

La pérdida y la destrucción en la poesía visionaria de Myriam Moscona

NAOMI LINDSTROM

University of Texas at Austin

lindstrom@austin.utexas.edu

Durante la década de los 2010s, Myriam Moscona (México, 1955), poeta, novelista y periodista, tuvo un éxito notable con textos que exploran y promueven el idioma ladino o sea el judeoespañol. Hija de inmigrantes sefardíes provenientes de Bulgaria y con una larga trayectoria como autora de textos poéticos, Moscona publicó su novela *Tela de sevoya* (2012)¹ en español con pasajes en ladino, la antología de textos ladinos *Por mi boka: textos de la diáspora sefardí en ladino* (2013), en colaboración con Jacobo Sefamí², y *Ansina*, que ofrece la poesía original de la autora redactada en ladino con algunos fragmentos en español³. En este ensayo se analizará el discurso visionario que se desarrolla en una obra muy distinta de la autora, *El árbol de los nombres*, una serie de nueve poemas en verso libre publicada originalmente en 1989 y después recogida en su colección *Vísperas* (1996)⁴. De la producción poética de la autora, este poemario se ha elegido para este análisis por su fuerte concentración en los momentos de revelación: todos los textos se pueden leer o como la narrativa de una visión o como la expresión de un “yo” o un “nosotros” que anhela un encuentro místico con alguna entidad sobrenatural.

Los aspectos de la poesía de Moscona que más han llamado la atención crítica son su expresión erótica femenina⁵ y la fusión del erotismo con lo sagrado⁶, una manifestación

¹ Myriam Moscona, *Tela de sevoya*, Buenos Aires / México, Lumen, 2012.

² Myriam Moscona y Jacobo Sefamí (orgs.), *Por mi boka: textos de la diáspora sefardí en ladino*, Buenos Aires / México, Lumen, 2013.

³ Myriam Moscona, *Ansina*, México, Ediciones Vaso Roto, 2013.

⁴ Myriam Moscona, *El árbol de los nombres*, en *Vísperas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 41-59. Las citas de la poesía de Moscona en este ensayo aparecerán seguidas de los números de página correspondientes a esta edición.

⁵ Por ejemplo, Teresa Chapa, «La expresión del erotismo femenino en la poesía de Coral Bracho y Myriam Moscona», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 1, 2 (1996), pp. 43-50, examina este aspecto de la poesía de Moscona.

⁶ Un ejemplo de este acercamiento es Gloria Vergara, «Vísperas del agua. El erotismo y lo sagrado en Myriam Moscona», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 15, 14 (2009), pp. 63-70.

actualizada de una tradición arraigada en la literatura mística⁷. En el presente estudio se examinará su producción en verso, no como poesía erótica o erótico-mística, sino como un discurso visionario híbrido con un énfasis en la pérdida y la destrucción y, en muchos pasajes, con un marcado lenguaje violento. Su verso se vincula no solo en consonancia con la poesía mística sino también utilizando las visiones en los libros de los profetas hebreos, con sus amenazas de castigos violentos de origen divino, y las descripciones de la aniquilación total de la tierra y el cielo que aparecen en la literatura apocalíptica.

La manera más evidente en que la poesía de Moscona señala sus vínculos con el discurso religioso es la aparición en los textos de unidades léxicas que constituyen alusiones a esa temática, muchas de estas asociadas exclusivamente con la tradición judía, como «filacterias» (p. 53) y «tabernáculo» (p. 88), y otras cristianas, como «hostia» (p. 48) y «oblación» (p. 57). Otros sustantivos denominan conceptos y prácticas comunes a varias religiones, y poseen una importancia particular en la poesía de Moscona, como «visiones» (p. 60) y «plegarias» (p. 57). Se nombran fenómenos bíblicos como la «zarza ardiente» (p. 59), referencia reconocible tanto para los lectores judíos como para los cristianos. De igual forma, predomina un marco de referencia monoteísta, en que «Dios» es un ser singular, a la vez que algunos textos salen de este esquema al emplear la forma plural «dioses» y al nombrar a algunas de las deidades de la antigüedad clásica. Goldberg señala acertadamente que Moscona logra una síntesis del judaísmo, el cristianismo y el paganismo «donde lo religioso fundamental se propone predominar sobre las diferencias confesionales»⁸. Al mismo tiempo, la red alusiva de la poesía de la autora se extiende más allá de las religiones para abarcar un concepto más amplio y entrar en sistemas y epistemologías de creencias populares, algunas específicamente judías, como los conceptos en torno a los nombres divinos, o la atribución de poderes excepcionales a la mandrágora. Chapa, en su «La expresión del erotismo femenino en la poesía de Coral Bracho y Myriam Moscona», une las alusiones religiosas y folklóricas o populares en la poesía de Moscona bajo la categoría de «nuestros mitos culturales de todos conocidos»⁹. Hay que señalar la combinación de alusiones a creencias y conceptos antiguos y modernos. En este sentido podría decirse que los poemas reunidos en *Árbol* constituyen un intento de, como afirma el crítico Dan Miron con referencia al gran poeta hebreo Jaim Nájman Biálik, «vincular la actualidad con los muchos distintos pasados culturales judíos»¹⁰. Sin embargo, *Árbol* va más allá de los pasados culturales judíos para incluir también los de otras tradiciones religiosas, como ha señalado Goldberg¹¹.

Más sutil que el empleo de estas alusiones son los vínculos que se localizan en su poesía con la tradición visionaria que se adapta y moderniza para describir las visiones y transmitir una nueva profecía u otros conocimientos inéditos. Sin embargo, puede apreciarse en este sentido una diferencia fundamental entre las visiones reveladas que se describen en los libros proféticos de la Biblia Hebrea y los poemas visionarios de esta autora. En su caracterización de la figura profética, Heschel señala que, además de emitir las consabidas

⁷ En cambio Florinda F. Goldberg, en su «Carta de naturalización»: particularidad y universalidad en la poesía de Myriam Moscona», *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, número especial 4 (2013), pp. 192-202, se enfoca en el carácter trans-cultural y trans-religioso de la poesía de Moscona.

⁸ Goldberg, *op. cit.*, p. 197.

⁹ Chapa, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰ Dan Miron, *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*, Stanford, Stanford University Press, 2010, p. 104.

¹¹ Goldberg, *op. cit.*, pp. 192-202.

arengas y amenazas de violencia divina, «casi todos los profetas traen el consuelo, la promesa y la esperanza de la reconciliación»¹²; muestran una esperanza en que las profecías de destrucción no se cumplan, siempre y cuando el pueblo enmiende su conducta y se reconcilie con Dios. Miron aplica el mismo criterio a la nueva poesía profética del s. XX. Según este estudioso, solo puede considerarse legítimamente profético un texto si, además de describir la ruina de la humanidad, pide un «cambio moral» que pueda redimirla y restaurar las buenas relaciones humano-divinas¹³. Es precisamente en este punto en donde radica el sentido único de la poesía de Moscona, al reproducir varios aspectos del discurso profético y apocalíptico, a la vez que al hacer una ruptura con los mismos, y presentar a un sujeto hablante que no emite el «mensaje de esperanza» que describe Heschel, según el cual los seres humanos pueden asegurar su bienestar doblegando su voluntad y obedeciendo las normas impuestas por su deidad.

Los poemas de Moscona que pueden leerse como descripciones de visiones inspiradas demuestran varias características notables. Su estilo lingüístico los emparenta con la poesía lírica, aunque al mismo tiempo son poemas altamente narrativos que relatan una secuencia de escenas simbólicas, en muchos casos dentro del marco de un viaje. Mientras que las narrativas canónicas de visiones, como las de los profetas hebreos, típicamente utilizan formas verbales correspondientes al pasado, las revelaciones en la poesía de Moscona casi siempre se relatan en tiempo presente. El empleo de este tiempo verbal les confiere una inmediatez inusitada, como si el lector observara la visión mientras se revelara en un presente perenne. En la mayoría de los casos, el sujeto hablante no es un profeta o místico solitario, sino que forma parte de una pareja o posiblemente de un grupo que comparte las mismas sensaciones y experiencias excepcionales; de hecho, muchos poemas se narran en primera persona plural. En lo que respecta a su uso del “nosotros” hay poca información sobre la identidad o aun el número de las otras personas incluidas en este. Otro aspecto es la dificultad en localizar geográficamente los paisajes narrados, algunas de las visiones teniendo lugar en una naturaleza terrestre o en un vasto espacio cósmico, mientras que en otras aparecen edificios, pero en todo caso las descripciones ofrecen muy poca información específica. En muchos poemas, los sujetos hablantes y sus compañeros no solo experimentan una revelación que les confiere conocimientos inéditos, sino que también participan como personajes dentro de la visión, adquiriendo un grado de autonomía y agencia poco común en la literatura profética y los escritos de los místicos.

El segmento «V» de *El árbol de los nombres* (pp. 53-54) se puede leer como una especie de manifiesto o guía conceptual a la colección de poemas, aunque no contiene las descripciones explícitas de destrucción y ruinas que marcan algunos de los otros textos. «V» ofrece la narrativa de una visión clásica: relata escenas que transmiten simbólicamente un mensaje claro. En comparación con los otros textos de *El árbol de los nombres*, «V» manifiesta un grado relativamente bajo de ambigüedad. La temática del poema es abiertamente religiosa: la búsqueda de una forma adecuada de espiritualidad. El viaje se narra en primera persona plural, donde el «nosotros» puede constituir o una pareja o una banda de huérfanos espirituales en busca de una expresión de su religiosidad congruente con la época posmoderna. Los episodios transcurren en un paisaje puramente simbólico

¹² Abraham J. Heschel, *The Prophets*, New York, HarperCollins, 2001 (ed. orig.: 1962), p. 14.

¹³ Dan Miron, «The Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry», en *The Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry*, New Milford, Toby Press, 2010, p. 140.

que consiste en «ciudades como templos», donde la única actividad que se realiza es la oración, practicada según las normas de las religiones institucionalizadas.

Los protagonistas primero visitan un «tabernáculo», cuya afiliación se identifica como el judaísmo («filacterias») con la intención de rezar, pero rechazan lo que perciben como formas caducas y abandonan la sinagoga (p. 53). Al mirar por otro lado («giramós»), encuentran otro templo donde se está cantando una frase de la liturgia católica, «Te Deum» (p. 53). En las dos culturas religiosas, los peregrinos experimentan una falta de vitalidad; en la sinagoga solo se encuentran «viejos», mientras que en la iglesia «los oficiantes / se alimentan de su herrumbre» (p. 53). A lo largo de *El árbol de los nombres*, a pesar de la seguridad que parecen ofrecer, las formas fijas y oficiales de la religiosidad, les fallan a los sujetos hablantes y sus compañeros. Goldberg resume el desenlace de la narrativa onírica desarrollada en «V» de la siguiente manera: «El “nosotros” procura asimilar a ambas [tradiciones religiosas] y a la vez superar la pérdida de significado con que la rutina desgasta las ceremonias [...] para asumir luego la necesidad de crear una nueva liturgia, a la que la pareja (“Nosotros”) incorpora sus propios “dioses”»¹⁴. Según esta visión, los seres humanos ya no pueden abrigarse bajo la protección que antes ofrecía un dios tradicional consagrado por una religión; tienen que convertirse en iconoclastas que destruyan los moldes y generen sus propias fuerzas divinas.

«V» demuestra ampliamente la hibridez de culturas y tiempos que tipifica la poesía visionaria de Moscona. El judaísmo y el cristianismo se ven como dos opciones igualmente posibles, aunque ninguno de los dos satisface al «nosotros» que protagoniza el poema, pero a la vez sigue las convenciones de un género discursivo de gran antigüedad, una narrativa mediante la cual se le señala al pueblo el camino que debe seguir para superar una crisis. Por otra parte, el contenido temático es moderno al presentar una solución que involucra el rechazo de la religión establecida y la construcción de nuevas modalidades. En particular, me refiero al valor positivo que se asigna a la creación de nuevas deidades («Abrimos la calenda, traemos dioses», p. 54), lo que representa una violación agresiva de la prohibición contra el politeísmo tan fundamental a las religiones abrahámicas, y confiere al poema un carácter de desafío transgresivo. En la última estrofa de «V», se celebra la destrucción de las certidumbres; la pérdida de un dios patriarcal resulta en una orfandad productiva, y aumenta la autonomía y creatividad humanas. Como se verá más adelante, algunos de los otros textos de la misma colección también asocian la pérdida del orden existente con la liberación del sujeto hablante y su pareja o compañeros y la regeneración de la espiritualidad, mientras que en otros se observa el deterioro de una época de certidumbre religiosa, en que los seres humanos vivían sujetos a unas normas de origen celestial, como un proceso caótico que se narra empleando imágenes de ruina y desintegración.

El poema «V» es relativamente fácil de interpretar como una narrativa, organizada en torno a una búsqueda que se resuelve al final del texto poético, lo que contrasta con la mayoría de los poemas visionarios de Moscona, donde el significado de las imágenes y acontecimientos queda más abierto a múltiples interpretaciones. Así es el caso del poema «IX» de la misma serie (pp. 58-59), que narra una secuencia de agüeros que culmina en la aparición de Dios. En este poema, el sujeto hablante narra predominantemente en primera persona plural, pero en algunos de los versos emplea la primera personal singular y se dirige a un «tú» no identificado, lo que puede indicar que los protagonistas confor-

¹⁴ Goldberg, *op. cit.*, p. 198.

man a una pareja que recibe la misma revelación. En «IX» hay una sola alusión cultural; el poema se vincula con el conocidísimo libro bíblico *Éxodo*, que en este caso no se lee como una narrativa de la liberación, sino como un modelo de las comunicaciones humano-divinas en la época premoderna. *Éxodo* contribuye a la obra de Moscona en «IX» en su referencia a los pasajes en que Moisés, y en algunos casos otros israelitas, ven indicios de la presencia de Dios o escuchan su voz.

En la primera estrofa, los protagonistas de «IX» se encuentran en el paisaje abstracto e impersonal -desprovisto de seres animados- que sirve de fondo para varios poemas de Moscona. Para comprender lo que percibe a su alrededor, el sujeto hablante se vale de diversos conceptos antiguos sobre la transmisión de mensajes divinos. En la primera estrofa, observa una serie de fenómenos meteorológicos: «el huracán», «el frío» y «la nieve», además de lluvias desmedidas (58). Expresa la creencia, común no solo a las narrativas bíblicas sino también a muchas culturas premodernas, de que los disturbios en el mundo natural acompañan las comunicaciones divinas, como la conocidísima zarza ardiente (*Éxodo* 3:1-4:17)¹⁵ y las nubes fogosas, truenos y sonidos de trompeta en el Monte Sinaí (*Éxodo* 19:16) y constituyen agüeros de origen celestial que avisan a los seres humanos de la proximidad de algún pronunciamiento, milagro o castigo divino. Según este concepto, la deidad perturba los cielos y la naturaleza terrestre para recordarles a los seres humanos el ilimitado poder de aquél, el amparo que puede brindarles a éstos si obedecen su voluntad y, en caso contrario, la violencia que puede infligirles.

En la segunda estrofa el sujeto hablante enuncia su interpretación de las señales cósmicas: presagian un encuentro con la divinidad. En su primera alusión abierta a la deidad, «Viene el ojo que todo lo presiente» (p. 58), el hablante sigue la costumbre judía de evitar el empleo del nombre divino sustituyéndolo con referencias a los atributos de la deidad; en este caso, sus ojos sobrenaturales¹⁶. A continuación, el hablante conjura las fuerzas divinas: «que los nombres derramen su poder» (p. 58). Con esta frase breve alude a dos de los atributos más célebres que en la tradición judía se asignan a la divinidad. Uno es la proliferación de los nombres que se emplean para referirse a o dirigirse al ser supremo; como observa Schwartz, «su multiplicidad es un misterio en sí»¹⁷. El otro es el poder que encierran todos los nombres divinos, aunque sean circunlocuciones o traducciones del nombre original. El Nombre primordial de Dios, que la humanidad actual desconoce, se considera tan poderoso que su empleo podría desatar catástrofes; según las leyendas, solo un cabalista sumamente sabio podría manejarlo para obrar milagros¹⁸. En la penúltima estrofa el sujeto hablante escucha la voz divina y, en la última, «Desciende Dios» (p. 59).

Hasta cierto punto, el poema «IX» finge ser un texto antiguo, por ejemplo al hablar con toda naturalidad de los agüeros. Algunas de las descripciones, como el símil «lluvia como un río vertical» (p. 58), emplean un lenguaje llano y pseudo-bíblico, donde las analogías poéticas son de conocimiento común. Sin embargo, el encuentro humano-divino narrado en «IX» dista mucho de los que se describen en las escrituras canónicas; al ser un poema compuesto en verso libre, se anuncia de inmediato como un texto proveniente de

¹⁵ Todas las citas bíblicas en este ensayo provienen de una versión española de la Biblia católica, *La Biblia Latinoamérica*, Madrid: Editorial Verbo Divino, ed. rev. 2005.

¹⁶ Howard Schwartz en *Tree of Souls: The Mythology of Judaism*, New York, Oxford University Press, 2004, p. 21, resume los conceptos judíos en torno a la visión y los ojos divinos; las fuentes que cita incluyen textos sagrados y literarios además de la tradición popular.

¹⁷ *Ibidem*, p. 26.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 25-28; aquí Schwartz discute las creencias judías en torno a los nombres de Dios.

tiempos más recientes. A medida que se va acercando Dios al sujeto, los presagios divinos familiares, como las lluvias descomunales, coexisten con otros más inesperados. En estos casos, los eventos notables se describen mediante un lenguaje sumamente figurado, sorprendente y de difícil interpretación. Por ejemplo, después de hacer la analogía entre las lluvias violentas y un río, en el próximo verso el sujeto afirma que el diluvio «anestesia el sexo de las plantas» (p. 58). El lector reconoce este lenguaje, lleno de metáforas indecifrables y tal vez aleatorias, como la herencia de las vanguardias que transformaron la poesía hispanoamericana a partir de las décadas tempranas del siglo XX. Tales pasajes introducen en «IX» un discurso de significado inestable que socava la fe tradicional de que las comunicaciones de Dios, aunque nos cueste interpretarlas debidamente, contienen verdades esenciales.

La alusión explícita a *Éxodo* que aparece en la penúltima estrofa, sirve para vincular «IX» al libro bíblico pero al mismo tiempo para marcar la diferencia entre el texto canónico y el poema moderno. Al empezar a oír un habla presumiblemente divina, el sujeto hablante se dirige a su pareja: «¿Escuchaste la voz? / Ninguna zarza ardiente la acompaña» (p. 59). Las comunicaciones divinas no vienen tan nítidamente señaladas como en la antigüedad, sino que son difíciles de detectar e identificar. Ante la falta de una revelación la pareja protagonista se siente abandonada al carecer de certidumbre. Mientras que la divinidad de *Éxodo* le proporciona a su pueblo tanto el maná (*Éxodo* 16:1-36) como el sustento espiritual, el hablante de «IX» lamenta que «el cielo se negó a darnos alimento» (p. 59).

En las primeras palabras de la última estrofa, «Desciende Dios», la presencia de la divinidad se manifiesta de una manera tan indudable como en las narrativas bíblicas de encuentros humano-divinos. Pero en la segunda mitad del mismo verso el Dios de «IX» empieza a manifestar características desconcertantes que lo diferencian de la deidad bíblica. Mientras que en *Éxodo* Dios se comunica con los israelitas para regular su conducta, en «IX» el primer atributo que le asigna el sujeto hablante es una transgresión del código moral: «Desciende Dios con su lujuria» (p. 59). En «IX», Dios imparte alguna comunicación, pero en vez de darles a sus seguidores sus mandamientos y otras indicaciones, la deidad de este poema «Nos da sus nombres, sus linderos, sus ayunos» (p. 59). Esta emisión divina, opaca e indecifrible, sin mensaje central, señala la pérdida de la dirección normativa que, en la narrativa bíblica, la deidad le ofrecía e imponía a su pueblo. Como ha sido el caso a lo largo de «IX», el clímax une elementos de la tradición visionaria judía –en este caso, las comunicaciones entre Dios y la humanidad que se narran en numerosos pasajes de *Éxodo*– con otros que provienen de una época mucho más reciente, no simplemente pos-profética sino pos-moderna, marcada por el desmantelamiento de las certidumbres. Los seres humanos que constituyen el «nosotros» de «IX», a pesar de haber experimentado la presencia divina, siguen siendo tan huérfanos y expuestos al peligro como antes de la epifanía.

Mientras que «V» y «IX» se refieren explícitamente a textos y prácticas religiosas culturalmente específicas –los templos, las liturgias, el *Éxodo*–, en el poema breve «VI» nunca se identifica la potencia sobrenatural que posee la capacidad de infligir una violencia a escala masiva. «VI» es uno de varios textos de Moscona donde solo algunos de los versos –en este caso, 1-9 en una composición de trece versos– asumen la forma discursiva de una plegaria. Aquí el sujeto hablante es un individuo solitario que emplea la primera persona singular para dirigir sus peticiones a una fuerza superior.

En el primer verso de «VI», como en muchas plegarias, el sujeto hablante empieza su petición con un apóstrofe a un poder. En vez de emplear uno de los nombres que se

emplean para dirigirse a Dios, o en algunas tradiciones a uno de sus intermediarios, el sujeto saluda y suplica a un ser abstracto: «Halo invulnerable, tiempo: / dame la altura de las aves» (p. 55). Aunque el concepto de dirigir una plegaria al tiempo es innovador, los ruegos del sujeto siguen unas convenciones discursivas y temáticas bien establecidas en la poesía mística. A través de una serie de mandatos, busca la oportunidad de trascender su realidad cotidiana («Sácame de este círculo concéntrico», p. 55) y experimentar un encuentro intenso con las fuerzas sobrenaturales. El sujeto hablante emplea las fórmulas contradictorias que tipifican el lenguaje místico: «Quémame en la lumbre del agua» (p. 55). Como demuestra el verso, el hablante de «VI» asocia el momento de la revelación con una luz intensa y con el fuego, rasgos que han señalado muchos estudiosos de las descripciones de episodios místicos, por ejemplo, James en su conocido estudio de la experiencia religiosa¹⁹, como señales características del fenómeno.

En los cuatro últimos versos del poema, el formato discursivo y el tono cambian abruptamente. El sujeto cesa sus plegarias para narrar, en forma de declaraciones afirmativas, algunos acontecimientos signados por la pérdida y la destrucción. Dirigiéndose a la entidad a la que antes suplicaba, el “yo” observa: «Desapareces» (p. 55). Ausente la fuerza que pudiera mantener la coherencia del universo, los seres vivos se encuentran desamparados ante una violencia cósmica. Dos episodios en la naturaleza constituyen ejemplos paralelos de la aniquilación de una vida en el mismo medio que debe sostenerla: «Un ave se disuelve en las alturas», «Un pez se desintegra en el mar» (p. 55). En los dos casos, la existencia de un ser vivo se apaga de una manera incomprensible que aumenta la melancolía de las afirmaciones breves y escuetas. Visto en su totalidad, el poema «VI» traza una trayectoria desde el deseo ardiente de experimentar un encuentro humano-divino hasta la descripción de un mundo que destruye sus habitantes inexplicablemente.

A pesar de su fuerte vínculo intertextual con la poesía mística, «VI» en ningún momento narra un episodio visionario. Este poema triste representa más bien una lamentación por la pérdida de contacto con Dios. La fuerza sobrenatural en este poema no solo no contesta las peticiones del sujeto hablante, sino que además abandona su creación, permitiendo que una violencia antes desconocida la permee.

El hablante del poema «VIII» (p. 57) relata, en primera persona plural y empleando un lenguaje oracular, una narrativa que se desarrolla, como otros textos de la serie, en un paisaje cósmico lleno de formaciones geológicas y fenómenos meteorológicos, pero desprovisto de otros seres vivos. El poema abre con la descripción de un proceso de transformación violenta que involucra «todo», en el contexto de este poema la tierra y el cielo.

Un ámbar suspendido de los cielos.

Todo se esparce
se pulveriza
se arroja de alas.

Todo se eleva. (p. 57)

El vínculo más reconocible de esta escena es con el género del discurso apocalíptico.

¹⁹ William James, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*, Lexington, Kentucky, Seven Treasures Publications, 2009 (ed. orig.: 1902), pp. 216, 217, 233.

Aunque se encuentran otros pasajes en la misma línea en unos de los libros de la Biblia Hebrea, como *Ezequiel* y *Daniel*, el texto más célebre en la cultura occidental compuesto exclusivamente de este tipo de discurso es el *Apocalipsis de Juan*, el mismo que concluye el Nuevo Testamento y narra muchos sucesos extraordinarios como la destrucción de la tierra y el cielo existentes antes de su reconfiguración en forma de la Nueva Jerusalén. El hablante en este describe tan vívidamente la violencia que la deidad desatará contra su propia creación en los tiempos finales, que hoy en día la frase «escenas apocalípticas» se emplea comúnmente para evocar las secuelas de una catástrofe. Según la visión del futuro que se proyecta en el *Apocalipsis*, durante los últimos días del universo actual «las estrellas del cielo cayeron a la tierra» (*Apocalipsis* 6:13) y «El cielo se replegó como un pergamino que se enrolla y no quedó cordillera o continente que no fueran arrancados de su lugar» (6:14); además, se describe la disminución de la claridad de todos los cuerpos celestiales (8:12) y el envenenamiento de gran parte de las aguas (8:8-11).

Los visionarios judíos y cristianos han sido, en la mayoría de los casos, primordialmente receptores y transmisores de sus revelaciones. Adquieren información de origen celestial mayormente a través de visiones por la vista y el oído, o en otras formas sensoriales. Aun cuando interactúan con las figuras de su visión, como los episodios del *Apocalipsis* en los que Juan recibe de los ángeles un rollo que debe comer (10:10) y una vara de medir para averiguar las dimensiones del templo (11:1), su función esencial sigue siendo la de aprender conocimientos inéditos para luego transmitirlos.

En cambio, los protagonistas del poema «VIII» van más allá de la adquisición pasiva de la información que les revelan los seres sobrenaturales. Son figuras protagónicas de su propia visión; participan activamente en el proceso de desmantelamiento y transfiguración de la tierra y los cielos. El sujeto hablante se dirige a los componentes de la naturaleza: «Neblinas. Mares. Lluvias, / venid a instaurar vuestro elemento» (p. 57). Empleando la forma imperativa para comunicar una plegaria urgente, el hablante las insta a desatar su poder sobre la tierra para que se realice su transformación.

Como en otros textos de *Árbol*, el sujeto hablante y los «nosotros» se ven en movimiento realizando una peregrinación o una búsqueda en el trascurso del poema. En este caso, el carácter espiritual del viaje se señala claramente mediante el uso de vocablos provenientes de las prácticas religiosas. En la penúltima estrofa de «VIII», aparece la «oblación», que sirve la función orientadora de los diversos ángeles, profetas antiguos, santos y estrellas sobrenaturales que les llegan a los profetas canónicos y otros visionarios para guiarlos durante sus revelaciones: «Colmados de plegarias / la oblación lentamente nos conduce» (p. 57). Los viajeros siguen la ruta que se les señala mientras atraviesan un universo que sufre la aniquilación de sus formas conocidas. Pero, como en los otros poemas de *Árbol*, los protagonistas no pueden depender de las formas rituales de la religión, que se encuentran en pleno deterioro.

La narrativa de un mundo en vías de desintegración casi forzosamente tiene que llegar a una de dos resoluciones alternativas: la regeneración o la ruina. Según la lógica apocalíptica tradicional, la destrucción universal, por horrenda que sea, es la condición necesaria para la generación de nuevas formas que superen al mundo existente. El más famoso de los apocalipsis concluye con el advenimiento de la Nueva Jerusalén y el comienzo de una época radicalmente nueva: «Después vi un cielo nuevo y una tierra nueva, pues el primer cielo y la primera tierra habían desaparecido» (21:1); «Ya no habrá muerte ni lamento, ni llanto ni pena» (21:4). Efectivamente, algunos poemas de Moscona, como el «V» discutido anteriormente, trazan una trayectoria desde la pérdida de las estructuras establecidas a la renovación, en ese caso debido a la autonomía transgresiva e innovadora que demues-

tra el «nosotros» al crear su propia forma de espiritualidad.

En «VIII», a pesar de la relativa agencia que ejerce el sujeto hablante dentro del panorama de destrucción, en la última estrofa los protagonistas sucumben a la violencia cósmica. El camino señalado por la «oblación» los lleva a su aniquilación: «Veteadas como el cielo / se abrieron las puertas de la muerte» (p. 57). De esta forma, «VIII» no pertenece al género apocalíptico como tal, sino que adapta sus descripciones fantasmagóricas y sus imágenes altamente violentas, siempre con el resultado de la demolición total de la tierra y el cielo. Por último, ni el aspecto esperanzador de una posible salvación de los fieles que se adhieren a las normas, ni tampoco la alternativa de que los protagonistas puedan regenerarse por sus propios medios autónomos, forma parte de «VIII».

«III» (pp. 47-49), uno de los poemas más extensos de la colección, reúne varios aspectos de la poesía visionaria de Moscona. El sujeto hablante narra la mayor parte del tiempo en primera persona plural, intercalando en segunda persona singular un «tú» como interpelando a un destinatario, evidentemente su amante. Los fenómenos que observan y las experiencias que viven los protagonistas representan una versión actualizada de la fusión de lo erótico con lo espiritual proveniente de la expresión mística. Aparecen en el texto palabras asociadas a las prácticas de las religiones establecidas, como «hostia» (p. 48) y «oficiante» (p. 48), aunque la afiliación religiosa de los personajes nunca se identifica. Para expresar el deseo sexual y la búsqueda espiritual que experimenta la pareja, el sujeto hablante recurre a un lenguaje metafórico cargado de peligro y violencia, que se examinará a continuación.

Desde el inicio del poema, los dos primeros versos de «III» sitúan a la pareja en el terreno de lo mítico y evocan las múltiples creencias folklóricas en torno a los árboles fundacionales o que apoyan el universo, al afirmar que «Un árbol subterráneo nos sostiene / el árbol de los nombres» (p. 47). Estos versos les recuerdan a los lectores de igual forma los poderes sobrenaturales que se atribuyen a los nombres, sea en el judaísmo y otras culturas religiosas o en la magia, misma que constituye una fuerte presencia en el poema «III».

A continuación, el sujeto hablante narra, en un lenguaje que a veces parece delfico, las escenas que presencia el «nosotros». Aunque son escasos y vagos los datos narrativos, el lector puede colegir que los protagonistas realizan un viaje hacia el mar que comienza al anoecer, continúa durante un día de sol y llega a su fin en la oscuridad. Como en otros textos de la misma colección, coexisten elementos provenientes de diversas épocas históricas. La pareja se orienta por las estrellas y alberga creencias folklóricas notablemente antiguas, pero sus conceptos del amor y de la existencia en general pertenecen a una época mucho más reciente, donde se valora la originalidad transgresiva. A lo largo del poema, la caracterización de la travesía es ambigua, pudiéndose interpretar como una búsqueda espiritual, una huida de alguna forma de represión y la historia de la relación sexual y sentimental de la pareja. Al comienzo, el sujeto hablante observa algunos ejemplos de fenómenos climáticos insólitos que señalan la inminencia de alguna catástrofe o revelación de origen celestial. Por ejemplo, el sujeto se encuentra bajo un «manto» en el cielo formado por «nubes de lodo y plata / y la arcilla que enciende el costillar» (p. 47). El panorama terrestre que describe el sujeto es una fusión de sensualidad y peligro, como en el caso de la representación de la mandrágora, que en el poema «IV» de la misma colección figura como un narcótico poderoso; en «III» cobra un significado ambiguo. Por un lado la planta, a la que algunos mitos atribuyen cualidades afrodisíacas, parece ofrecer a los protagonistas la promesa de la satisfacción del deseo sexual: ante la pareja, «abre sus raíces, / unta su sexo» (p. 47). Y por otro, sus acciones amenazan al «nosotros» con alguna

forma de violencia, al tender sus raíces y exudar «su vaho, su veneno» (p. 47). El sujeto hablante llama la atención sobre la extensión de las raíces que despliega la planta, que en el pensamiento popular es un ser animado dotado de conciencia. Cuando el hablante opta por referirse a las raíces como una «red» que la mandrágora «unta», introduce en la mente del lector la posibilidad de que este organismo legendario pudiera acechar y atrapar a los viajeros (p. 47). A través de los diversos incidentes que el sujeto hablante y su pareja presencian o experimentan en el camino, los conceptos de lo erótico, lo divino y lo peligroso siguen vinculándose de una manera cada vez más estrecha; por ejemplo, un receptáculo de tinta cobra vida consciente y a los peregrinos «nos dibuja / la diosa negra entre las piernas» (p. 47). Esta imagen es memorable por su sensualidad y hermosura, pero al mismo tiempo la «diosa negra», a través de la asociación léxica con prácticas como la magia negra y las misas negras, parece ser también una figura siniestra que podría emplear sus poderes divinos para infligirles daño a los amantes.

La narrativa de la pareja sigue una trayectoria vaga; aparecen escenas fragmentarias e incidentes sin explicación y el sujeto hablante manifiesta en diversas ocasiones señas de perplejidad, por ejemplo, formulando preguntas que quedan sin respuesta en el texto. A lo largo de *El árbol de los nombres*, un aspecto de las narrativas poéticas es la demolición de las estructuras sólidas, sean creencias espirituales, prácticas rituales o los rasgos del universo que se destrozan. En «III», el «nosotros» encuentra el universo en un proceso de desintegración mientras lo atraviesa. Poco después de emprender la primera etapa nocturna de su viaje, la pareja que protagoniza el poema se da cuenta de que hay «Ante nosotros, / una inmensa cavidad» (p. 47). Al otro día, la luz plena del meridiano no los ayuda a orientarse. La destrucción a su alrededor se acelera hasta el punto de que la pareja encuentra «Todo disuelto a nuestro paso» (p. 48); la descripción recuerda las escenas del *Apocalipsis de Juan*, discutidas arriba con relación al poema «VIII», en las que la tierra y el cielo sufren una desintegración violenta y total.

Poco a poco, se revela que el sujeto hablante y su pareja están involucrados en una lucha para liberarse de los códigos represivos. En las primeras etapas de la travesía es la pareja del narrador quien inicia la lucha contra las restricciones: «Soltaste, / al menos un instante, / las amarras» (p. 47). Después de diversas escenas, el viaje de los dos protagonistas se define más claramente como una búsqueda transgresiva de liberación: «Hemos violado el cautiverio» (p. 48). A diferencia de «V», donde los protagonistas abandonan las religiones existentes con el propósito de crear su propia forma de espiritualidad, el sujeto hablante de «III» no identifica con claridad ni la causa del «cautiverio» del que huyen los «nosotros» ni la forma que pudiera asumir la autonomía que los dos parecen buscar.

La última estrofa de «III», en donde los amantes llegan al mar, culmina en un clímax ambiguo, descrito mediante una analogía sangrienta:

En el reflujo,
como arterias
de un corazón fuera del cuerpo,
nos abrimos. (p. 49)

Las palabras finales, «nos abrimos», se podrían interpretar como la descripción de un momento de liberación, en que los amantes logran fundirse sin cohibiciones, superando las restricciones contra las que luchaban. Visto desde esta perspectiva, el episodio frente al mar sería un caso de la renovación de la vida, pero al mismo tiempo, es imposible olvidar que el símil que se usa para comunicar la experiencia en la costa es un corazón arrancado

de un cuerpo que se desangra. La ineludible violencia de la analogía poética le sugiere al lector unos significados menos positivos: posiblemente el sacrificio humano, pero en términos más generales, la destrucción deliberada de la vida.

Los poemas de *El árbol de los nombres* demuestran un vínculo notable con la literatura profética y apocalíptica y con las descripciones de visiones místicas, pero en muchos casos es una relación conflictiva. La poesía de Moscona reúne componentes derivados del judaísmo y del pensamiento folklórico judío de diversas épocas, mezclados con alusiones cristianas y paganas²⁰, con creencias populares ampliamente difundidas y con las prácticas discursivas asociadas con la poesía innovadora a partir de las vanguardias. En cada poema el hablante poético se refiere a, o en otros casos se dirige a, alguna(s) deidad(es) o fuerza sobrenatural. Pero en los textos poéticos, los dioses tradicionales no son tan benévolos con sus fieles como el Dios de las escrituras canónicas judía y cristiana. En los textos de Moscona, resulta imposible la reconciliación entre la deidad y su pueblo, la esperanza que ofrece la literatura profética. En los textos de *Árbol*, el desenlace involucra casi de manera ineludible alguna forma de destrucción o violencia. En el poema «V», el sujeto hablante y su(s) coprotagonista(s) se rebelan; destituyen a la divinidad que se adora en las sinagogas e iglesias y la sustituyen con nuevos dioses. Pero en otros poemas, los que pierden en las relaciones humano-divinas son los hablantes humanos y el universo que habitan. En «IX», los protagonistas viven una versión posmoderna de los episodios de comunicación humano-divina provenientes de *Éxodo*. Dios se les aparece, precedido por múltiples agüeros pero sin darles el sustento que los fieles esperaban de su divinidad. El hablante del melancólico poema «VI», texto que reproduce varias convenciones de la poesía mística, no solo se frustra en su intento de unirse con lo divino, sino que presencia la violencia aleatoria que un universo abandonado ejerce contra sus habitantes. Los poemas «VIII» y «III» incorporan, entre varios otros componentes, la adaptación de un aspecto en particular de la literatura apocalíptica: las escenas, descritas con una abundancia de imágenes violentas, de la destrucción de la tierra y el cielo. En *Árbol*, falta el desenlace del apocalipsis: la posibilidad de la reconstrucción, por parte de Dios, de la tierra y el cielo después de la violencia de los últimos tiempos. La escritura visionaria que se desarrolla en la colección de poemas demuestra múltiples vínculos con la literatura mística, profética y apocalíptica, en particular en las descripciones de pérdida y violencia cósmica. Al mismo tiempo, su empleo de estas fuentes es muy parcial; el discurso de *Árbol* es sumamente híbrido; sus componentes provenientes de la premodernidad aparecen siempre mezclados con otros provenientes de las épocas moderna y posmoderna y hay una fusión de las culturas religiosas. De estas diversas fuentes se derivan múltiples recursos discursivos y estrategias retóricas para comunicar las experiencias de la pérdida y la destrucción.

²⁰ Es esta fusión que analiza Goldberg, *op. cit.*, pp. 197-198.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- La Biblia Latinoamérica* (ed. rev.), Madrid, Editorial Verbo Divino, 2005.
- Chapa, Teresa, «La expresión del erotismo femenino en la poesía de Coral Bracho y Myriam Moscona», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 1, 2 (1996), pp. 43-50.
- Goldberg, Florinda F, «“Carta de naturalización”: particularidad y universalidad en la poesía de Myriam Moscona», *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, número especial 4 (2013), pp. 192-202.
- Heschel, Abraham J., *The Prophets*, New York, HarperCollins, 2001 (ed. orig.: 1962).
- James, William, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*, Lexington, Kentucky, Seven Treasures Publications, 2009 (ed. orig.: 1902).
- Miron, Dan, *From Continuity to Contiguity: Toward a New Jewish Literary Thinking*, Stanford, Stanford University Press, 2010.
- , «The Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry», en *The Prophetic Mode in Modern Hebrew Poetry and Other Essays on Modern Hebrew Literature*, New Milford, Connecticut, Toby Press, 2010, pp. 127-190.
- Moscona, Myriam, *El árbol de los nombres*, en su *Visperas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 41-59.
- , *Tela de sevoya*, Buenos Aires / México, Lumen, 2012.
- , *Ansina*, México, Vaso Roto Ediciones, 2013.
- y Sefamí, Jacobo (orgs.), *Por mi boka: textos de la diáspora sefardí en ladino*, Buenos Aires / México, Lumen, 2013.
- Schwartz, Howard, *Tree of Souls: The Mythology of Judaism*, New York, Oxford University Press, 2004.
- Vergara, Gloria, «Visperas del agua. El erotismo y lo sagrado en Myriam Moscona», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 15, 14 (2009), pp. 63-70.