



Revista Chilena de Literatura
ISSN: 0048-7651
rchilite@gmail.com
Universidad de Chile
Chile

Retamales, Camilo
El huésped insomne: Una lectura polifónica de Cortejo y Epinicio de David Rosenmann-Taub
Revista Chilena de Literatura, núm. 82, noviembre, 2012, pp. 261-278
Universidad de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360233421014>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

*EL HUÉSPED INSOMNE:
UNA LECTURA POLIFÓNICA DE CORTEJO Y EPINICIO
DE DAVID ROSENMANN-TAUB*

Camilo Retamales

Universidad de Chile

camilo.retamalesv@gmail.com

PALABRAS CLAVE: poesía, polifonía, discurso, alegoría, imagen de mundo.

KEY WORDS: *poetry, polyphony, discourse, allegory, world's image.*

I

Destriyeme en el éxtasis... (primer movimiento: allegro ma non troppo)

La música, en la reflexión estética romántica¹, tiene la capacidad para apelar directamente a los sentimientos (Schopenhauer) e introducir un elemento de disolución (un ejemplo es el éxtasis disolutivo que experimenta Nietzsche frente al *Tristán e Isolda* y que él llamará la experiencia de *lo trágico*²): un modo de expresar otras regiones, más sutiles, de lo real, desde una especie de racionalidad aumentada, liberada de los determinantes referenciales –pseudo intelectuales– del signo, potenciada desde su estallido. Lo que expresa la música es inteligible sin que ello signifique “únívoco” sino, en todo caso, multívoco, líneas de sentido rizomáticas³. Diremos que *lo musical* es ese elemento de nuestra intelección y de estos poemas, en tanto nivel de análisis, que se resiste a la determinación reduccionista de un signo anclado estrechamente a un referente o concepto, que subvierte el lenguaje mismo de la definición lógico-causal.

¹ Véase Rowell, Lewis. *Introducción a la Filosofía de la Música*.

² Véase *El Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la Música*.

³ Para el concepto de rizoma véase el ensayo de Deleuze y Guattari, *Rizoma*.

Esa potencia desbordante de lo musical, más allá de los motivos particulares en que pueda encarnar, orienta en la dirección deseada nuestro estudio. Pero ¿no es la palabra por sí misma susceptible de una ampliación tal? ¿Qué diferencia hacemos entonces introduciendo el concepto de “lo musical”? Las ideas hasta ahora expuestas servirán de marco para nuestros sucesivos análisis, permitiéndonos esclarecer estas interrogantes de fundamento: señalaremos por el momento que en este poemario, el lenguaje, en su dimensión semántico-sonora, está problematizado con la intención de producir un discurso polifónico⁴.

II

...*Definitiva sílaba* (segundo movimiento: adagio stretto)

Mallarmé, como Rosenmann-Taub, concibió una poesía como “creación del intelecto, estructura premeditada y plenamente consciente de sus jerarquías internas, de sus proporciones recíprocas y de los posibles efectos, una poesía capaz de crear su propio objeto” (cit. en Mirza 5).

Cuando tomo el lápiz, ya ha habido muchos borradores en mi cabeza. No respeto la improvisación: no la siento mía. Una obra artística, para ser lograda, debe parecer el efecto espontáneo de una causa espontánea, aunque es consecuencia de un complejo proceso natural. Por ejemplo, los elaboradísimos “impromptus” de Schubert, o lo cuadros de Vermeer, que parecen creados sin esfuerzo. A eso llamo arte...La seducción de la hoja en blanco para, mediante el acto de escribir, abrazarla y abrásarla⁵.

Para Mallarmé, lo musical introduce un elemento de ambigüedad sobre la superficie de los signos: la escritura, así, crea la noción de un objeto huídizo⁶.

La gran plasmación de estas ideas será lo que Mallarmé llamó *El Libro* que, a continuación, resumiré en sus principales puntos viendo de qué modo éstos también se pueden rastrear en el “proyecto” del poeta chileno⁷.

⁴ En su aplicación literaria el término ha sido trabajado por Mijail Bajtin en *Problemas de la poética de Dostoievsky*, que retomaré para nuestra discusión más adelante.

⁵ En Berger, Beatriz, Entrevista: “Todo poema, en mí, tiene su partitura”, Revista de Libros, *El Mercurio*, 2002. En sitio web: www.davidrosenmann-taub.cl

⁶ Tengamos en cuenta esta reflexión de Baudelaire, implícita en las de Mallarmé: “La poesía se acerca a la música por una prosodia cuyas raíces se hunden en el alma humana, más allá de lo que ninguna teoría clásica lo indica...la frase poética puede imitar la línea horizontal, la línea recta ascendente, la línea recta descendente...puede describir una espiral, una parábola o el zigzag, representando una serie de ángulos superpuestos...puede expresar toda sensación de vida o de amargura, de beatitud o de horror por el acoplamiento de tal sustantivo con tal adjetivo, análogo o contrario”. Véase la obra citada de Roger Mirza.

⁷ La clasificación es de Guy Michaud retomada por Mirza en la obra citada. Los ejemplos de *Cortejo* y *Epinicio* son míos.

1) El Libro está hecho de un material único: el alfabeto. Cada sonido debe encontrar un valor propio, por medio de la insistencia en algunas imágenes clave, en las que descubre una correspondencia particular entre su sonido y sus sentidos posibles.

¡Mi dama calva, mi apacible dama!
(...) Me falta un viso
-barrabasada-
De crines
Férreas
Para el rehílo
De la veralca (Rosenmann-Taub 93).

Veralca: anagrama de calavera. Este recurso permite hacer coincidir el acento y la rima asonante con calva, mostrando la correspondencia semántico-sonora entre la dama y la muerte. A su vez el anagrama, siendo pura sonoridad, crea el efecto de un ocultamiento del sentido, que en la lectura se desoculta, potenciado: no es mera calavera, muerte, osamenta, sino: veralca, sonido, juego (pizpirigaña), inversión.

...Bajo las sábanas te sobrepasan
Hasta las ratas, mi imposible dama:
Suma sin forma:
¡Nada con calva! (93).

Correspondencia semántico-sonora: dama-nada-calva-veralca.

2) Si, por un lado, las palabras adquieren una especial jerarquía por su singularidad y cualidades específicas, éstas se transforman por sus contactos con otras.

Veamos el magnífico poema XLV que abre la sección “Estampas”:

Achiras, achiras, granate bastión
De la hierba húmeda,
Salvaje,
Salvaje, cimbrando,
Salvaje rumor (99).

Notamos cómo de a poco empieza a configurarse la imagen que, a su vez, es una fuga permanente (una alegoría en términos de Benjamin⁸), en la idea sugerida de un viaje, donde “salvaje” es, por así decirlo, el centro tonal de la música⁹. La tónica-dominante estará

⁸ Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* recoge, entre otras, esta cualidad de la alegoría: “La ambigüedad, la multiplicidad de sentido es, sin embargo, el rasgo fundamental de la alegoría... Pero la riqueza de esta ambigüedad es la riqueza del derroche... La ambigüedad, por tanto, está siempre en contradicción con la pureza y la unidad del significado” (170).

⁹ “Tonalidad es la propiedad referente de la música y actúa sobre la fidelidad de alturas a un tono de referencia (la tónica)” (Rowell 174).

constituida por “salvaje rumor” que para el poema implica una suerte de hallazgo, luego de un comienzo caótico, al que retornará, afirmándolo, al final: “¡Salvaje, salvaje rumor!”.

Pero antes: “salvaje, cimbrando”, vemos que las palabras se van ensamblando, proyectando sus sentidos como en una danza. La imagen *se cimbra* sobre sí y la identidad de las palabras estalla en *angustiantes acordes*. “Salvaje rumor”, en tanto obra musical, el poema se convierte en ese objeto huidizo, sugerido acá por la imagen de un barco en el momento de zarpar:

Salvaje rumor
De espumas
Gozosas,
Frondosas,
Radiantes,(...)
...¡Oh jarcias
Al sol!
¡Salvaje, salvaje rumor! (99)

El encabalgamiento de los versos contribuye a crear un efecto de tensión, una imagen que no termina de resolverse, un poema donde los elementos se relacionan a modo de engranaje, porque “de espumas” pende de “salvaje rumor” y llama, a su vez, a “gozosas”.

Alígeras, trémulas, más
Alígeras, más
Radiantes, más trémulas, más
Radiantes, más trémulas, más
Radiantes radiantes, más trémulas trémulas, ¡más! (99)

En estos extáticos versos, el encabalgamiento opera de la forma más prodigiosa. Cada palabra, cada grupo fónico define una estructura trascendente, en el sentido de una imagen que estando ahí, está en otro lugar, o que no estando en un lugar definido del poema, está en todos, inclusive en los blancos. Finaliza la serie con un grito “¡más!”, epítome musical que define la huída permanente, el encabalgamiento irresoluto, suprema tensión *hacia lo oscuro*.

Este movimiento se puede leer ya en el título de la sección: “Estampas”. Estampa es imagen y huella. Se puede hablar de un doble sentido: por un lado, de algo que no puede ser sino a costa de evidenciarnos su origen arruinado¹⁰; y el otro –desde la escucha radial del *nudo patógeno*, para hablar como Lacan– nos sugiere la idea de algo que es múltiple (“¡más!”) a condición de no definirse (¿viaje o barco?).

¹⁰ Esto refuerza nuestra consideración de la imagen como alegoría, en tanto que la estampa es, a su vez, fragmento y ruina: “La historia no se plasma como un proceso de vida eterna sino como el de una decadencia inarrestable...Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas” (Benjamin 171).

3) El Libro es espacio. Al disponerse el poema en la página, cada elemento toma su lugar. La página en blanco sería la materialización del *Silencio*, donde nacen gradualmente las palabras. Todo debe ser previsto en función del efecto que se busca producir.

4) La poesía encierra el tiempo ya que por la disposición de los versos el lector estará obligado a acelerar o enlentecer el movimiento.

Poesía consciente de sus procedimientos, como *Cortejo y Epinicio*: una obra difícil porque está constantemente preguntándose acerca de sus posibilidades expresivas y sus efectos en la lectura. Una obra abierta, como diría Eco y, en este sentido, metaescriptural¹¹.

Llamo “obra abierta” a una categoría de lectura más que a un tipo de procedimiento creativo. La obra que nos ocupa acoge *la interrogación acerca de la posibilidad misma del arte*¹².

Siguiendo nuestro paralelo con *El Libro* mallarmeano, *Cortejo y Epinicio* nos muestra un universo en permanente creación: espacio y tiempo son dispuestos en la página multiplicando sus efectos.

SAZÓN

Níspero. ¡Quién!

*
* *

Intrusos.

*
* *

Trasnochamos (123).

¹¹ Con esto me refiero fundamentalmente a una obra que se abisma, es decir, que exhibe su mecanismo compositivo, más que apuntar a algo como una “recepción teleológica” de su significación: acá todo es *fuerza*, en el sentido derridiano. Podrán identificarse simultáneamente relaciones: intertextuales, paratextuales, metatextuales, architextuales o hipertextuales, según la clasificación de Genette.

¹² Para esto cobran relevancia los procedimientos metaescripturales, entre los que podemos considerar: narración dentro de la narración, puesta en abismo, fragmentariedad, etc. Estos recursos (que ya el Barroco había tratado con maestría) vienen a caracterizar en cierto modo la sensibilidad de la época en la que este texto sale a la luz (en su primera versión al menos) y nos permiten actualizar la discusión eterna entre arte y realidad o, para ser más exacto: la manera en que el lenguaje del arte modela las condiciones en que se hace posible lo real. Esta cualidad es lo que hace del arte un instrumento peligroso: al prohibir el ingreso de los poetas en su República, Platón no evidencia su filisteísmo sino su enorme respeto hacia los procedimientos del arte que, poniendo, por así decirlo, “lo real en suspenso”, cuestiona las bases mismas de la representación (véase Agamben, Giorgio. *Profanaciones*) ¿mimesis o diégesis? ¿la Musa, el Hombre, la Verdad? Siempre hay metaescritura cuando la obra pone en acción un poder subversivo.

Más que poema, desafío. Primero atendamos a los datos: el título del poema es un estado: la madurez del fruto. La palabra a continuación es una imagen, presencia que irrumpe: el Níspero. Luego una interrogación disfrazada de exclamación. Es ese “¡Quién!” que proferimos cuando se nos dice algo que rehusamos aceptar de inmediato, sorpresa que aturde, queremos que nos confirmen aquello que sabemos pero que no podemos creer, por el vuelco que supone para un estado de cosas o en una causalidad. Luego el silencio, blanco, lento, movimiento hacia abajo.

“Intrusos” introduce el plural *¿nosotros* intrusos o *ellos*? Constatación de una intromisión: “algo” acontece pero no sabemos o no aceptamos que sabemos *¿Qué* aconteció en el blanco mientras esperábamos expectantes una respuesta? Solo sabemos lo siguiente: “hay” la irrupción de lo plural en la temporalidad cadenciosa y en el espacio, más allá de la imagen, en los blancos, más allá del sonido de las palabras, en el silencio (cuando digo “más allá” en el fondo digo *aquí*, en una realidad ampliada hacia lo ambiguo): hay la muerte de *una voz* y la eclosión de *varias* voces, coro indeterminado del referente anónimo “Intrusos” (que es nosotros + ellos). Luego, un nuevo interludio y: “Trasnochamos”, un poco más allá, más cerca del fin de la hoja, temporalmente en un *después*..., asumida la pluralidad y el viaje nocturno: *la noche que no conocemos*.

Como Ulises, el hablante emprende un viaje en lo desconocido, ave libérrima, el poema siguiente “Arco vuelo” comienza: “El alcahaz abrí con torbellino/vulnerable y triunfal” (124). Los versos finales de “Schabat”, texto que precede a “Sazón”, indican también el dolor ante una partida: “La casa es un sollozo. El horizonte/Cruza la casa: rostro del crepúsculo/Ido entre lo jamás y lo jamás” (122).

Justo el instante en que anocchece coincide con la partida. Como decía Mallarmé: *Música y Poesía llevados a lo oscuro, centelleantes allá* (Mirza 105). De este modo, la hoja en blanco es también luz y para poder verla, los versos han debido atravesar la noche: el poema “Sazón” es un cuerpo, fruto pleno, que *acontece* como silencio en un lugar nocturno para florecer al final, después de los versos, en la claridad de los blancos. Este poema está en estrecha relación con los versos de “Preludio”: *después la noche que no conocemos/y extendido en lo nunca un solo cuerpo/callado como luz* (Rosenmann-Taub 21).

Libro en que diagramación, música y ritmo crean una síntesis semántico-sonora y donde las palabras sugieren y proyectan múltiples sentidos en una polisemia-polifónica del verso.

III

Homenaje a Debussy (tercer movimiento: allegro vivace)

Debussy fue un innovador en el campo de la construcción melódica, a través del uso de elementos no tradicionales como lo son la escala de tonos completos que quiebran la escala tonal: un ejemplo lo encontramos en *Nubes*, donde el uso del corno inglés crea una atmósfera que evoca la imagen, asimismo el uso de coros femeninos en *Sirenas*. Esta tendencia hacia la indeterminación por medio de la pérdida del centro (tonal, discursivo)

está presente en Debussy y la podemos leer en sus consideraciones, por ejemplo, acerca de la estructura tradicional de la sinfonía, donde la experiencia de la novena de Beethoven le sugiere una verdadera revolución¹³.

La lucidez de la interrogante planteada por Debussy debe ser tomada con la mayor seriedad también para esta poesía. Efectivamente acá conviven muchas formas tradicionales de la poesía en español: sonetos, romances, madrigales, versos finamente estructurados en metro y acento pero, junto con esto, versos libres, variaciones rítmicas y métricas, nuevas estructuras que van emergiendo con la frescura de instante primigenio. Se podría llamar a este procedimiento: neomanierismo¹⁴.

Creo que esta obra no teme pero tampoco consiente en definiciones esquemáticas: se podrán hallar aquí estructuras barrocas, manieristas, minimalistas¹⁵, la verdad es que esta obra es todo eso y más. Pareciera que el poeta no cediese con tanta facilidad al encanto del verso libre: resultado natural de la crisis estructural, como señala Mallarmé, porque la verdad es que el verso libre, así sin más, también es una limitación.

Podemos acercarnos al problema desde otro ángulo: el verso siempre es forma, estructura, acento y ritmo. Negarle estas cualidades es privarlo de ofrecer mayores alcances significativos. Por consiguiente, la obra acoge la multiplicidad formal con un propósito: auñar y poner en diálogo distintas voces, convocar tradiciones y concitar nuevas emergencias insospechadas. ¿Quién dirá que después de Huidobro o de De Rokha las estructuras habían estallado para siempre? *Cortejo y Epinicio* es doble espiritual de una fuerza creadora que se expande siempre renovada y su propósito es reflejar el universo en el momento de su formación¹⁶.

Lo Informe acaba siendo el efecto logrado a partir del celoso seguimiento de las estructuras que ofrece la tradición. Lo informe eclosionado tiene el sello diferenciador en el énfasis: porque para llegar a ello se ha debido atravesar un arduo camino. Este efecto estético, en lo conceptual, me parece resumido en estos luminosos versos del *Homenaje a*

¹³ “Me parecía que después de Beethoven, la inutilidad de la sinfonía quedaba demostrada...” la novena” era una genial indicación, un deseo magnífico de ampliar, de liberar las formas habituales dándoles las dimensiones armoniosas de un fresco... ¿Es preciso sacar en consecuencia que, a pesar de tantas transformaciones intentadas, la sinfonía pertenece al pasado por toda su elegancia rectilínea, su composición ceremoniosa, su público filosófico y afectado? Verdaderamente ¿No se habrá hecho otra cosa que poner, en lugar de su antiguo marco de oro apagado, el cobre estridente de las instrumentaciones modernas?” (Debussy 70).

¹⁴ Es el nombre que emplea Oscar Galindo en *Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea* para la profanación que opera Enrique Lihn en sus sonetos.

¹⁵ Las tres tendencias de la poesía de posvanguardia definidas por Osorio.

¹⁶ Sarduy señala que la inestabilidad del continuo espacio-tiempo caracteriza la cosmología desde el Barroco y más que mostrar puntos de vista, es la superposición de universos y la posibilidad misma del punto de vista lo que define el efecto de, por ejemplo, *Las señoritas de Avignon* de Picasso. Véase *Ensayos generales sobre el Barroco*.

Debussy donde el hablante —que ya no se mira— ha perdido forma en el reflejo, dejándonos únicamente el color en los musicales escarceos: huella escritural del sonido¹⁷.

Se pueden oír en un mismo poema, y hasta en un mismo verso, muchas voces murmurando. De algún modo esta ha sido la tónica —difusa a su vez— de nuestras reflexiones en lo va de la investigación.

A continuación, transcribo un texto sobre el que insistiré más adelante y que, por ahora, me permite ejemplificar cómo se da la exploración estructural que mencionaba más arriba.

E-ra-yo-dios-y-ca-mi-na-ba-sin-sa-ber-lo	1
E-ras-oh-tú-mi-huer-to-dios-y-yo-tea-ma-ba	2
Qué-dea-zo-tar-las-cú-pu-las-nom-brán-do-te	3
Sin-la-za-ri-llo-tan-tos-te-rri-to-rios	4
Zan-ján-do-teim-plo-rán-do-te-gla-cial	5
Sol-de-ren-cor-ha-cia-tu-tem-pes-ta-des:	6
¿tees-con-des-o-mees-con-do,	7
Ce-lan-do-tus-san-da-lias,	8
En-lar-gos-fu-ne-ra-les?	9
Con-los-so-llo-zos-de-mi-vas-te-dad	10
Qué-dea-zo-tar-las-cú-pu-las-nom-brán-do-te	11
E-ra-yo-dios-y-ca-mi-na-ba-sin-sa-ber-lo	12
E-ras-oh-tú-mi-huer-to-dios-y-yo-tea-ma-ba (56) ¹⁸	13

Lo primero que notamos son tres secuencias métricas: tridecasílabos, endecasílabos y heptasílabos. El ritmo es yámbico pero si hacemos diéresis en di-os, serían los primeros alejandrinos y su ritmo trocaico (el que sea posible lo hace presente). Los versos 7 al 9 son heptasílabos y, en consecuencia, siendo de menor medida, su tono es más alto concordando con su estructura interrogativa. Luego baja el tono —más solemne— en los versos finales¹⁹.

A lo largo del poemario se pueden observar muchos ejemplos donde la variación estructural es más evidente, tanto en un mismo poema como entre textos sucesivos, y en los que el *silencio* (no simplemente el *sentido* que se calla sino, digamos, la materia

¹⁷ “Y el sol, amarillento, brillará un poco más/En los hondos espejos en que ya no me miro:/Hundiéndome en el sueño, como el tiempo en el mar,/Apretaré en la almohada oros desvanecidos./En los hondos espejos en que ya no me miro/Descubriré su rostro, su fragancia lejana,/Y apretaré en la almohada oros desvanecidos:/Será extender en mí su cabellera amada./ (...) Allá, lino en el lino,/Lino:/Sus calcinados huesos en un cofre he traído:/Esparkiré su harina sobre mi lecho frío/Y apretaré en la almohada oros desvanecidos/Y seré un hondo espejo de reflejo amarillo” (133).

¹⁸ Añado acá la división silábica.

¹⁹ Para comprender el concepto métrico de *tono* (como comportamiento melódico del verso) y los elementos que lo determinan, véase *Métrica Española* de Antonio Quilis.

de la alteridad) pasa a cobrar un decisivo protagonismo. Bástenos por ahora estos inquietantes versos:

(¿Tú?)
Virtualidad de escollos
-trofeo:
Morondanga-,
Me liberas (53).

¿De dónde viene ese “(¿Tú?)”? No es tan inquietante el desconocimiento de lo apelado como de aquél que enuncia: la interrogación por el otro se devuelve hacia el yo. El entre paréntesis nos remite a una voz autorial²⁰, pero en este ejemplo, esa voz permanece clausurada en el acto de arrojarse a otro, también incognoscible: estallido del signo en el juego de espejos.

IV

“*Y mi poema no tendrá sentido*” (cuarto movimiento: coro sinfónico)

La música contemporánea ha emprendido la exploración melódica y armónica llegando a romper la estructura tonal clásica y abriéndose paso a la configuración de nuevos modelos estructurales. El sistema dodecafónico ha demostrado ser el más influyente durante el siglo XX, no obstante, más allá de las posiciones filosóficas esgrimidas respecto a la música, es importante sopesar el valor de los distintos hallazgos anclados en una premisa común: superar el paradigma de la música tradicional, occidental, abrir nuestra sensibilidad al desorden –aparente– de la exploración²¹. ¿Qué le debe específicamente a la música la poesía de *Cortejo y Epinicio* que no pueda haber tomado de sus antecedentes propiamente literarios? ¿No sería mejor constatar que a inicios del siglo XX las artes experimentan profundos cambios donde recursos de indeterminación son más bien transversales y no frutos de una especulación musical que hubiese sido importada por la literatura? Si bien estas apreciaciones son correctas, el valor de lo indeterminado no es transversal. En unos intentos será simple efecto de una psique liberada (ahí se lo llamará *automatismo*) mientras que en la obra que nos ocupa *lo musical* asume un papel, una especie de discurso paralelo al de los signos lingüísticos: la poesía se interroga a sí misma y no da nada por sentado,

²⁰ Una subjetividad, en el sentido de Agamben, que “se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él” (94).

²¹ Es lo que Adorno llama <<proceso de desmitificación>> “Las diferencias cualitativas en la música resultaron reducidas justamente bajo el dominio de su último y más violento principio natural, de la tonalidad y de la dominante... Los grados de la técnica dodecafónica estructurada se organizan entre sí en diferencias cualitativas, son de diversa valoración, sin que esta valoración aparezca dictada ciegamente por las relaciones de la serie de armónicos” (19).

significante y significado, sonoridad y referencialidad asumen roles y constituyen una obra auténticamente plural, en la que somos perpetuamente apelados.

Así como esta obra se sirve de estructuras clásicas, tonalidad y atonalidad no son excluyentes. De hecho, muchos compositores se sirven de elementos de la música tradicional para después, en una misma obra, introducir rupturas.

La similitud entre el sistema articulado por el poemario y el atonal de la música contemporánea será el proceso que llamaré: *desjerarquización*. Proceso que consistirá en subvertir todo sistema de referencialidad (tórica, discursiva) introduciendo nuevos “puntos de vista” frente al universo que nace. La crisis se resuelve en otra crisis y en el trayecto asistimos al diálogo universal-coral de los elementos.

Podemos comenzar a observar verdaderos diálogos al interior de los poemas, ya sea entre hablantes, personajes, perspectivas etc, o entre estructuras. Por ejemplo: en los primeros versos del poema “Elegía y Kadish” (43-44) se configura un diálogo (“Compensándote *ahí*”). Un *yo* habla a un *tú* ausente, pero que posee secretos: “la rada de secretos/sonsacarte/en oración de sarmentosa ley”. Por ahora dejaremos en suspenso el problema de la identidad judía señalada por *kadisch*.

Luego de una pausa prolongada en la espaciación, *otra voz* emerge y responde: “Ay/me existes,/cerviz,/o me transiges./¡Necio, necio taled!. Sería ésta una voz de cuya existencia es portadora la anterior: diálogo ontológico. Esa existencia es también tolerancia apenas, consentimiento o concesión que se hace a una falta, falla (“o me transiges”). Por lo tanto, esta voz se sabe subyugada por la existencia que la sostiene (“jocundo yugo”) al tiempo que lanza un grito de reproche negándole toda *identidad* a aquello que es ocultamiento de sí (“¡Necio, necio taled!”): la máscara, persona.

¿No es la palabra misma la que soporta esta disputa feroz? (“Impídeme decirlo –por tu Dios-/ por tu sangre”) ¿Es la respuesta a la petición de revelar los secretos? En el acto de decir está contenida una revelación horrorosa, capaz de atentar contra Dios mismo.

El poema empieza a configurar un espacio dramático en el que distintas voces se imbrican en una lucha que extravía al lector, pero este extravío es hacerlo partícipe de su estructura descentrada. Una tercera voz apela a un *tú* (¿Tú?) con un juicio de valor (“nefario con prolijos desaliños”).

Que aquél sábado, fácil, fraternal,
Se demoró un domingo eternamente (44)

La eterna demora –en un después– de aquello que está antes *ido entre lo jamás y lo jamás*.

Y mi poema no tendrá sentido (44)

Ese sinsentido ¿no es en realidad un efecto de la multiplicidad vocal en la que nos hemos visto involucrados, extraviados hasta de nosotros mismos sin saber qué papel nos toca más que el éticamente correcto de tratar de acoger esa multiplicidad en lo que permiten nuestras fuerzas y entendimiento? Y el sinsentido ¿no es el estallido que experimenta el lenguaje de ese entendimiento? ¿No parece más bien una declaración de impotencia de parte del lenguaje, pero también como un eco de nuestra propia voz confesándonos

impotentes al tiempo que, con soberbia, decimos –o los signos dicen por nosotros– “esto no tiene sentido”?

Hay en estos versos una interrogación severa por la identidad: como Derrida en el largo periplo judeo-argelino-francés (*El monolingüismo del otro*), este hablante se enfrenta –en sí mismo– a la palabra de la otredad. Son los signos de esta disputa los únicos que nos dan cuenta de este extravío que es, a la vez, orfandad y viaje.

Lo único en esta escritura que otorga indicios de identidad judía son los signos, la etimología de ciertas palabras, mezcladas a muchas otras, como toda nuestra lengua castellana: pareciera indicarnos que es precisamente el lenguaje por antonomasia el depositario de una identidad en tránsito y los términos en que ésta se resuelve –si es que lo hace– nos son enteramente desconocidos. Hay al final algo así como un absoluto otro que habla un lenguaje irreductible al yo. Entonces podemos leer este poema a la luz de la versión del año 1949²², en la que un hablante agónico clama: “No me hagas, oh tú Dios mío, decir Kadisch”. ¿Es esta oración judía la que constituye una amenaza para Dios? Recordamos que *Kadisch* constituye básicamente una oración en la que el pueblo de Israel pide a Dios su advenimiento y la consumación final de su reino en la tierra. ¿Es a Cristo a quien va dirigida esta advertencia: “no me hagas decirlo –por tu Dios– por tu sangre”? Mestizo en una tradición judeo-cristiana, el periplo indentitario del hablante pasa por plantearse estas interrogantes religiosas: en la que ninguno de los términos asume la hegemonía: la crisis se resuelve siempre con otra crisis, hasta el sinsentido.

El sinsentido es el silencio del lenguaje: no un silencio inerte, sino, con Mallarmé, como una nueva necesidad espiritual, hecho de tensiones contradictorias que revelan una obra inagotable fundada en la ambigüedad. En la forma de silencio experimentamos ese éxtasis disolutivo: la desindividuación de las voces dialogantes. *Lo musical* en esta poesía no es “lo dado” en tanto propiedad natural, ni tiene que ver con categorías fonéticas, es algo así como una performatividad discursiva lograda mediante esta técnica polifónica de donde emergen, como de un caldo de cultivo informe y legamoso, las armonías, melodías, imágenes, figuras que poblarán-realizarán el universo de la obra.

V

“Otras voces reclaman otras voces”

“el poema como cambio perpetuo, como substitución siempre inestable y nacimiento siempre precario de signos, allí donde tiene lugar esa pulsación entre lo externo y la verdad: en la frontera oscilante de la página”

Severo Sarduy.

²² Rosenmann-Taub, David. *Cortejo y Epinicio*. Santiago. Cruz del Sur. 1949.

Dicho lo anterior, entendemos que la operación que hace el descentramiento de la voz en estos poemas lleva al lenguaje problematizado a un momento en que se ve obligado a confesarnos su impotencia: la palabra se acerca al silencio no porque cese de comunicar sino porque lo que comunica es irreductible a la pretendida identidad de un referente: la estructura significado-significante pierde unidireccionalidad (o la promesa de una dirección) y gana espesor por la peculiaridad de su propuesta, porque su referente se encuentra en tránsito y su sujeto, a su vez, es múltiple²³. La palabra abismada no consiente en determinarse. Es lógico pensar que el hablante, cuya voz cristaliza en esta palabra tampoco encuentre determinación. La multivocalidad en esta obra será asociada aquí, como ya anticipé, con la idea de polifonía expuesta por Mijail Bajtin:

La pluralidad de voces independientes o inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievsky. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible (16-17).

Con los determinantes propios de esta obra, podemos comenzar a leer un diálogo polifónico de voces en relación de horizontalidad, desjerarquizada.

Por ejemplo en el poema “Jerarquía” se lee un diálogo interior: voces que interrogan a otras voces o que se interrogan, donde la imposibilidad de una jerarquía es uno de los aspectos que me interesa resaltar. También veremos el diálogo que sostiene con los poemas siguientes:

Ganglios
-líneas-
Y puños.
¿Qué más?
Los panoramas.
¿Éstos? (37).

Versos que constan a lo más de dos lexemas y un máximo de cinco sílabas. El poema semeja el intento por reconstruir un cuerpo desmembrado, restablecer su organización jerárquica sin lograr más que poner en evidencia lo arbitrario de esta construcción plagada de interrogantes que sugieren fisuras y donde lo que más *dice*, es el espacio en blanco que

²³ Es el pensamiento del desastre de Blanchot que “si bien no extingue al pensamiento, nos deja sin cuidado ante las consecuencias que pueda tener este mismo pensamiento para nuestra vida, aleja cualquier idea de fracaso y de éxito, reemplaza el silencio ordinario, aquél al que falta el habla, por un silencio distinto, distante, en el cual el otro es el que se anuncia callando” (18).

absorbe las precarias “-líneas-”. Después irrumpen los alejandrinos en “El gato coge una mariposa” que parece evocarnos el relato de una fábula para luego dar paso a la imagen de un *claro de luna arruinado*: sujeto prosopopéyico de la acción. Progresivamente la imagen del claro de luna incorpora garras y muestra sus alas produciéndose una condensación que nos introduce en una escena, más bien, onírica. El texto siguiente: “Canción de Cuna” introduce un discurso parental y siniestro: el cambio de registro, por ejemplo, el uso de diminutivos (lucerito, ojitos, corazoncito), es notorio.

No obstante, pienso que estas voces no alcanzan a constituir ideologías autónomas claramente discernibles: más bien, es la posibilidad misma de un punto de vista lo que está siendo problematizado²⁴. En otras palabras, para que exista héroe con punto de vista debe existir una dicotomía entre sujeto y objeto, sujeto cognoscente versus lo cognoscible. Pero en estos poemas, lo que está puesto en cuestión en la idea de lo múltiple es la posibilidad misma de la identidad: lo otro no existe respecto a la mismidad de lo uno, sino que ésta es roída por aquél: es su estructura, su huésped insomne²⁵. En consecuencia, *el hablante de estos poemas se estructura como un otro*²⁶.

ACÁPITE A MODO DE INCONCLUSIÓN: IMAGEN DE MUNDO

Para aproximarnos a un entendimiento de la imagen de mundo, inestable, que va configurando el poemario, acudiré a lo que Sarduy denomina “retombée” (resonancia de modelos científicos en el simbolismo del arte) de la cosmología barroca.

²⁴ “El héroe le interesa (a Dostoievsky) en tanto que es un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo, como una posición plena de sentido que valore la actitud del hombre hacia sí mismo y hacia la realidad circundante...y aquello que debe ser representado y caracterizado no es un determinado modo de su ser ni es su imagen firme sino que viene a ser el último recuento de su conciencia y autoconciencia y, al fin y al cabo, su última palabra acerca de su persona y de su mundo” (Bajtin 71-72).

²⁵ Carlo de Rokha escribe en su poema *De profundis*: “Desde este amargo té me vuelvo hacia el demonio/ apenas entrevisto por el insomne huésped/ que soy cuando de noche entro en mi ser visible”. Creo que en estos versos se quiere comunicar la experiencia del asalto de la alteridad radical, similar a la manera en que *lo otro* roe la identidad de *la voz* de este poemario.

²⁶ Julia Kristeva, en su trabajo titulado *Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela* sintetiza de este modo el concepto de dialogismo... “el diálogo no es sólo el lenguaje asumido por el sujeto: es una *escritura* en la que se lee al *otro*”. También en este sentido se pueden leer los versos entreguionados: como un dibujo en la estructura misma de los versos del extravío identitario que recorre el hablante. Los guiones tienden a extraviar la lectura, confundirla, ampliando la referencialidad hacia lo indeterminado “Virtualidad de escollos/-trofeo:/morondanga-/me liberas”. Es el equivalente poético de la identidad múltiple derridiana: judeo-franco-argelino.

...con Kepler algo se descentra o, más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse (Sarduy 177).

El descentramiento repercute en la representación del espacio urbano "...La ciudad barroca se presenta como una trama abierta no referible a un significante privilegiado que la imante y le otorgue sentido" (180). Es un tejido continuo:

...El espacio urbano barroco, frase del descentramiento como repetición y ruptura, es también semántico pero de manera negativa: no garantiza al hombre, al recibirlo en la sucesión y la monotonía, una inscripción simbólica, sino que al contrario, des-situándolo, haciéndolo bascular, privándolo de toda referencia a un significante autoritario y único, le señala su ausencia en ese orden que al mismo tiempo despliega como uniformidad, la desposesión (182).

Que no enturbie tus veredas
 El barro de mis pisadas,
 Echaurren, derrocadero,
 Echaurren, calle escarlata (Rosenmann-Taub 125).

El paso del sujeto por la ciudad se ve como una mancha que rubrica la huella de un ausente...

(Para Kepler) Este pensamiento –el de la infinitud del universo– conlleva no sé qué horror secreto; en efecto, uno se encuentra errante en medio de esa inmensidad a la cual se ha negado todo límite, todo centro y por ello mismo, todo lugar determinado. Pascal, como es harto sabido, sintió el mismo el horror, pero con una diferencia: en él, el vértigo del infinito engendra su vértice: allí donde no hay lugar, o donde el lugar falta, allí, precisamente, se encuentra el sujeto (Sarduy 178).

El sujeto ocupa un lugar pero ese lugar es otro: lo infinito de su indeterminación. Así, pues, el sujeto infinito –como melodía infinita– es ubicuo: es su naturaleza huidiza la que le confiere su carácter.

La elipse es desjerarquización y caída teológica, como en *El Santo Entierro* de Caravaggio²⁷. Vemos también esta caída en *Cortejo y Epinicio*

No el cadáver de Dios lo que medito
 Ni su traslumbramiento lo que muerdo (49).

Con estos versos parece insinuarse un acontecimiento definitivo: Dios se nos muestra en su cadáver, en su no ser. Sin embargo, el verso que comienza con la partícula “no” se revierte a sí mismo: lo único meditable es la ausencia de Dios. Dicho de otro modo:

²⁷ Véase lo que señala Sarduy acerca del doble centro en esta obra.

nuestro pensamiento y su lenguaje se articulan sobre la base de este acontecimiento fundante. Su traslumbramiento, acto de irrupción violenta y abandono, evoca los versos de San Juan de la Cruz (“Descubre tu presencia y máteme tu vista y hermosura”). En la sección “Sarcasmo”, poema XXVII, se emplea un tono distinto: “Dios se cambia de casa...este Dios distraído que cierta vez nos hizo” (64).

La caída teológica desautomatiza el significante “Dios” de su referente judeo-cristiano pero no para inscribirlo en otra tradición. Con todo, no es posible negar la existencia de Dios en los signos. Dios que, como el hombre en la urbe barroca, no posee el privilegio de una inscripción simbólica dominante.

...El turbulento bergantín se encamina
Por las alas del fárrago hacia la nueva casa.
Antes de abandonar el reino carcomido,
Logrando repinarse sin que el polvo despierte,
Dios sube a la azotea a ver si, por olvido,
Algo se le ha quedado: y aunque atisba y traspasa
Los libres pasadizos y baldean sus ojos
Tejados y buhardas, se olvida de la muerte
Y la vida que riñen en un rincón vacío.
Y Dios se va sin verlas, mas siente escalofrío (64-65).

Ese escalofrío es el horror de Kepler y de Pascal. A la luz de estas consideraciones, esa “nueva casa” a la que se dirige Dios y que provoca escalofrío describe el movimiento de una caída, completando, a su vez, el sarcasmo²⁸. Así, una de las respuestas dialógicas a esa caída la encontramos *antes* (ese no lugar) en la sección “Continuo Éxtasis”: *Era yo Dios y caminaba sin saberlo*. La asunción por parte de este hablante de su condición divina está siempre roída por el horror, el dolor, la muerte.

¿Te escondes o me escondo
Celando tus sandalias
En largos funerales?
Con los sollozos de mi vastedad (56).

Divinidad humanizada, humanidad divinizada. No asistimos a un mero cambio de lugar sino a la des-topización del lugar, su tropización. Desplazamiento desde el espacio geométrico al de la retórica.

Dios –significante puesto en juego– padece las mismas contradicciones que las voces enunciativas. Hay la angustia de un yo y el exceso del lenguaje. Lenguaje que habla de sí mismo queriendo hablar de *otro*. Deseo de un afuera, encierro sin límites. Condenado a no ser más que un exceso.

²⁸ El sarcasmo en tanto descalificación viene a desmoronar el signo regente del universo, impidiendo al sujeto remitir su cuestionamiento fundamental al centro estable del en-sí divino.

Unas griales tijeras almaradas me he enterrado en los ojos
 (...) Con benévolos dedos he extraído
 La docta gelatina de fulgores: la presencia del Hijo.
 ¡El encierro sin límites! ¡La distancia peluda!
 (...) Ah...remisión...Postigo mío, cedes...Salgo...esta vez...del
 sueño (96).

El hablante comienza como acaba Edipo, cegándose en autoflagelación. Atestigua el agónico excederse a sí mismo, presidido por el acto mutilatorio. Hacia una <<Nueva Realidad>> situada en el no-lugar de los puntos suspensivos, en el blanco de la página, en el silencio que precede al siguiente poema.

Estos versos-espejo otorgan al yo la consolación de un lugar –entre los signos– al que se tiende, desde el que se viene: yo irrecuperable y *por recuperar*.

La caída teológica hace residir a Dios en una voz precaria y, también, excesiva. Este exceso se puede leer en términos de lo que Maritain denomina el *acrecentamiento del ser*: “Lejos de perder su ser, de ese modo lo salva, lo acrecienta. Aspira, pues, a la condición superior, en la cual se realiza mejor” (180).

No hay significante que exprese con mayor intensidad esa pulsión por lo incognoscible, hacia la alteridad radical, que: *Dios*.

Hay en la aspiración a lo divino, a su comprensión, una aproximación a un elemento que *reside* en el hablante mismo (el *otro huésped*), que *es él mismo*, un sujeto más abarcador del que la obra querría ser cuerpo, querría dar testimonio. El yo por recuperar es un yo acrecentado.

No soy yo quien aspira al *esse divinum*; yo no aspiro a ser Dios...Pero *el ser en mi* aspira al *esse divinum*, desea, sí, pasar a una condición divina...Es claro que la aspiración del trascendental ser al *esse divinum* no es una aspiración del sujeto mismo específico y genérico. No hay en el sujeto creado ningún deseo natural elícito, ni siquiera condicional de ser Dios; la naturaleza no hace nacer en nuestra alma tan *insensata* aspiración (Maritain 180).

Una comprensión tal siempre es agónica, arrastra una mutilación física y espiritual –retórica–, lo que Maritain llama en otro lugar: *el vértigo angelista*, suicidio místico del pensamiento.

Tal vez una consecuencia importante a raíz de esta “caída” es que el poder creador se va a depositar en la voz; es el hablante el encargado de crear su propia identidad en una personalidad múltiple. Pues Dios también *existe* y padece su aseidad, igual que la voz en el poema *Preludio*: siempre está en un *después*, por lo tanto, la elección de no-ser no se le presenta: condenado a ver lo informe²⁹ y a oír ese no sé qué que queda balbuciendo,

²⁹ Lo informe, acá, comparte su sentido con *indeterminación*. Una indeterminación, como la puntualiza Maritain en el trabajo citado: *activa y dominadora, y que constituye la libertad misma* (148).

que da escalofríos. Dios no es el signo *Dios*, sino todo lo que permanece en la sombra *rutilando más que el sol*, en esa noche oscura. El hablante, *como Dios descendido desde su más próximo símbolo*, padece las fuerzas que pugnan por hacerlo estallar. No hay ateísmo sino un redescubrir a la divinidad allí donde se oculta, por ejemplo, en *la presencia del Hijo*, como Cristo crucificado: cifra del desgarramiento.

Sí, Mesías, ahora, rumí, crucificándote,
Amo mi pesadilla. No se perdona al mar:
No intentes perdonarme.
Mis venas, de veneno, aldabas de orfandad,
Porque desaparecen y por crucificadas,
Te crucificarán (Rosenmann-Taub 84).

El hablante, a la vez crucificado y verdugo, contempla directamente a Cristo descubriéndose en su orfandad: identidad inconclusa respecto a un Padre que, sin ser nombrado, está presente (*y te clama mi tortura/y me persigues clamando*). Lo que está oculto siempre, eso *más grande que lo que puede ser dicho*, la identidad del sujeto, su no-lugar barroco, es ese secreto que Abraham y Dios conocen, pero que nunca escuchamos: asistimos de nuevo al espectáculo de la larga caminata muda de Abraham e Isaac hacia el monte Moriah³⁰.

El hablante asumido en su *insensata aspiración* semejaría el estado místico, comparado a menudo con el del delirio. No obstante, lo que me importa señalar es que la aseidad del hablante divinizado se define por su espontaneidad y necesidad infinitas, por la sobreexistencia que lo pluraliza en un éxtasis poético y cuyo rezo clama: *Poesía, aproxímate a mí: sé poesía*.

El hablante no puede dejar de referirse a Dios, ya sea identificándose con la figura del mártir o con Job, o de cualquier otra forma, sino que está obligado a atender aquello mayor que lo habita (la *broma trágica* que apunta Kristeva), lo habitado, que acá hemos visto manifestado en lo polifónico, en la tentación de lo indeterminado, en el periplo identitario nunca resuelto y, casi diríamos, “anonimato ontológico”. Sarduy señala que antes de la palabra se oye un eco y, en efecto, pareciera que aquí todo *logos* es un eco.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Reacción y Progreso*. Barcelona: Tusquets Editor, 1964.
- Agamben, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2005.
- Bajtin, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoevski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

³⁰ Véase la discusión de Derrida acerca de este silencio abrahámico en su ensayo *La Literatura Segregada*.

- Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, 1990.
- Debussy, Claude. *El señor Croche, antidilettante*. Buenos Aires: Anaquel, 1945.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma: introducción*. México: Ediciones Coyoacán, 2001.
- Derrida, Jacques. *Dar la Muerte* (La Literatura Segregada: una filiación imposible). Barcelona: Paidós, 2006.
- Galindo, Oscar. "Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea". *Estudios Filológicos* 40 (2005): 79-94.
- Kristeva, Julia. "Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Maritain, Jacques. *Desde Bergson a Santo Tomás de Aquino*. Buenos Aires: Club de Lectores, 1983.
- Mirza, Roger. *La Poética de S. Mallarmé*. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1990.
- Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la Música*. Madrid, México, Buenos Aires: EDAF, 2001.
- Quilis, Antonio. *Métrica Española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1975.
- Rosenmann-Taub, David. *Cortejo y Epinicio*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2002.
- Rosenmann-Taub, David. *Cortejo y Epinicio*. Santiago: Cruz del Sur, 1949.
- Rowell, Lewis. *Introducción a la Filosofía de la Música*. Barcelona: Gedisa, 1985.
- Sarduy, Severo. *Ensayos sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

ENTREVISTA

- Rosenmann-Taub, David. "Todo poema, en mí, tiene su partitura". Entr. Beatriz Berger. *El Mercurio*. 6 jul. 2002. Web. <<http://www.rosenmann-taub.uchile.cl/estudios/berger-beatriz-poema.html>>