con el mundo.
(Jabès, 2006: 305)

Celan también lleva a cabo a cabo un proceso de reescritura de la Cábala, similar al realizado por Nelly Sachs, aunque llevando aún más lejos el carácter trasgresor de la poesía respecto del modelo. Así, tomando como base las diez categorías fundamentales (*sefirot*) a las que se reduce la pluralidad de aspectos referentes a Dios, cuya raíz es la Cábala, Paul Celan plantea una modificación sustancial: las sefirot son las diez esferas de manifestación divina (Scholem, 2000: 234 y ss.; 2001: 121 y ss.), la primera de las cuales es la “Corona”, o “La suprema corona de Dios”; para Celan, esta *suprema corona* no nos remite a una divinidad, sino al amor físico como única esperanza para el ser humano:

CORONA

En mi mano come el otoño su hoja: somos amigos.
Descascaramos el tiempo de las nueces y le enseñamos a andar:
El tiempo retorna a la cáscara.
En el espejo es domingo,
En el soñar se duerme,
la boca dice verdad.
Mi ojo desciende al sexo de la amada:
nos miramos,
nos decimos lo oscuro,
nos amamos uno al otro como amapola y memoria,
dormimos como vino en las conchas,

como la mar en el rayo de sangre de la luna [...]
(Celan, 2004: 62)⁹

No obstante, Celan no solo reescribe textos pertenecientes a su tradición judía, sino que en múltiples ocasiones hallamos referencias a textos de la tradición cristiana, fundiendo así ambos imaginarios¹⁰. De acuerdo con esto, los judíos son equiparados a mártires o al propio Cristo, mientras que –en otras– se halla una crítica hacia quienes causaron la Shoah (desde Lutero, y su apremiante invitación a quemar sinagogas, a los nazis). Un buen ejemplo de ello es el poema “Tenebrae” (*Reja de lenguaje*), catalogado como blasfemo por algunos católicos, pues en él, a partir del *Oficio de tinieblas* (y de las *Trois leçons de ténèbres* de François Couperin), se plantea la vida (y la muerte) en un campo de exterminio. Como señala John Felstiner (Felstiner, 2002: 157), Celan utilizó en el borrador el título de Couperin, hasta adoptar el eje semántico de la secuencia: *tinieblas*, unas tinieblas del mundo que son las de la humanidad, y ante las que Dios aparece como penitente. Jean Bollack, por su parte, interpreta el texto en clave de *via crucis* personal (Bollack, 2005: 365), si bien el plural “nosotros” que proporciona la cohesión y la coherencia al texto nos sitúa en un campo de concentración, con la identificación de todo un pueblo como cristos torturados ante la muerte, por lo que el ruego a Dios nos sitúa al tiempo en esos campos y en el Gólgota:

Tenebrae
Estamos próximos, Señor,
Próximos y apresables.
Ya apresados, Señor,
uno en otro enzarzados, como
si la carne de cada uno de nosotros fuese
tu carne, Señor.
Ora, Señor,

⁹ “CORONA /// Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde. / Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn: / die Zeit kehrt zurück in die Schale. // Im Spiegel ist Sonntag, / im Traum wird geschlafen, / der Mund redet wahr. // Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten: / wir sehen uns an, / wir sagen uns Dunkles, / wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis, / wir schlafen wie Wein in den Muscheln, / wie das Meer im Blutstrahl des Mondes [...]”. El poema pertenece a *Amapola y memoria* [*Mohn und Gedächtnis*] (1952).

¹⁰ Este proceso de cruce de elementos del imaginario judío y del cristiano comenzó en su poesía de juventud: por ejemplo, el poema “Dornenkranz” (“Corona de espigas”) (Celan 2010: 42).

invócanos,
 estamos próximos.
 Ladeados por el viento íbamos,
 caminábamos para inclinarnos
 sobre la zanja y la oquedad.
 Al abrevadero íbamos, Señor.
 Era sangre, era
 lo que tú has derramado, Señor.
 Brillaba.
 Nos arrojó tu imagen a los ojos, Señor.
 Los ojos y las bocas tan abiertos están, tan vacíos, Señor.
 Hemos bebido, Señor,
 la sangre con la imagen que en ella estaba, Señor.
 Ora, Señor.
 Estamos próximos.¹¹

Solo una experiencia que supere la experiencia humana puede ser expresada mediante un lenguaje que supere al lenguaje, que conceda al individuo la voz de todo un pueblo, que identifique su voz con lo trascendente, materializándolo en forma de dolor y de palabra. Por ello, Paul Celan supone uno de los grandes pilares de esta palabra trascendida.

3. JOSÉ ÁNGEL VALENTE: CONFLUENCIA DE IMAGINARIOS Y MÍSTICA DE LA PALABRA

Esta mezcla o confluencia de imaginarios, en torno a una mística de la palabra, es esencial para comprender la obra poética de José Ángel Valente (1920-2000), sobre todo aquella que se centra en la búsqueda del ser más allá de la experiencia en el mundo, indagando en el lenguaje mismo las respuestas que el ser humano necesita, pues en el lenguaje se encuentra su verdadera esencia. A esta búsqueda corresponde el segundo segmento de la obra del poeta orensano, que

¹¹ Transcribo la traducción de José Ángel Valente (2002: 273). “TENEBRAE /// Nah sind wir, Herr, / nahe und greifbar. // Gegriffen schon, Herr, / ineinander verkrallt, als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr. // Bete, Herr, / bete zu uns, / wir sind nah. // Windschief gingen wir hin, uns zu bücken / nach Mulde und Maar. // Zur Tränke gingen wir, Herr. // Es war Blut, es war, / was du vergossen, Herr. // Es glänzte. // Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr. / Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr. / Wir haben getrunken, Herr. / Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr. // Bete, Herr. / Wir sind nah” (Valente, 2002: 272; Celan, 2004: 125).

engloba su producción comprendida entre 1977 y 1992, y que el poeta, a la hora de establecer su poesía completa, tituló *Material memoria*. En ella, la influencia de San Juan de la Cruz resulta evidente (ya era notoria en su producción anterior), pero ahora emerge otra que la completa para el fin propuesto: Miguel de Molinos y el *iluminismo quietista* (Valente, 2000a). Tanto a partir de San Juan de la Cruz (y las influencias recibidas de la poesía árabe, como ha señalado Luce López Baralt), como a través de la lectura directa de otras tradiciones heterodoxas, que en el imaginario árabe identifican la poesía con la lengua del Paraíso, Valente asume también el imaginario de la mística perteneciente a ese imaginario. A través del iluminismo quietista, del sufismo y de la mística judía aparece en su obra poética el concepto de *escucha*, de introspección como fuente de la creación, como fuente de la palabra poética, trascendida en el ser: “Se oye tan solo una infinita escucha” (“Tanquam centrum circuli”) o “Quedan tiempo y escucha / para oír lo celeste” (“Fábula”) (Valente, 2000b: 60 y 61), lo que entronca, a su vez, con el concepto esencial de *silencio* en la filosofía (Empédocles o Heráclito) y la poesía desde Hölderlin y Rimbaud (Steiner, 2000: 68-72) hasta desembocar en Mallarmé.

En cuanto a la asunción del imaginario místico judío, José Ángel Valente va a ir introduciendo progresivamente elementos hasta desembocar en sus *Tres lecciones de tinieblas* (1980). Aquí la Cábala se constituye en materia para subvertir la creación divina (a través del valor simbólico de las letras del alfabeto hebreo) en un juego entre esa creación y la creación poética, desde el aliento inicial a la forma, puesto que –como señala Harold Bloom– la Cábala es “un cuerpo extraordinario de lenguaje retórico o figurativo” (Bloom, 1992:18). Como en Celan, y su poema “Tenebrae”, la música de François Couperin desempeña aquí un importante papel. Se produce, por tanto, un recorrido inverso entre Celan y Valente: trasvase de la liturgia católica al imaginario judío sobre la Soah, en el primero; asimilación de la Cábala para hablar de la creación poética, partiendo de un imaginario místico cristiano, en el segundo. Así, Valente comienza por el soplo creador, el *alef*:

⚡ALEF

En el punto donde comienza la respiración,
donde el alef oblicuo entra como intacto relámpago
en la sangre: Adán, Adán: oh Jerusalem.
(Valente, 2001: 53)

Esta idea del aliento creador, de la alentada que penetra hasta lo más profundo del ser, nos remite también hacia esa idea de *pneuma* en la retórica y la poética clásicas, referida al período oratorio o a la extensión del verso, sometidos a la secuencia que se puede emitir con cada respiración. Pero, obviamente, este término griego también nos remite al “alma”, por lo que hallaríamos un punto de identidad, en torno al origen, entre alma y palabra.

No obstante, como es fácil de adivinar, Valente modifica la interpretación que la Cábala aporta para cada uno de estos símbolos. Por ejemplo, la *bet*, que para la Cábala representa la morada en la tierra para Dios, reflejo de la morada celestial, en el poeta orensano se hace un mayor hincapié en los valores de la “morada metafísica”, redundando en la memoria y la palabra como moradas del ser, como lugar para la creación, pues se trata de una construcción (nuestra memoria, nuestra creación) mediante el lenguaje:

■ BET

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tantas mi morada.

(Valente, 2001: 54)

Resulta muy difícil interpretar este texto de Valente a la luz de la exégesis cabalística, por cuanto escapa a una estricta concepción judía. No sucede lo mismo si le aplicamos algunos conceptos derivados de la metafísica contemporánea; o mejor dicho, algunos planteamientos procedentes de la filosofía contemporánea para reconstruir la metafísica. Por este planteamiento, lenguaje y memoria se constituyen en la morada del ser (Heidegger, 1999, 2002, 2004 y 2005; o Vattimo, 1993 y 1999). El mundo interior del ser humano (de cualquier ser humano) está construido mediante el lenguaje y la memoria, mediante una memoria transformada en lenguaje, fuente de la creación literaria (no solo poética), pero que en la poesía adquiere un mayor grado de valor simbólico, al explicitar esas profundas

verdades del ser humano, al hablar de lo inefable del ser, para lo cual es necesario emplear un lenguaje *otro*, un lenguaje más allá de las palabras, porque solo el símbolo puede manifestar esa verdad del ser, ese enigma que se plantea ya desde el propio concepto de existencia y de *estar en el mundo*. La poesía desoculta al ser, lo abre a la palabra para que sea comprendido por los otros, por sí mismo. Por ello, esa desocultación (mediante el enigma, que debe ser interpretado) supone un retorno a las raíces proféticas del lenguaje poético. Por ello, también, esa asunción en Valente de materiales procedentes de diversos imaginarios (árabe, judío y cristiano):

NO DEJÉIS MORIR a los viejos profetas pues
alzaron su voz contra la usura que ciega nuestros
ojos con óxidos oscuros, la voz que viene del
desierto, el animal desnudo que sale de las aguas
para fundar un reino de inocencia, la ira que
despliega el mundo en alas, el pájaro abrasado de
los apocalipsis, las antiguas palabras, las ciudades
perdidas, el despertar del sol como dádiva cierta en
la mano del hombre.
(Valente, 2001: 247)

De este modo, la palabra humana que busca la trascendencia se humaniza, deja de mirar fuera de sí, para mirar dentro de sí: su *escucha* ya no espera la voz que viene de lejos, desde un ser ausente y cuyo nombre es una incógnita, sino que forja su mundo a partir de la introspección. Encontrar la palabra que forje nuestro mundo, el mundo de lo humano, es encontrar nuestra esencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Al-Farid, Ibn (1989), *Poema del camino espiritual*, trad. de Carlos Varona Narvién, Madrid, Hiperión.
Blanchot, Maurice (1992), *El espacio literario*, Barcelona, Paidós.
Bloom, Harold (1992), *La Cábala y la crítica*, Caracas, Monte Ávila.
Bollack, Jean (2005), *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, Madrid, Trotta.

- Celan, Paul (2004), *Obras completas*, trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta.
- (2010), *Poemas y prosas de juventud*, trad. de José Luis Reina Palazón e Ilona Zlotescu, Madrid, Trotta.
- Felstiner, John (2002), *Paul Celan. Poeta, Superviviente, Judío*, Madrid, Trotta.
- Guillén, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- Hatzfeld, Helmut (1976), *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos.
- Heidegger, M. (1999), “Hölderlin o la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*, Madrid, FCE, pp. 125-148.
- (2002), *De camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- (2004), *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2005), *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza Editorial.
- Jabès, Edmond (1991), *Le livre du partage*, París, Gallimard.
- (2003), *Le Seuil. Le Sable. Poésies complètes 1943-1988*, París, Gallimard.
- (2006), *El libro de las preguntas*, trad. de José Luis Martín Arancibia y Julia Escobar, Madrid, Siruela.
- Koehl, Robert B. (2001), “The ‘Sacred Marriage’ in Minoan Religion and Ritual”, *Aegaeum*, 22, pp. 237-243.
- Kramer, Samuel Noah (1999), *El matrimonio sagrado en la Antigua Sumer*, Sabadell, AUSA.
- Laenen, J. H. (2006), *La mística judía. Una introducción*, Madrid, Trotta.
- Lloyd Carr, G. (1979), “Is the Song of Songs a «Sacred Marriage» drama?”, *Journal of the Evangelical Theological Society*, 22/2, pp. 103-114.
- López Baralt, Luce (1985), *San Juan de la Cruz y el Islam*, México D.F., El Colegio de México / Universidad de Puerto Rico.
- López Pita, Paulina (2004), “El vino en el Islam: rechazo y alabanza”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 17, pp. 305-323.
- Martínez-Falero, Luis (2009), “El Libro como mito de la modernidad literaria”, en Francisco García Jurado, Margit Raders y Juan F. Villar Dégano (eds.), *Claudio Guillén: lecciones de un maestro*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 189-209.
- Nurbakhsh, Javad (2001), *Diwan de poesía sufí*, trad. de Mahmud Piruz y José María Bermejo, Madrid, Trotta.

- Penglase, Charles (1994), *Greek Myths and Mesopotamia. Parallels and Influences in the Homeric Hymns and Hesiod*, Londres, Routledge.
- Pirenne-Delforge (1994), *L'Aphrodite grecque*, Atenas-Lieja, Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique.
- Prieto, Antonio (1998), *La poesía española del siglo XVI. II. Aquel valor que respetó el olvido*, Madrid, Cátedra.
- Sachs, Nelly (2009), *Viaje a la transparencia. Obra poética completa*, trad. de José Luis Reina Palazón, Madrid, Trotta.
- Schmökel, Harmut (1964), *Sumer et la civilisation sumérienne*, París, Payot.
- Scholem, Gershom (2000), *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid, Siruela.
- (2001), *Cábala y mito*, México D.F., FCE.
- Steiner, George (2000), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa.
- Valente, José Ángel (2000a), *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets.
- (2000b), *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- (2001), *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2002), *Cuaderno de versiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Vattimo, Gianni (1993), *Poesía y ontología*, Valencia, Universidad de Valencia.
- (comp.) (1999), *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*, Barcelona, Gedisa.