
Los *cantos errantes* de Mercedes Roffé

Geneviève Fabry

UCLouvain, Louvain-la-Neuve, Bélgica

LA POETA ARGENTINA MERCEDES ROFFÉ (1954) ha desarrollado una reflexión importante sobre el exilio a partir de su propia condición de escritora de origen judío, radicada desde 1985 en Nueva York.¹ Roffé usa el término «exilio» como categoría que trenza lo poético y lo metafísico desde una concepción en la cual lo religioso no es una apuesta unívoca a lo trascendente sino una tradición disponible para que la revise una voz poética singular.

En las entrevistas recopiladas por Edwin Lamboy, Roffé aparta las concepciones más corrientes del exilio, entre ellas, la concepción política.² Roffé declara: «No me siento en absoluto como una poeta o una intelectual en el exilio, porque vine a los Estados Unidos en 1985, cuando mi país ya había iniciado un proceso democrático muy claro, por lo que tengo el privilegio de haber tenido la opción de venir y la opción de quedarme» (Lamboy, 2013, p. 56). Tampoco adhiere totalmente al carácter «nómade» de su poética que le atribuye Francine Masiello. Roffé destaca el hecho de que en su poesía, el «nomadismo [...] no tiene que ver con la migración, sino con la biblioteca. Y sobre todo, diría, con cierta capacidad de fascinación y de apropiación. [...] Hay también otro nomadismo, otro nivel de errancias [...] [:] el carácter nómada del tema (en sentido musical, si se quiere) en muchos de mis poemas» (Lamboy, 2013, p. 111).

El deslizamiento entre «nomadismo» y «errancias» que se observa en este comentario de Roffé no es baladí. Según el DRAE, si bien el término «errancia» apunta a la movilidad constante³ como el nomadismo, añade dos componentes semánticos más: el error⁴ y el hecho de «Andar vagando de una parte a otra». La *poesía errante* es la que puede equivocarse y es la que anda vagando. Además cabe

recordar que el verbo *vagar* viene del latín *vacare* que significa «tener tiempo y lugar suficiente o necesario para hacer algo»; «estar ocioso». Un lugar vacante es un lugar deshabitado, vacío. Se entiende entonces mejor por qué la poesía de Mercedes sería *errante*. La poesía como voz despojada de ripios subjetivos recorre un mundo que se ha vaciado de sus antiguos cantos y certidumbres; esa voz se hace cargo de esos ecos que una memoria secular le ofrece, a sabiendas de que lo hace en un mundo vaciado de un sentido absolutamente trascendente, en el que esa voz queda desubicada.

Creo que esa *voz errante* es un elemento constitutivo de la poética de Mercedes Roffé que encontramos ya en sus primeros libros. Así se lee en *Microcosmos* (1977, poema XIV):

Cuando la tempestad instauro el desarraigo
se erige
un altar de *dioses vagantes*
allí donde la calma no conoce
sino las horas de la aurora (Roffé, 2005, p. 36. Subrayado mío)

A los «dioses vagantes» se erige un culto «errante», abierto al error y al desarraigo, pero que, al vislumbrar la aurora, labra un nuevo comienzo. Ese culto poético se despliega con más fuerza en un libro redactado en los años que siguen a *Microcosmos*, pero que será publicado solo en 2002: *Canto errante*.

Por consiguiente, este artículo se propone profundizar en los ejes tensionales que animan esa poética particular, no solo en este libro de 2002, sino en otro más reciente, *Las linternas flotantes* (2009). Si en *Cantos errantes* se observa un «derrumbe del lenguaje y de las palabras» (Zurita en Roffé, 2011, p. 11), se puede destacar en el segundo libro citado cómo esa misma matriz bíblica da lugar a una configuración nueva en la que el lenguaje recobra su poder de nombrar, dialogar, morar y resistir. Pero vayamos por partes.

Canto errante se abre con un epígrafe doble que funciona como pauta hermenéutica posible para leer el poemario.⁵ La primera cita pertenece a

Olga Orozco [*Los juegos peligrosos* (1962)] y evoca la figura emblemática de la mujer de Lot que, según la Biblia (Génesis 19, 15-26), se da la vuelta al salir de Sodoma y se ve convertida en estatua de sal: «[...] déjame contemplar en la nostalgia de esas vivas estatuas que miran hacia atrás». ⁶ Si bien la interpretación tradicional de esta metamorfosis destaca el valor moral del castigo consecuente de la transgresión de una prohibición, Orozco opera un desplazamiento de sentido en su reescritura. El comentario de Zonana al respecto podría caracterizar al sujeto poético de Roffé: «El acto de mirar atrás queda relacionado con la situación de un sujeto exiliado y con el valor de la memoria como anamnesis de la filiación trascendente del yo». ⁷ Frente al *tú* oroquiano, el segundo epígrafe de Louis Aragon introduce un *vosotros* que pone de relieve la ficción, la mentira consentida de la literatura: «En otro lado buscad a aquel / que miente y dadle las gracias por haber mentido» (p. 17). El doble epígrafe abre pues una tensión en la escritura entre la nostalgia de los poemas fundacionales que apuntan a dioses y mundos muertos, pero considerados más allá —o más acá— de una pretensión de verdad unívoca. Esta postura hace de la mujer que mira hacia atrás una estatua *viva*, un yo sin personalidad particular, pero un yo vivo: un sujeto poético ajeno al yo autoficcional y sin embargo dotado de una autenticidad innegable. ⁸

El yo poético de *Canto errante* concreta su condición exiliada en una enunciación profética expuesta al fracaso:

[...]

Como un velo se hunde hacia atrás en la memoria
aprendiz de destierro

[...]

YO HABÍA PROFETIZADO LA PÉRDIDA DEL REINO

[...]

Yo había profetizado la muerte de los dioses

Mas

quién oyó

(p. 20)

La religiosidad que imbuye esa voz lo hace desde su propia imposibilidad:

Este Cáliz 
no habrá lugar en el altar
 de *ningún* templo
 donde el delirio *no* envuelva
 como un velo arrebatado
 a los torbellinos del desierto
 [...] (p. 30. Subrayado mío)

Esa imposibilidad sella el «exilio» del yo lírico que termina igualándose al fin del deseo (poema 11) y al abandono y la muerte (poema 12).

Sin embargo, en otros poemas, menos numerosos pero muy llamativos, la estatua de sal, viva pero fija, da lugar a una figura femenina que baila y celebra. La voz se convierte en un cuerpo pleno, abierto a la alegría:

TÚ ME HAS DADO LA VOZ YO CANTO
 YO CELEBRO LA RONDA (p. 31)

Ella dibuja su retrato en el filo de la noche
 Ella conjura
 convierte
 invierte
 canta

Ella danza
 danza

Ella inaugura en su cuerpo la fiesta de los cuerpos (p. 36)

La danza que preludia la procesión con «los panes y el incienso» parece remitir a algún rito dionisiaco, lo que sugiere también la alusión a las «ménades» (p. 33). Pero la danza, desbordamiento vital, es también invitación a la muerte: «Traed al Hijo / la máscara del Hijo muerto / que no falte la máscara / que no falte la Muerte» (p. 37). En resumen, el

final del poemario *Canto errante* parece apuntar a la sustitución de una sacralidad femenina y maternal encarnada en la hechicera y la bailarina por una ritualidad de signo masculino: la de «su Orden purpúrea de máscaras palidecidas / un templo [...] mientras en tus sábanas un niño se arrebujá / asiéndose al manto de otros dioses» (p. 32). De ahí que el orden antiguo se derrumbe y que solo queden, entre el mítico séquito de Dionisos, «ménades extraviadas» (p. 33). Este paso de una sacralidad de tipo dionisiaco y femenino a la vez, a una religión que parece ser el cristianismo, se explicita en el poema final («epílogo»):

[...]
 dónde si no será para mí la ceremonia
 sino donde encendí la primera
 teas engalanadas para los juegos
 sino donde canté y fui canto
 y fui Huésped y Esposa y Disidencia
 y Pócima y Encantadora
 y Tierra y Madre
 (del Ungido Hacedor del)

GLORIA IN EXCELSIS
 del que hoy soy el silencio

Dónde se alzarán para mí las aras
 sino en los rubios montes
 —como una fiesta galante en lo alto
 de un carro de heno (p. 41)

El yo lírico canta su pasado glorioso de encarnación de una deidad femenina, identificada con la Tierra, pero ahora queda recluida en un ámbito restringido; su único altar es el de los «rubios montes» que el comienzo del poema («mis fuegos rubios pezones») invita a identificar con el cuerpo erotizado de la mujer, lo que parece confirmar la expresión «fiesta galante», o sea, fiesta degradada, en la que la libertad y el derroche han dado lugar a juegos eróticos, potencialmente asociados al Carnaval.⁹ El yo lírico ya no baila ni canta: solo le queda la «nostalgia

de esas vivas / estatuas que miran hacia atrás», como reza el epígrafe comentado *supra*.

En contraste con el silenciamiento de la voz femenina que sella el final de *Canto errante*, el poemario de *Las linternas flotantes* (2009) ofrece una trayectoria que apunta al descubrimiento progresivo de una voz que se arranca a la nada de un mundo devastado, para volver a encontrar acentos vitales. En este poemario, una intertextualidad¹⁰ compleja evoca a la vez la creación del mundo, el surgimiento del bien y del mal, y la escritura del poema que es «el ritmo de lo otro en mí» (Roffé, 2009, p. 49).

El poemario consta de veinte poemas de extensión variable y de versos libres, seguidos de un epílogo. El primer texto evoca una ensoñación en la que el yo lírico se propone «*Residir la noche toda en la pura presencia de la letral Aleph Beth Yod*» (9).¹¹ Los ecos cabalísticos de este texto inaugural son confirmados más adelante, especialmente en el poema XII en el que la expulsión del sujeto lírico remite al exilio primordial:

[...]
Esfera es
el abrazo ese que me excluye
Esfera-Tierra Prometida
Esfera-patria y memoria de la patria
de la que todo me expulsa y me destierra

Esfera-origen y fin
Esfera-estrella y brújula y lazarillo
y una luz en el centro.

Esta es mi alma
Este mi soplo en tu soplo.
Centella de lo que solo existe
en la vasija que eres.
[...] (Roffé, 2009, p. 43).

El vocabulario de la expulsión, la centella y la vasija apunta a la doctrina del *Tsimtsoum*, del que Isaac Louria había dado una primera

formulación en el siglo XVI. Este término evoca la retractación de Dios que, al retirarse, crea un vacío susceptible de volverse espacio de acogida del mundo creado. A esta primera etapa sucede una segunda, llamada generalmente la ruptura de las vasijas. De hecho, «después del Tsimtsoum, la luz divina irrumpe en el espacio vacío bajo la forma de un rayo en línea recta».¹² Más adelante las luces se difractaron y fueron contenidas en vasijas sólidas, lo que implicó el hecho de que algunas «centellas» quedaron pegadas a los fragmentos de vasijas rotas (Ouaknin, 1992, p. 33). Cuando Adán separó la fruta del árbol en el jardín de Edén, multiplicó los efectos del rompimiento de las vasijas y así aplazó e hizo más compleja la tarea de reparación que les incumbe a los seres humanos. Esta especulación teológica respondió de alguna manera al trauma colectivo originado por la expulsión de los judíos sefardíes de España en 1492. El proceso de contracción de Dios en Dios que, al crear la nada por un movimiento de retroceso, posibilita la creación *ex nihilo*, se asemeja a un exilio divino.¹³ En el campo de la poesía contemporánea, es Juan Gelman quien, de manera más profunda y sistemática, ha realizado las convergencias entre el exilio físico y geográfico (que vivió en carne propia), el exilio metafísico descrito por los cabalistas y la poesía misma como experiencia exiliar. Las referencias a la mística española fueron para él el crisol de esta convergencia, como se puede ver en poemarios como *Citas y comentarios* (1982).¹⁴ En Roffé, si bien se da ese mismo interés por una «visión exiliar» (como suele decir Gelman) que vaya más allá de lo biográfico para abarcar también expresiones culturales y religiosas de la primera modernidad, la intertextualidad se apoya sobre todo en los primeros libros bíblicos.

De hecho, la referencia cabalística se enlaza con una reescritura de los versículos iniciales del Génesis. Así en el poema VI que se abre con la celebración del *Fiat lux*:

La luz se hizo.
¿Quién ha de dudarlo?
Y los pastos y los cielos y los mares.

Sutil aquel que separó
el azul del azul
el día de la noche
el verde metálico del atardecer
del verde-vida del prado.
[...] (Roffé, 2009, p. 25)

Al contrario del libro bíblico, no se destaca el sujeto divino del acto creador. Los poemas siguientes evocan una creación que oblitera el episodio de la serpiente y de la caída («Caída no hubo. [...] Ni aciago Demiurgo», Roffé, 2009, p. 33) y vuelve improbable la existencia del creador,¹⁵ salvo si se considera la hipótesis del *Tsimtsoum*, ya mencionada. En el vacío así creado, aparece un espacio fecundo:

la nada plena
la suspensión total
en el dorado seno de todo lo creado

un hiato
contundente y fecundo

Esa ausencia absoluta
—lugar de encuentro. (Roffé, 2009, p. 47)

Este lugar de encuentro será por supuesto el poema en el que el «hiato» se traducirá mediante el ritmo, como queda explicitado en el poema XV, verdadera arte poética del libro:

El poema es el ritmo de lo otro en mí
más allá de mí, siempre, más allá,
donde mi silencio se topa con tu ritmo
y repercute en mí, que solfeo en el poema
un ritmo numinoso,
cifra que hace eco en el eco
que es el cuerpo verdadero
—lo numinoso en ti y en mí—
el ciclo de las esferas tocándose y abandonándose

—alejándose, sí, una de la otra,
 pero desasiéndose de sí también
 cada cual
 en su dorada, fecunda negligencia. (Roffé, 2009, p. 49)

«El ciclo de las esferas» y el énfasis en el «ritmo» (mencionado tres veces en este breve poema) remiten bastante claramente a las teorías atribuidas a Pitágoras y que enlazan nuevamente los planos cósmico y poético. Es interesante recalcar el hecho de que el vacío ocupa un lugar tan central en la Cábala como en el pitagorismo. Como apunta Daniel Saintillan, el pitagorismo concibe «la producción del mundo según el modelo de la armonía del número. La cosmología de Pitágoras habría considerado esto como el resultado de la aspiración de un vacío ilimitado situado fuera del cielo y que, absorbido por este, separaría unidades, al instaurar intervalos».¹⁶

También del mundo antiguo griego procede una referencia a Platón. De hecho, el fragmento de la *República* de Platón, citado textualmente en el poema XVIII, retoma el famoso relato de Er, guerrero que tuvo el privilegio de ver los infiernos y de relatar su experiencia a los vivos. La voz que vuelve de los infiernos se enfrenta con la muerte y el mal. El mal es un dato, a la vez empírico y filosófico, del que la constatación espantada recorre todo el poemario:

Hay maldad
 Residamos al borde de la noche
 Hay corrupción y mentira
 Residamos al borde de la noche
 Hay mezquindad, malicia, engaño, alevosía
 Residamos a la vera del día
 Hay pobreza y dolor
 Residamos a la vera del día [...] (p. 13)

El mal, a pesar de su omnipresencia, es incapaz de frenar el impulso contemplativo del yo lírico, impulso que es primero el de morar,¹⁷ después el de resistir. Esta resistencia saca su fuerza de la plegaria, que aparece ya en el tercer poema del libro:

por aquellos que somos y no somos
oremos
digamos la oración, la palabra que falta
la cifra el número la clave
residamos la noche en la pura presencia

porque sentir es más que ver y más aún es fundirse

Hay que volver
hay que volver atrás
hay que volver atrás hacia adelante
hay de desovillar la madeja del tiempo [...] (pp. 16-17)

¿A quién se dirige esta plegaria de la que los críticos han destacado el carácter de letanía que se expande luego en todo el libro?¹⁸ No es fácil contestar a esta pregunta: la referencia al interlocutor divino es al mismo tiempo insistente y huidiza: insistente porque la construcción intertextual invita a leer el vacío como la huella de una retracción divina, ya que el *Tsimtsoum* asocia creación y exilio; huidiza porque el juego de los pronombres es ambivalente y, finalmente, enigmático. La letanía del Tú que aparece en el poema XIV se retoma en el poema XIX, pero ¿a quién va dirigido ese tú? ¿Se refiere al interlocutor trascendente y creador que parece implicar la intertextualidad sagrada ya mencionada? Es difícil afirmarlo a la lectura de estos versos:

Tú en la guerra
Tú en la miseria
Tú apedreador
Tú constructor de casas
Tú que insistes en que busquen tu nombre en el registro de lo humano
[...]
Dime que la gracia
al menos no nos separa. (p. 59)

El final del poemario de Mercedes Roffé consagra la bondad de la creación,¹⁹ no porque el mal esté ausente, sino porque acoge en su seno

la posibilidad de una palabra que recuerda y potencia su dimensión creada y creadora. Las linternas se topan con el oleaje de la malicia y la alevosía, pero flotan e iluminan. Las «linternas flotantes» remiten históricamente al homenaje religioso hecho por los hinduistas a la diosa-madre Gangâ, al dejar flotar sobre el río sagrado pequeñas linternas. Las referencias al «loto originario» (poema VI) o al jazmín nos recuerdan esta misma veta oriental que se trenza con las referencias a los escritos del judaísmo. El mito bíblico de la creación es evocado pero mantenido como en suspenso, en el entrecruzamiento intertextual que genera una significación futura; solo importa el espacio de resonancia del poema, «docta cadencia, felicísima caída en el cruce / de todos los sentidos» (p. 50). Las variantes cabalísticas del mito de la creación hacen hincapié en la dialéctica entre creación y expulsión, mientras que la plegaria poética responde al exilio metafísico. Desde ese punto de vista, la poética de Roffé se inscribe en la continuación de la poética del exilio presente en la poesía de Juan Gelman que, inspirado también por la doctrina del *Tsimtsoum*, profundizó además en las dimensiones lingüísticas del exilio al escribir un poemario en sefardí (*Dibaxu*, 1995). No está lejos tampoco de una poeta como Tamara Kamenszain, quien desplegó en varios poemarios y ensayos suyos la dialéctica entre pertenencia y expulsión de la comunidad judía, aunque Kamenszain lo hace a partir de la exploración varias veces recomenzada del árbol genealógico propio.²⁰

Quizás la plegaria poética de Mercedes Roffé como canto errante, que va más allá de la referencia biográfica, sea en cambio una marca personal suya en el panorama argentino. En esta perspectiva, su originalidad no la aparta de una tendencia profunda de la poesía contemporánea que Michel Deguy llama «oración desmitificada», expresión que desarrolla Jean-Luc Nancy en *La declosión*, primer volumen de su *Desconstrucción del cristianismo*. El poema en Roffé se abre a la plegaria en una perspectiva afín con la de Jean-Luc Nancy quien ve en la plegaria desmitificada «un imperativo categórico, porque nada es más importante hoy en día que esto: vaciar y dejar vaciarse todas las plegarias que negocian un sentido, una salida, una repatriación de lo real en la cerca estrecha de nuestros

humanismos deslavados y de nuestras religiosidades crispadas, con el fin de abrir su palabra a su posibilidad de interpelación, la que hace toda su significación y su verdad».²¹

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, N. (2010). Reseña de *Las linternas flotantes* de Mercedes Roffé. <http://lanan.com.ar/libros-las-linternas-flotantes-mercedes-roffe-2010/>. Consulta 15/10/2017.
- Fabry, G. (2018). «Presencia de lo judío en la poesía argentina contemporánea». En E. Dobry, V. Litvan y G. Fabry (eds.). *La rebelión de los hijos: el judaísmo en la literatura latinoamericana contemporánea entre tradición y asimilación*. Dossier editado por LIRICO, n.º 19 (2018). <https://journals.openedition.org/lirico/6086>
- Lamboy, E. M. (ed.) (2013). *La interrogación incesante (entrevistas 1996-2012)*. Mercedes Roffé. Madrid: Amargord.
- Masiello, F. (2007). «Poesía y ética». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.ºs 33-65, pp. 11-25. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25485802>. Consulta: 05-01-2018.
- Nancy, J.-L. (2005). *La décloison. Déconstruction du christianisme I*. París: Galilée.
- Ouaknin, M.-A. (1992). *Tsimtsoum. Introduction à la méditation hébraïque*. París: Albin Michel.
- Orozco, O. (2000). *Obra poética*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Posadas, C. (2000). Entrevista con el poeta argentino Juan Gelman. <http://librusa.com/entrevista8.htm>. Consulta: el 23-11-2000.
- Roffé, M. (2005). *Milenios caen de su vuelo*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.
- (2009). *Las linternas flotantes*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- (2011). *Canto errante. Memorial de agravios*. Madrid: Amargord. Prólogo de Raúl Zurita.
- (2016). *Diario ínfimo*. Sevilla: La isla de Siltolá.
- Saintillan, D.; Marcel D. (s.f.). «PYTHAGORE (580 av. J.-C.-? 500 av. J.-C.) ET PYTHAGORISME». En *Encyclopædia Universalis* [en línea]. Consulta el 24 de abril de 2019. <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/pythagore-et-pythagorisme/>
- Scholem, G. (1983). *Les grands courants de la mystique juive*. París: Payot.
- Zonana, G. (2016). «La Biblia en la poesía y la poética de Olga Orozco». En D. Attala y G. Fabry (eds.). *La Biblia en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Trotta, pp. 553-566.

NOTAS

1. Mercedes Roffé, nacida en Argentina en 1954, vive en Nueva York desde 1995; es editora, traductora y poeta. Entre sus poemarios más importantes se pueden citar: *Canto errante* (2002), *Memorial de agravios* (2002), *El tapiz* (1983), *Cámara baja* (1987), *La ópera fantasma* (2005), *Las linternas flotantes* (2009) y *Diario ínfimo* (2016). *Glosa continua. Ensayos de poética* (Excursiones, 2018).
2. Véase la definición del DRAE: según el DRAE, el exilio supone una «(1) Separación de una persona de la tierra en que vive»; (2) una «Expatriación, generalmente por motivos políticos».
3. Véase la definición del DRAE: «Care[cer] de un lugar estable para vivir [...]»; (3) «est[ar] en constante viaje o desplazamiento».
4. Según el DRAE: «1. tr. No acertar algo. Errar el blanco, la vocación. U. t. c. intr. Errar en la respuesta. Era u. t. c. prnl».
5. He aquí el epígrafe completo: «Tú, ladrón de la gloria y la miseria, / merodeador de tantas escenas / que se encienden después igual que un talismán en el fondo del alma, / desentierra el lejano amor del huésped, / ábreme las cavernas donde fui arrebatada con ese brillo de ascua, *déjame contemplar en la nostalgia de esas vivas estatuas que miran hacia atrás*» (Orozco, 2000, pp. 58-59; Roffé 2011, p. 17).
6. Roffé señala a Orozco como una de las poetisas que más influencia ha tenido en ella (Lamboy, 2013, p. 24).
7. Se recordará con interés la significación que la figura de la mujer de Lot tiene en la poesía de Orozco. Dice Gustavo Zonana (p. 558): «Un símbolo veterotestamentario que recorre toda la poesía de Olga Orozco es la mujer de Lot (Génesis 19, 15-26). Conviene recordar que el episodio es reinterpretado por Cristo de acuerdo con Lc 17, 28-32: desde este horizonte de comprensión, la mujer de Lot, al transgredir la recomendación de los ángeles a su esposo, representa el prototipo de aquel individuo que guarda vínculos con el “hombre viejo”, con el pecado o con los bienes terrestres. En la poesía de Olga Orozco es posible reconocer un desplazamiento hermenéutico que asigna al símbolo otro sentido. El acto de mirar atrás queda relacionado con la situación de un sujeto exiliado y con el valor de la memoria como anamnesis de la filiación trascendente del yo. Así, se puede observar en “Espejos a distancia” y “La caída” de *Los juegos...* En el primero, la voz lírica solicita al espejo que revele ese espacio primordial y trascendente: “[...] ábreme las cavernas donde fui arrebatada con ese brillo de ascua, / déjame contemplar en la nostalgia de esas vivas estatuas que miran hacia atrás”. En el segundo, el sujeto lírico se concibe como “mitad cautiva de Dios mismo” e interpela a la “estatua de sal”, como *alter ego* del yo que guarda esas marcas de filiación divina» (*ibid.*: 39-40).
8. Véase al respecto el libro *Diario ínfimo* de Roffé (2016) cuyo primer epígrafe reza «Un sujet? J.L. Nancy» (p. 9).
9. El carro de heno recuerda el tríptico epónimo de El Bosco (1512-1515) conservado en el museo del Prado. En el panel central se ve una escena galante encima de un carro de heno, que está representado como suelen serlo los carros de carnaval.
10. Acerca de la intertextualidad en la poesía de Roffé, es interesante este comentario de Francine Masiello: «El contrato intertextual de Roffé es mucho más que una simple serie de préstamos; de hecho, está pensado para funcionar a través de una teoría de acumulación de las formas, con la cual se yuxtaponen fragmentos de sonidos e imágenes para luego encontrar

un tema que se podrá compartir con otros, un tema que vaya más allá de cualquier texto específico y que de hecho excede los límites marcados por el suyo. La espectralidad de las formas y de las imágenes previas nos guían, por consiguiente, hacia el significado futuro» (Masiello, 2007, p. 15).

11. La tipografía es la del original. Las letras hebraicas significan : אבי = Abi, «mon père».

12. «[a]près le Tsimsoum, la lumière divine jaillit dans l'espace vide sous forme d'un rayon en ligne droite» (Ouaknin, 1992, p. 32).

13. «Se ha intentado interpretar este retiro de Dios en el seno de su propio Ser en términos de Exilio, como si Él mismo se hubiera desterrado de su Todo en una profunda reclusión. Considerada de esta manera, la idea del *Tsimsoum* es el símbolo más profundo de Exilio que se pueda concebir» (Scholem, 1983, pp. 278-279).

14. Gelman ha declarado al respecto: «Creo que hay tres experiencias que se asemejan que son la poesía, la mística y el amor, porque creo que en esas tres se produce lo que se llama el éxtasis, es decir, el salir de sí mismo. En ese sentido encuentro un parentesco absolutamente indudable de estado emocional en cada uno de estos casos. Los místicos hablan de Dios y su ausencia, y los reí en el exilio, porque eran como la presencia ausente de lo amado. Entonces para los místicos la ausencia es Dios, para mí mi país, los compañeros que habían caído, una mujer amada, mis hijos, es decir, todo lo que es pérdida presente» (citado por Posadas, 2000, p. 3).

15. «Entonces... / si era todo mentira / si –es cierto– / era todo mentira... / Entonces: / podemos asistirnos. / Presenciarnos. / Un pacto no pequeño. / (¿Qué más darse?)» (p. 37).

16. Véase la cita original: «Une telle pensée se devait de concevoir la production du monde sur le modèle de celle de l'harmonie du nombre. La cosmologie de Pythagore y aurait vu le résultat de l'aspiration d'un vide illimité situé hors du ciel et qui, absorbé par celui-ci, y séparerait des unités, en instaurant des intervalles».

17. «[...] Moremos / en el estallido del día / Moremos / en el seno de la noche / en el fétido seno del mal contra el mal» (p. 13).

18. Cf. Alonso, 2010: «La vida y la muerte son aquí perlas de un mismo rosario: los poemas se suceden como en una letanía y cada oración da entidad al rezo supremo».

19. «En el origen fue el Bien. / Y de él, todas las cosas» (p. 65).

20. Se han desarrollado estas afinidades en el artículo de Fabry (2018).

21. Nancy, 2005, p. 201. Véase la cita original: Nancy considera que la oración desmitificada constituye un «impératif catégorique, car rien n'est plus important aujourd'hui que ceci: vider et laisser se vider toutes les prières qui négocient un sens, une issue, un rapatriement du réel dans l'étroit enclos de nos humanismes délavés et de nos religiosités crispées, afin de rouvrir la parole à sa plus propre possibilité d'adresse, qui fait aussi tout son sens et sa vérité». La traducción al español es mía.