
DOSSIER: «LITERATURA Y TRASCENDENCIA»
EL MAR ESTÁ EN EL PEZ Y EL PEZ ESTÁ EN EL MAR:
APUNTES SOBRE LA LUZ Y LA BELLEZA



Gramma

*THE SEA IS IN THE FISH AND THE FISH IS IN THE SEA: NOTES
ON LIGHT AND BEAUTY*

Flavia Soldano Deheza[1]
Universidad del Salvador, Argentina
flavia.deheza@usal.edu.ar

Gramma

vol. XXXVI, núm. 75, 2025
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 03 agosto 2025
Aprobación: 12 septiembre 2025

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2605582019/>

Resumen: En el capítulo denominado «Profecías», del libro *Aspects of the Novel* (1927), el novelista y crítico inglés E. M. Forster nos pone de lleno en «el acento en la voz» de los autores como lo más singular de su estilo. Siguiendo su indicación de que es necesario escuchar el tono que resuena «por fuera de las palabras», la voz profética en la cual se teje la tensión del texto, intentaremos ubicar la enunciación que da cuenta de cómo lo sagrado se anuda en el limen entre lo soportable e insoportable del enigma de la luz que contiene a la oscuridad. En esta línea recortaremos, en la voz de varios autores y textos, la expresión de la luz y la belleza como manifestaciones de una experiencia que se vuelve extraña a nosotros mismos y que, por momentos, nos enceguece. Pondremos en relación una exégesis de Éxodo 3:1-6 con autores como Melville, Rilke, Evdokimov, Dostoevsky para encontrar el tono que señala el desvío temporal necesario para ubicar el silencio en el cual irrumpe la epifanía.

Palabras clave: tono profético, luz, oscuridad, sagrado, desvío.

Abstract: *In the chapter titled "Prophecies" in the book *Aspects of the novel* (1927), the English novelist and critic E. M. Forster places us squarely in the "accent of the voice" of authors as the most singular aspect of their style. Following his suggestion that is necessary to listen to the tone that resonates "beyond the words", the prophetic voice in which the tension of the text is woven, we will attempt to locate the enunciation that accounts for how the sacred is knotted at the limen between the bearable and the unbearable of the enigma of light that contains darkness. Along these lines, we will try to isolate in the voice of various authors and texts the expression of light and beauty as manifestations of an experience that becomes foreign to ourselves and that at times blind us. We will relate an exegesis of Exodus 3: 1-6 with authors such as Melville, Rilke, Evdokimov, and Dostoevsky to find the tone that signals the necessary temporal detour to locate the silence in which epiphany erupts.*

Keywords: *prophetic tone, light, darkness, sacred, detour.*

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
no esconda como acero
en mi pecho su ala
sonriendo lleno de gracia mientras crece el tormento.
—Luis Cernuda, «Donde habite el olvido»

Existen libros, autores, decires cuya actualidad trasciende el momento cronológico que los fija en un tiempo determinado. Tal es el caso del libro *Aspects of the Novel*, que reúne las *Clark Lectures* (1927) del novelista y crítico inglés E. M. Forster. El capítulo denominado «Profecías» nos pone de lleno en el tema del tono, «el acento en la voz» del autor y en lo más singular de su estilo que vivifica los objetos del relato con un efecto liminar de luz, distorsiones intermitentes que iluminan (Forster, 1985, p. 133). Esta particularidad del tono se torna provocativa al poner de relieve inesperadas y escarpadas piedrecillas en la superficie lisa del texto; de repente nuestros ojos se ven empañados por el súbito encuentro astringente de la forma de narrar. Luego, olvidamos lo despacible (Forster, 1985, pp. 135-136), y el texto recobra la suavidad y la claridad del sol en la sábana blanca. Son pocos los escritores que, para Forster, logran esta sonoridad, el sonido del microtono, ese que el músico Charles Ives definió como «las notas entre las teclas del piano» y para las cuales Nicola Vicentino inventó el archicémbalo o archiórgano en el siglo XVI^[2]. El presbítero teórico de la música y autor del tratado *El melopeo y el maestro* (1613), Domenico Pietro Cerone, describió al instrumento de la siguiente forma:

El archicémbalo es un instrumento que por primera vez espanta a cualquier eminente organista, por ver una tan grande cantidad de cuerdas y también tan grande número de semitonos; y se pierde de tal manera que queda abobado y no sabe que hazer [sic]. Pero nunca se sintió tan acabada Harmonía... (Andrés, 2022, p. 36)

Forster (1985) arriesga cuatro nombres, un cuarteto de escrituras en el cual la voz vaga y espasmódica del profeta brota como un sonido. Una voz que no conversa ni reflexiona. Un canto en donde resuena el infinito, el microtono, afectando a sus personajes que se dejan tomar por él mientras conservan su personalidad (1985, p. 133). La referencia a Catalina de Siena, «Dios está en el alma y el alma está en Dios, como el mar está en el pez y el pez está en el mar», señala «la extensión» (1985, p. 133) inabarcable de esta áspera temporalidad esencial que el autor encuentra en Dostoevsky, Melville, D. H. Lawrence y Emily Brontë (1985, p. 137).

Acerquémonos a Melville. La batalla, la tensión de la contienda es la marca de *Moby Dick* (1985, p. 138). Forster señala el error de ubicar «el tema espiritual» de esta novela entre dos demonios malditos o como la confrontación constante entre dos fuerzas antagónicas (1985, p. 138). Más bien pone el foco en la voz profética como un pasadizo secreto, una catacumba que sostiene el estrés de la contienda irresoluble a contracorriente de los sucesos y los discursos edificantes: «Nada puede afirmarse de *Moby Dick*, excepto que es una lucha; el resto es canción» (1985, p. 138). Debemos afinar la escucha porque este sonido resuena por fuera de las palabras, otorgándole a este relato una «extraordinaria naturaleza» (1985, p. 139).

Respecto de Dostoevsky, citamos la belleza de este párrafo:

No, los personajes de Dostoevsky nos solicitan que compartamos algo más profundo que sus experiencias. Nos convocan a una sensación que es en parte física —la sensación de hundirnos en un globo traslúcido y ver nuestra experiencia— flotando lejos nuestro, en su superficie pequeña, remota, pero aún nuestra. No hemos cesado de ser personas, no hemos abandonado nada, pero «el mar está en el pez y el pez está en el mar». (Forster, 1985, p. 134)

La alusión a lo traslúcido que nos engloba y a la cita de Catalina de Siena nos ubica en un tiempo y un espacio suspendidos, en la posibilidad de un súbito habitar entre los tonos de las teclas del piano. De repente nuestro mundo está en fuga mientras permanecemos en él. La experiencia se vuelve extraña a nosotros mismos, pero la «Harmonía» nos contiene. Estamos imbricados en una claridad que se imbrica en nosotros.

Es en este momento que otro autor cobra actualidad. Evdokimov se nos hace presente con su *Teología de la belleza* (1970), que no es otra que la de la «Luz increada», elemento y materia del «dedo de Dios que dibuja el Ícono del Ser [...]. En cuanto Espíritu de la Belleza es una “poesía sin palabras”» (Evdokimov, 1991, p. 9). Esta Luz increada, en palabras del teólogo místico san Simeón (949-1022), «transforma en luz a los que ilumina» (Evdokimov, 1991, p. 10). Para reforzar la idea, Evdokimov cita el Salmo 36:10: «Con tu luz conoceremos toda luz» (1991, p. 10). San Cirilo de Alejandría (370-444), inserto en la tradición pneumatológica alejandrina, que trata de la belleza de la divinidad, ajusta la cuestión precisando que «en el Espíritu somos partícipes de la Belleza de la naturaleza divina» (1991, p. 17).

El acontecimiento, lo incalculable, el exceso de luz se nos presenta en la figura de la zarza ardiente. Éxodo 3:1-6 relata la reacción de Moisés frente a lo incalculable de la teofanía:

Apacentando Moisés las ovejas de Jetro su suegro, sacerdote de Madián, llevó las ovejas a través del desierto, y llegó hasta Horeb, monte de Dios.

Allí se le apareció el Ángel de Jehová en una llama de fuego en medio de una zarza. Al fijarse vio que la zarza ardía en fuego, y la zarza no se consumía.

Entonces Moisés dijo: Iré ahora para contemplar esta gran visión, por qué causa la zarza no se quema.

Cuando Jehová vio que él iba a ver, lo llamó de en medio de la zarza, y dijo: ¡Moisés, Moisés! Y él respondió: Heme aquí.

Y dijo: No te acerques; quita tu calzado de tus pies, porque el lugar en que tú estás, tierra santa es.

Y dijo: Yo soy el Dios de tu padre, Dios de Abraham, Dios de Isaac, y Dios de Jacob. Entonces Moisés cubrió su rostro, porque tuvo miedo de mirar a Dios. (Ex 3: 1-6, Reina Valera, 1995)

Veamos algunas cuestiones semánticas. El relato en Ex 3:1 nos introduce en el monte Horeb hacia el cual Moisés se ha dirigido. Entonces, el espacio comienza a configurar lo sagrado. El denominado «ángel» en el texto hebreo es llamado «mensajero de Yahweh», *malakh yehowah*^[3]. La Septuaginta (LXX) en su traducción griega lo transformará en *aggelos*.

Tomemos ahora la cuestión del verbo en la frase «El mensajero de Yahweh (el Ángel) se le apareció», *malakh yehowah wayyera*. El verbo, *r'h*, prefijado por la conjunción *wa* ('y'), refiere a nuestra acción de «ver». Aquí se nos presenta en la tercera persona singular masculina y en conjugación Nifal que, sumado al prefijo, puede indicar un pasivo imperfecto secuencial. Si bien sabemos que el orden sintáctico del hebreo no se corresponde con el uso castellano, señalamos que la acción y el mensajero inician la frase: *wayyera malakh yehowah elayw*. *Elaiw* es el objeto indirecto, «a él». Por lo cual consideramos que en la frase «Y se le apareció el Ángel de Yahweh» se puede sugerir un sutil cambio: «Y se hizo visible el Ángel de Yahweh a él». Sostenemos que, de este modo, el texto cobra más fuerza, ya que resalta la agencia del hacerse visible como un acto en sí mismo. Lo inesperado del acontecimiento en lugar sagrado.

Decíamos que se hace visible el Ángel de Yahweh en la zarza ardiente: «Y se hizo visible el Ángel de Yahweh a él en una llama de fuego en medio de una zarza; y él miró, y vio que la zarza ardía en fuego, y la zarza no se consumía». Se hizo visible no en el fuego, sino en la llama de fuego, *belabbath-esh*. La flama, *labbah*, es descripta como la parte gaseosa que hace arder al fuego^[4]. Podemos pensar que se hizo visible en el corazón del fuego.

La próxima entrada del diccionario (1997) es *libbah*, ‘corazón’, lugar relacionado con algunos pensamientos o actos volitivos. Tengamos presente que no refiere a actos de conciencia ni a la interioridad, formas que tomarán lugar tardíamente, pero este es otro tema sobre el cual no avanzaremos en el presente trabajo. En este desarrollo, nos interesa ese ínfimo cambio en un sonido, el cambio en las llamadas vocales simples. Entre *labbah* y *libbah* existe una diferencia de sonido que no altera la formación de la palabra, el *Pataj (a)* se transforma en *Hiriq (i)*. La introducción de estos signos diacríticos o *nekudot* también es tardía, corresponde a la época masorética^[5], por lo cual durante siglos «flama» y una de las formas de nombrar al corazón se escribieron y pronunciaron de igual manera. Se trata de una mínima respiración.

Avanzamos con el relato y encontramos la exclamación demostrativa enfática *hinneh*, que podemos traducir por «He aquí» o «Miren» y que, en la versión de la Reina Valera, ha perdido su valor de sorpresa: «al fijarse, vio que la zarza ardía en fuego, y la zarza no se consumía». Un acercamiento a la intencionalidad de esta exclamación demostrativa podría quedar de esta forma, «él miró, y ¡He aquí! La zarza ardía en fuego, y la zarza no se consumía».

Evdokimov (1991) refiere a san Isaac el Sirio (640-700), el anacoreta teólogo nacido en Catar, quien hablaba de la zarza ardiente como «la llama de las cosas» (1991, p. 18). Así como al bizantino san Máximo (580-662), a quien le cortaron la lengua por defender la postura ditelista sobre la naturaleza de Cristo.

La figura de la zarza ardiente adquiere aquí todo su relieve: «El fuego inefable y prodigioso escondido en la esencia de las cosas como en un arbusto, dice san Máximo, el fuego del amor divino y el estallido fulgurante de su belleza en el interior de cada cosa». (1991, p. 18)

La belleza se hizo visible en el corazón del fuego como un estallido, pero un estallido que permanece. «Y se hizo visible el Ángel de Yahweh a él en una llama de fuego en medio de una zarza; y él miró, y “He aquí” la zarza ardía en fuego, y la zarza no se consumía». «He aquí» que lo que se hizo visible es la potencia del fulgor, un corazón de fuego ardiente, el brillo del enigma, «el prodigio de la zarza ardiente», según cita Evdokimov en referencia a la invocación de la epiclesis^[6] (1991, p. 10).

Seguimos con el texto del Éxodo:

Entonces Moisés dijo: Iré ahora para contemplar esta gran visión, por qué causa la zarza no se quema. Cuando Jehová vio que él iba a ver, lo llamó de en medio de la zarza, y dijo: ¡Moisés, Moisés! Y él respondió: Heme aquí.

En la frase «Iré ahora para contemplar» nos encontramos con el verbo *swr*, traducido en la cita por «iré», en hebreo *asurah-nna weereh*. Según Lambert (2016), «en las narrativas bíblicas tempranas figura como un verbo de movimiento que sirve como prelude al encuentro con la divinidad» (2016, p. 76). Pero el movimiento no significa traslación hacia un punto determinado, sino que pone el acento en el sujeto de la acción señalando una inversión o giro (2016, p. 73). La acción que enuncia Moisés se apoya en la partícula enclítica *nna*, que indica un énfasis en la urgencia del hablante. Tomando en cuenta estas cuestiones, quizás sea más indicado traducir de la siguiente forma: «Entonces Moisés dijo: Me vuelvo, [giro sobre mí, me

desvío] ¡Ahora! Y veré». Si el verbo anuncia a la divinidad, es necesario que Moisés se desvíe del movimiento cotidiano, del mero transcurrir, en un giro hacia la luz, hacia la belleza del resplandor ardiente. La acción requiere de intensidad y de una torsión del cuerpo como preludio del acontecimiento. «He aquí» que cuando Yahweh ve este movimiento de desvío en Moisés, *wayyar yehwah ki sar liroth*, es en ese preciso instante que lo llama, no antes. La narración y sus énfasis dan lugar al dispositivo necesario para ser visto y que la Voz surja «del corazón del fuego ardiente».

Moisés responde con una exclamación, *wayyomer hinmeni* («Y dijo ¡Heme aquí!»). Otra vez, la declaración demostrativa, pero ahora unida al sufijo de primera persona. En la versión de la Reina Valera, se han borrado las exclamaciones, las marcas narrativas potentes de lo que se hace visible.

Asimismo, el Ángel de Yahweh en la flama de la zarza marca las condiciones de posibilidad para el inevitable encuentro, y en ese dispositivo el cuerpo se desvíe, gira sobre sí. No es cuestión solo de caminar con intriga, parece decirnos el narrador. Las variables de lo sagrado ya están puestas allí, y Moisés se deja tomar por ellas, es afectado por el tiempo y el espacio del encuentro con lo prodigioso; habita «entre las teclas del piano», lo traslúcido lo engloba, como mencionó Forster respecto de Dostoevsky. Es el gesto necesario para que el prodigio de la Voz ocurra en el ocurrir del corazón ardiente. El mar está en el pez y el pez está en el mar.

Si contemplamos con detenimiento la narración del Éxodo citada, observamos que hay un verbo preponderante, la acción de ver. El Ángel de Yahweh se le aparece, y él se fija y ve la zarza que arde, luego gira sobre sí para ver esa visión, y Yahweh ve que Moisés mira, entonces lo llama. Luego Moisés se tapa los ojos para no mirar a la divinidad. Escucha la Voz, pero teme mirar. La raíz verbal *str* refiere a esconder y a ocultar. El verbo conjugado en modo Hifil, *wayyaster*, está precedido por la conjunción *w* (vav) que aquí tiene valor consecutivo. Entonces Moisés «oculta» su *paneh*, ‘rostro’. En este caso es posible tomar la parte por el todo y situar los ojos como órganos de la percepción, ya que él tuvo miedo de *mehabbit*, de dirigir su mirada hacia allí, de contemplar.

Recordemos que la Voz le ha advertido que no se acerque y que está pisando tierra sagrada. Nuestro recorte intenta poner de relieve la enunciación de lo sagrado. Mostrar cómo desde su anticipación en el monte Horeb, lugar de las teofanías del Éxodo, la forma de narrar va tejiendo a través de una semántica particular lo posible e imposible del encuentro con la luz. Con nuestra traducción del texto hebreo, la perícopa de Éxodo 3:1-6 queda de este modo:

Apacientando Moisés las ovejas de Jetro su suegro, sacerdote de Madián, llevó las ovejas a través del desierto, y llegó hasta Horeb, monte de Dios.

Y se hizo visible el Ángel de Yahweh a él, en una flama de fuego en medio de una zarza; y él miró y ¡He aquí! La zarza ardía en fuego, y la zarza no se consumía.

Entonces Moisés dijo: Me vuelvo sobre mí ¡Ahora! Y veré.

Cuando Yahweh vio que él se volvía sobre sí para ver, lo llamó Dios de en medio de la zarza, y dijo: ¡Moisés, Moisés!

Y él respondió: ¡Heme aquí!

Y dijo: No te acerques; quita tu calzado de tus pies, porque el lugar en que tú estás, tierra santa es. Y dijo: Yo soy el Dios de tu padre, Dios de Abraham, Dios de Isaac, y Dios de Jacob.

Entonces Moisés ocultó sus ojos, porque tuvo miedo de contemplar a Dios. (Ex 3:1-6, traducción nuestra)

Evdokimov (1991) ya nos habló de la luz como la materia del dedo de Dios. Continuando con los fragmentos de la anatomía divina, nos introduce en el ojo, un «ojo único» (1991, p. 10). Un inquietante Ojo único que nos mira y por el cual somos invitados a mirar. San Gregorio convida a mirar por el «ojo de la paloma» y san Máximo con el «ojo de Dios» para lograr la contemplación. Es así que para lograr ese estado los iconógrafos practican «el ayuno de los ojos» (1991, p. 11), privarse de la mirada para ver. Con su Ojo la luz «desposa» los objetos, hace visible el mundo, es una acción misteriosa que posibilita la belleza (1991, p. 11). Evdokimov refiere a una leyenda popular según la cual «el rayo de luz que penetra la noche de una ostra engendra la perla», «la Perla celeste» que menciona san Macario aludiendo a la Luz divina (1991, p. 11).

Pero el rayo de luz copula con la muda y acuosa ostra, cala sus mantos ciegos hasta tocar su diminuto corazón; la perla es también hija de la oscuridad, la perla ocurre en una oscuridad enamorada de la luz, y que la luz ansía penetrar. El resplandor de la perla es engendro del coito entre la luz y la opacidad de la ostra. Detengámonos en el temblor que produce la contemplación del efecto de la luz en la solitaria capilla de San Bernardo (La Playosa, Córdoba)^[7]. La cruz fugaz que se forma en el interior de la capilla es una sombra, es el «sueño de una sombra»; el espectro recorre las paredes curvas en su suave paso crepuscular. La relación entre la pared y la cruz ocurre como ocurren las mudas puestas del sol, ocurre como la perla. Entre la luz y la oscuridad hay una relación de amor.

En el límite entre la arboleda y el campo abierto, el volumen de la capilla se abre en dirección a la puesta del sol, captando la luz natural del atardecer en el espacio interior. Por fuera de este, un palo vertical y otro horizontal se disponen por separado y son proyectados hacia el interior. Como resultado, todos los días, durante todo el año, la sombra de los maderos se desliza por el interior curvo de la capilla, culminando su recorrido superpuestos uno con el otro. (Archdaily, s. f.)

La belleza, lo Bello, irradia también una luz aterradora ante la cual Moisés oculta sus ojos, el profeta teme contemplar a la divinidad. En hebreo los verbos de esta frase se presentan en la conjugación causativa Nifal indicando que hay una causa en juego: la manifestación de la divinidad en su belleza, la luz ardiente de su corazón no puede ser contemplada sin correr el riesgo de ennegrecerse, de quedar encerrado en la oscuridad.

Evdokimov (1991) cita la famosa frase de Dostoevsky en *El idiota* (1869), «La belleza salvará al mundo», para señalar que el escritor ruso se pregunta por el misterio que allí anida, «desdoblada embruja, fascina y hace perecer» (1991, p. 43). Es así que el grito de Rilke (2010) invocando a lo sagrado en la primera de sus *Elegías de Duino* (1923) transporta al corazón del Ángel, ubicándonos en el limen entre lo soportable e insoportable del enigma de lo Bello y su aniquilación:

¿Quién, pues, si yo gritara, me oiría entre las jerarquías de los ángeles? Y si repentinamente uno me llevara hacia su corazón, yo me desvanecería ante su más fuerte existencia. Porque lo Bello no es más que el inicio de lo terrible, que todavía apenas soportamos, y lo admiramos tanto porque serenamente rehúsa destruirnos. Todo Ángel es terrible. (Rilke, 2010, p. 30)

«Porque los ángeles no son otra cosa que tiburones dominados» (Melville, 2014, p. 375), dice el anciano Copo de nieve en *Moby Dick* refiriéndose a la voracidad aniquiladora de ballenas; los tiburones no cesan de arrancar la carne de la ballena amarrada al costado del barco. El viejo cocinero negro se dirige a los escualos invocándolos a contener su propia naturaleza para transformarse en ángeles. Porque en todo ángel hay un tiburón, la batalla contra los escualos comienza con la claridad del Ojo de las linternas que trazan «largos rayos de luz sobre el mar turbulento» (2014, p. 382).

Como dijimos, la luz «desposa» los objetos, hace visible el mundo. Los tiburones heridos se atacan entre ellos mordiendo sus vísceras, y mordiéndose a sí mismos, «esas entrañas parecían tragadas una y otra vez por la misma boca. Era peligroso mezclarse con los cadáveres y los espectros de esos seres. En sus huesos y articulaciones parecía esconderse una especie de vitalidad genérica» (2014, p. 383). «Todo Ángel es terrible». Escuchar el tono que resuena «por fuera de las palabras», la voz profética en la cual se teje la tensión de la batalla, es la propuesta de Forster. Escuchar con el «ayuno de los ojos», cavar el hueco necesario para que la voz resuene y «repentinamente» nos lleve «hacia su corazón» invocando a soportar la imposible contemplación.

Borges, en el prólogo a su traducción de *Bartleby* (1944), menciona que «el símbolo de la Ballena es menos apto para sugerir que el cosmos es malvado que para sugerir su vastedad, su inhumanidad, su bestial o enigmática estupidez» (Borges, 2018, párr. 2). Volvamos a la frase de Forster: «Nada puede afirmarse de *Moby Dick*, excepto que es una lucha; el resto es canción». El tono profético enuncia la lucha incesante, «la extraordinaria naturaleza» del cosmos inhumano y bestial.

En el descuartizamiento de los cachalotes, se despostan los blancos lienzos de grasa que rodean al cadáver, «puesto que la grasa envuelve a la ballena como la cáscara envuelve una naranja, se la arranca del cuerpo como se pela una naranja: en tiras espiraladas» (Forster, 1985, p. 384). Esta faena brutal estremece a la nave, la tripulación «entonando un coro espantoso empieza a dar vuelta al cabrestante... la nave entera tiembla, saluda al cielo con sus mástiles sobrecargados» (1985, p. 384). El clímax de la batalla se produce cuando «la prodigiosa masa, chorreando sangre, oscila hacia adelante y atrás, como *colgada del cielo* y cada hombre debe poner atención para esquivarla» (1985, pp. 384-85, cursivas nuestras). «He aquí» que el cachalote pende en la vastedad del cosmos, entonces es necesario el movimiento de desvío. Luego, con «un sable de abordaje» se ataca el cuerpo cortándolo con «tajos oblicuos y vertiginosos» (1985, p. 385). Cuando la lucha finaliza, «los marineros cantan... y todos los hombres estallan en palabrotas... para suavizar la fricción general» (1985, p. 385).

Moby Dick «se hace visible» a los balleneros por su resplandor, que le valió el nombre de «Ballena Blanca», «justificado, en verdad, por su vivo fulgor cuando se la veía deslizarse en pleno mediodía, por un mar azul oscuro dejando tras de sí una vía láctea de cremosa espuma, salpicada de destellos dorados» (1985, p. 246). La flama de *Moby Dick* no se consume y arde en un tiempo y espacio de «extensión inabarcable». Los balleneros le otorgan la cualidad de ser ubicua e inmortal,

No es de asombrarse que algunos balleneros [...] declararan que *Moby Dick* era no solo ubicua, sino también inmortal (puesto que la inmortalidad no es más que la ubicuidad en el tiempo). Aunque clavaran en sus flancos selvas de lanzas, podía huir sin daño alguno, y si alguna vez derramaba espesa sangre, tal espectáculo no podía ser más que una ilusión espectral, porque su chorro immaculado volvía a verse una vez más a leguas de distancia, entre aguas impolutas. (Melville, 2014, p. 245)

Como el archicémbalo que espanta por su tamaño, cantidad de cuerdas y el despliegue de sus microtonos, así aterroriza la gran Ballena Blanca con su inmensidad fulgurante, «su extraña frente, rugosa y blanca como la nieve, y su giba alta, piramidal» (2014, p. 245). Tales eran «sus rasgos prominentes, las señas mediante las cuales, inclusive en los inexplorados mares sin límites, Moby Dick revelaba su identidad a larga distancia» (2014, p. 245). Al tamaño sin parangón se le suma un color único, un blanco atemorizante y fauces contrahechas (2014, p. 246). «Era el color blanco de la ballena lo que me aterraba», afirma Ismael en el capítulo «La Blancura de la Ballena» (2010, pp. 251-261). El color blanco es descripto como «el soberano atributo de lo terrible» (2010, p. 256) y como lo que esconde algo inquietante, esquivo (2010, p. 253). La perla es hija de la luz, pero en su fulgor laten los microtonos de la oscuridad. El gran principio de la luz

es blanco e incoloro y si no obrara sobre las cosas a través de un medio lo revestiría todo, hasta las rosas y los tulipanes, de su tinte neutro: cuando meditamos acerca de todo esto el universo paralizado surge ante nosotros como un leproso. (2010, p. 261)

«He aquí» que, en la batalla final, la ballena emerge inmensa, permanece un instante en el aire. ¡Ahora! Seguida del amor por el abismo. «Porque lo Bello no es más que el inicio de lo terrible», la escena resplandece con el agua que se transforma en chorros fulgurantes que precipitan copos de espuma (2010, p. 670). Moby Dick destroza el barco ballenero y el mar frenéticamente blanco se devora a los hombres, «después, todo se desplomó y el gran sudario del mar volvió a extenderse como desde hacía cinco mil años» (2010, p. 677).

Luego de la aspereza de la voz profética sobreviene un silencio, un silencio de cinco mil años. El «ayuno de los ojos» permite vernos en el acontecimiento de nuestra experiencia. «No hemos cesado de ser personas, no hemos abandonado nada, pero el mar está en el pez y el pez está en el mar».

REFERENCIAS

- Andrés, R. (2022). Archiörgano. En *Diccionario de instrumentos musicales. Desde la Antigüedad hasta J. S. Bach* [EPUB]. Península. <https://www.planetadelibros.com.ar/libro-diccionario-de-instrumentos-musicales/359642>
- Archdaily. (s. f.). *Capilla San Bernardo / Nicolás Campodonico*. https://www.archdaily.cl/cl/787722/capilla-san-bernardo-nicolas-campodonico?ad_source=search&ad_medium=projects_tab
- Biblia Hebraica Stuttgartensia*. (2006). *With morphological analysis from the Werkgroep Informatica*. Vrije Universiteit. <https://app.logos.com/books/LLS%3AWIVUMORPH>
- Borges, J. L. (7 de noviembre de 2018). *Jorge Luis Borges: Herman Melville (Prólogo Bartleby)*. Borges todo el año. <https://borgestodoelano.blogspot.com/2018/11/jorge-luis-borges-herman-melville.html>
- Evdokimov, P. (1991). *El arte del Ícono. Teología de la belleza*. Publicaciones Claretianas.
- Forster, E. M. (1985). *Aspects of the Novel*. Harcourt Inc.
- Lambert, D.A. (2016). *When Repentance Became Biblical. Judaism, Christianity, & The Interpretation of Scripture*. Oxford University Press.
- Melville, H. (1944). *Bartleby*. Emecé Editores.
- Melville, H. (2014). *Moby Dick*. Penguin Random House.
- Reina Valera. (1995). *Santa Biblia. Edición de estudio*. Sociedades Bíblicas Unidas.
- Rilke, R. M. (2010). *Las elegías de Duino, los réquiem y otros poemas*. Visor.
- Swanson, J. A. (1997). *Dictionary of Biblical Languages with Semantic Domains: Hebrew (Old Testament)*. Logos Research Systems. <https://www.logos.com/product/692/a-dictionary-of-biblical-languages-with-semantic-domains-hebrew>

NOTAS

- [1] Psicoanalista, magister en Pensamiento Clásico (CAECE), magister en Sagradas Escrituras (ISEDET), y doctoranda en Letras (USAL). Contacto: flavia.deheza@usal.edu.ar
- [2] Le agradecemos al Dr. Ricardo Mandolino el habernos introducido en este tema.
- [3] Todas las citas en hebreo bíblico corresponden a la *Biblia Hebraica Stuttgartensia: with WerkgroepInformatica, Vrije Universiteit Morphology* (2006). Hemos elegido el sistema de transliteración simple para facilitar la lectura del texto.
- [4] Todas las referencias lingüísticas remiten al *Dictionary of Biblical Languages with Semantic Domains: Hebrew (Old Testament)*, 1997.
- [5] El sistema estandarizado masorético, también llamado período de vocalización, es el de Tiberíades, desarrollado durante el período 500- 1000 e. c.
- [6] Para ampliar el tema de la epiclesis en la Iglesia ortodoxa, consultar: «La Eucaristía en las iglesias ortodoxas», de Nicolás Vera Illán.
- [7] Esta obra de arte arquitectónica fue realizada por Nicolás Campodonico en 2015. Agradecemos al Dr. Mariano Carou, quien la incorporó en su seminario «La salvación por la belleza», USAL, 2023.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2605582019/2605582019.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Flavia Soldano Deheza[1]

EL MAR ESTÁ EN EL PEZ Y EL PEZ ESTÁ EN EL MAR:
APUNTES SOBRE LA LUZ Y LA BELLEZA

*THE SEA IS IN THE FISH AND THE FISH IS IN THE SEA: NOTES ON
LIGHT AND BEAUTY*

Gamma

vol. XXXVI, núm. 75, 2025

Universidad del Salvador, Argentina

revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153

ISSN-E: 1850-0161