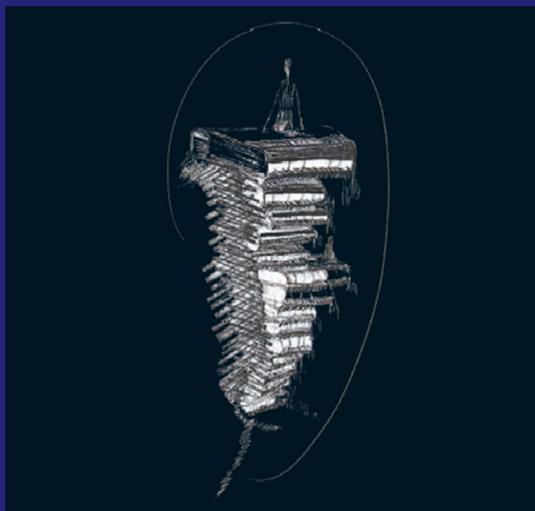


Este ensayo pertenece al siguiente libro:

Lo singular y lo universal en la poesía de David Rosenmann-Taub



Edición de
Eduardo Ramos-Izquierdo

Para una retórica del silencio.
Una lectura de *Cortejo y Epinicio* de David
Rosenmann-Taub

Stefano TEDESCHI
La Sapienza – Università di Roma

Poner en marcha mi reflexión sobre la obra de David Rosenmann-Taub significa establecer un punto de partida para aproximar esta obra —y su amplísima gama de significados— a otras voces poéticas del siglo veinte. El yo poético que habita sus versos es una voz que vivió ya el destierro a la región del silencio, lejos de toda significación, un exilio de la palabra que resulta ser, para muchos, la condición inevitable del quehacer poético del siglo pasado.

Sin embargo aquí no se trata del silencio como el resultado de una voluntad explícita que quiere vaciar la palabra de su valor pragmático, para devolverla a su primordial naturaleza de signo: más bien el yo poético es el testigo de una carencia, de una impotencia. No resuena en este territorio solo el famoso dicho de Adorno sobre la posibilidad de la poesía después de Auschwitz, sino un interrogante incluso más grave, si posible: ¿al final del siglo, será posible aún la palabra *como sea*? ¿o el hombre contemporáneo está condenado, ya para siempre, a elegir entre el balbuceo sin sentido de un discurso fútil¹ y el solitario silencio de quién no puede hacer otra cosa que huir del ambiente que lo rodea?

Los versos de Rosenmann-Taub nacen de estas preguntas, propias de un tiempo contemporáneo —o inmediatamente posterior— a las grandes catástrofes del siglo XX, como revelan las fechas de publicación de sus primeros libros, y de las sucesivas revisiones y nuevas ediciones.

¹ Italo CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Barcelona, Siruela, 1998 (1988), p. 68.

En efecto sus poemas no derivan de una progresiva reducción del discurso poético: no nos encontramos aquí delante de una *poética de la tachadura*, como la que Julio Ortega propone para el Vallejo de *Trilce*: “un operativo desrepresentacional [que] recorre el libro como una práctica deconstructiva: desfundar lo articulado, fracturar lo implicado, abrir lo codificado”, para desembocar en una “poética de la subversión del nombre”². Toda esta labor ya quedó atrás, la rebelión de los poetas en contra de la presunción totalitaria de la palabra normativa ya logró sus resultados³, y Rosenmann-Taub vuelve a poblar la página en blanco de una poesía tentativa, de un experimento que será siempre provisional, siempre al borde del silencio definitivo.

Un poeta italiano, Giuseppe Ungaretti, por muchas razones muy cercano a Rosenmann-Taub, describe esta situación del poeta moderno en años no distantes del exordio poético del chileno:

El poeta de hoy participó y participa en las convulsiones más terribles de la historia. De muy cerca conoció y conoce el horror y la verdad de la muerte. Aprendió lo que vale el instante en que sólo cuenta el instinto. [...]

Así el poeta de hoy usa la palabra, una palabra en estado de crisis —así sufre con ella, prueba su intensidad, en la oscuridad la levanta, herida de luz. Aquí encontramos una primera explicación de por qué su poesía sangra, es como una explosión de los nervios y de los huesos que abre el vuelo a flores de fuego, a una fría lucidez que por vértigo hace subir la expresión hacia la infinita distancia del sueño⁴.

El yo poético de *Cortejo y Epinicio* —y de los libros posteriores— busca así una salida de esta región del silencio; no una salida cualquiera, como si la poesía pudiera ser una guarida, un refugio lejos del mundanal ruido: la búsqueda será más compleja, y por

² Julio ORTEGA, “Introducción” a César Vallejo, *Trilce*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 13.

³ Cf. Alberto PIMENTA, *Il silenzio dei poeti*, Milano, Feltrinelli, 1978: «Si la lengua puede ser definida como instrumento lógico e ideológico del orden social, como instrumento que tiene una función represiva respecto al individuo y a su conciencia concreta [...] entonces transgredir la lengua a través de su ‘depragmatización’ significa sin duda transgredir este orden» p. 36 (traducción mía).

⁴ Giuseppe UNGARETTI, “Ragioni di una poesia”, en *Vita di un uomo*, Milano, Mondadori, 1969, p. LXXVII-LXVIII.

esto más fascinante. No es evidentemente una casualidad que Rosenmann-Taub se encamine al mismo tiempo por los senderos de la poesía y de la música, dos formas expresivas que, como recuerda George Steiner, colindan con el silencio para “exhibir la prueba de una presencia trascendente en el edificio de la palabra”⁵.

A estas alturas de mi reflexión quisiera introducir sin embargo una diferencia terminológica en mi opinión importante: si la situación de partida del yo poético es el silencio, el mismo silencio va transformándose cuando la voz intenta reconstituir una posibilidad del hablar. El silencio se volverá entonces un *callar*, recordando la distinción que propone Bachtin en uno de sus apuntes:

El silencio (ausencia de sonido) y el callar (ausencia de palabras). La pausa y el comienzo de la palabra. La violación del silencio causada por un sonido es mecánica y fisiológica; la violación del callar en cambio por una palabra es personalística y cargada de sentido; [...] Callar es posible solo en el mundo de los hombres⁶.

El *callar* del yo poético de Rosenmann-Taub será por cierto un “callar a grito”, una necesidad urgente, un llamado apasionado que quiere convocar una otredad siempre presente en sus versos: una segunda persona singular constantemente evocada, ya que *callar* significa abrir el espacio de la otredad, del diálogo, de un posible encuentro entre un *escucho* y un *escúchame*⁷.

En este sentido, si el silencio es el espacio genético de la música, el acto del *callar* abre un camino para la palabra poética, en un estado de tensión que no podrá resolverse de otro modo que con la búsqueda de un diálogo, riesgo inevitable en este juego fatal que es la poesía de Rosenmann-Taub, cuando el yo poético se propone “callado como luz”⁸.

¿Cómo se puede iniciar este diálogo, cómo puede establecerse un puente entre estas dos entidades sin que esto signifique una vuelta atrás, un escape consolatorio de una situación extrema?

⁵ George STEINER, *Language and Silence* (trad. italiana, *Linguaggio e silenzio*, Milano, Garzanti, 2006, p. 61).

⁶ Michail BACHTIN “Dagli appunti del 1970-71” en Augusto PONZIO, *Scrittura Dialogo Alterità*, Firenze, La Nuova Italia, p. 167-168.

⁷ Augusto PONZIO, *Scrittura Dialogo Alterità op. cit.*, p. 183.

⁸ David ROSENMANN-TAUB, *Cortejo y Epinicio*, Santiago de Chile, LOM, 2002, p. 21.

Ortega reconoce la misma cuestión en Vallejo y la define con asombrosa lucidez:

Ese interlocutor que el poema convoca no es menos virtual. Si todo está por decirse como si nada hubiese sido dicho no es porque haya que fundar la cosa en el nuevo nombre, adámicamente, para recomenzar. Más bien, es porque el diálogo es un desdecir agónico, y su actualidad solo parece ser una cita anacrónica o una especulación probabilista; está, pues, por hacerse, y es parte de ese ‘todavía’ extensivo y transitivo. La demanda de la poesía sería, entonces, decir mucho más con mucho menos; esto es, darle al diálogo la capacidad de rehacer sus términos para rehacer este mundo como un espacio decible⁹.

¿Cómo se va construyendo este diálogo, este *desdecir agónico* en las páginas de Rosenmann-Taub? No puede ser, evidentemente, una conversación lineal, sin obstáculos, que utiliza palabras transparentes y de comprensión inmediata. De aquí nace la riqueza, y la complejidad, del lenguaje poético de *Cortejo y Epinicio* y de los libros siguientes, hasta llegar a la concisión esencial de *Auge*: nos encontramos frente a un decir hermético, a una palabra que antes que todo va buscándose a sí misma para proponerse en el diálogo. Podríamos decir que el poeta va *cortejando* la palabra, para sacarle fragmentos de una verdad siempre postergada¹⁰.

El lector de Rosenmann-Taub se va a encontrar muy a menudo delante un laberinto de palabras que a veces pueden aparecer sin salida, y sin embargo el punto de partida de este recorrido del laberinto no es un juego intelectual, ni una derivación del hermetismo simbolista, o de la hipérbole del hermetismo barroco, como en otros poetas de la misma época. El trabajo de Rosenmann-Taub sobre la palabra nace de la comprensión del agotamiento de la misma, y de la recuperación del verbo como ‘cosa’ en sí, antes de su valor de signo. En un poema como “El gato coge una mariposa” cada palabra tiene un valor de cosa independiente de su sentido: un verso como “Bajel de inmensidad, todo gris ligereza”, antes de tener un *significado*, se nos pone delante con su valor fáctico, como nos recuerda Sartre, entre otros:

⁹ Julio ORTEGA, “Introducción” *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ Utilizo aquí la ambigüedad semántica de la palabra ‘cortejo’ para expresar una de las posibles actitudes del poeta frente a la materia poética.

El poeta se ha retirado una vez por todas de la lengua como instrumento; ha elegido la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. [...] El poeta está fuera de la lengua, ve las palabras al contrario, como si él no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara la palabra como una barrera¹¹.

Como ha escrito Teodosio Fernández¹² este trabajo se ha ido desarrollando a lo largo del tiempo, hacia una ‘búsqueda de lo esencial’ cada vez más exigente, siempre al borde de un silencio inefable, como si de esto dependiera el resultado de un duelo mortal entre “el hombre y la parca”¹³, donde el poeta, como recuerda George Steiner a propósito del silencio dantesco en las cánticas finales del *Paradiso*, atraviesa

[un] movimiento retórico [que] es un movimiento de huida inicial de un desafío fulgente y hermético, para pasar a un momento de máximo recogimiento y finalmente a un salto hacia una lengua totalmente nueva, con analogías y formas de expresión que el poeta mismo va descubriendo y que él mismo no podía concebir¹⁴.

La trayectoria de Rosenmann-Taub parece de verdad apuntar a este nivel de inefabilidad donde ‘il parlar nostro ch’a tal vista cede, e cede la memoria a tanto oltraggio’, para finalmente descubrir que este viaje en el laberinto ‘fa la lingua mia tanto possente / ch’una favilla sol della tua gloria / possa lasciare alla futura gente’¹⁵, para volver finalmente a las palabras de Ungaretti:

Una palabra que quiera resonar de silencio en el fondo del alma, ¿no será una palabra que quiera llenarse de misterio? Es palabra que se tiende para volver a maravillarse de su pureza originaria. [...] Cuando, del contacto entre imágenes nacerá la luz, habrá poesía, y poesía mayor, para este hombre que quiere subir del infierno hacia Dios, cuanto mayor será la

¹¹ Jean Paul SARTRE, *Qu’est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 19.

¹² Teodosio FERNÁNDEZ, “un lugar para David Rosenmann-Taub”, en línea: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rsnmnn/79193953807352384100080/p0000001.htm#I_0

¹³ David ROSENMANN-TAUB, *Cortejo y Epinicio op. cit.*, p. 36.

¹⁴ George STEINER, *Linguaggio e silenzio op. cit.*, p. 62.

¹⁵ Dante ALIGHIERI, *Paradiso*, Canto XXXIII.

distancia puesta en contacto. Creemos en una lógica tanto más apasionada cuanto más se presente insolublemente rica en incógnitas¹⁶.

Gran parte del discurso poético de Rosenmann-Taub se mueve entonces alrededor de la figura retórica de la *alusión*, a través de contactos entre imágenes distantes que están continuamente sugiriendo otros campos semánticos, otras dimensiones de lo real: “el cuarto de Sara” se abre hacia latitudes inimaginables, a través de un “precipitado verbal [...] cuyo poder y belleza radica en otro orden de valores: en la emotividad cierta, la inteligencia acuciosa, la extrañeza y originalidad de la nueva expresión, la certidumbre de una palabra poética rigurosa y radical en sus riesgos, hallazgos y zozobras”¹⁷ para citar otra vez Ortega. El movimiento de la alusión reclama entonces una colaboración inexhausta con el lector, opera por medio de la sucesión de escondimientos y revelaciones, de abscisiones continuadas que reclaman un trabajo de inferencias no ligadas a una competencia cultural común —como ocurre en el uso más frecuente de esta figura retórica— sino a un campo de emociones, de silencios, de heridas y ternuras: la “dichosa cocina” del soneto LVIII¹⁸ puede acoger al lector gracias a la cadena de alusiones de los dos cuartetos, que funcionan exactamente como puerta emocional hacia el final que se esfuma con el vapor del café.

Esta cooperación con el lector nos conduce otra vez a la presencia de un yo poético dialogante, pero finalmente habrá que preguntarse: ¿un diálogo con quién? Un yo poético que se propone lastimado y vacilante, no podrá sino entrar en contacto con un tú fragmentario y huidizo, y este diálogo se puede volver muy a menudo imposible, casi absurdo, si no fuera porque ambos se encuentran en este camino hacia lo inefable que es la razón última del itinerario poético de Rosenmann-Taub.

Sin embargo aquí incluso el Tú divino, evocado casi en cada poema de *Cortejo y Epinicio* —y presente en todos los otros libros de Rosenmann-Taub— no podrá librarse de esta situación, y se volverá un ‘Dios resfriado’, ‘que madura’, ‘en mudanza’, ‘viajero’, ‘invasor’, ‘un huerto’, ‘despiadado’, recordando solo algunos de

¹⁶ Giuseppe UNGARETTI, *Ragioni di una poesia op. cit.*, p. LXXIX-LXXX.

¹⁷ Julio ORTEGA, “Introducción” *op. cit.*, p. 15

¹⁸ David ROSENMANN-TAUB, *Cortejo y Epinicio op. cit.*, p. 117.

los adjetivos que aparecen apenas en la primera mitad de *Cortejo y Epinicio*.

Esta imagen de la presencia divina podría relacionarse con toda la reflexión contemporánea sobre la fragilidad de Dios, sobre su impotencia frente al mal —con hondas raíces en la tradición hebraica respecto a la ‘Faz’ de Dios— pero no es este el camino que aquí me interesa seguir. Lo que resulta fascinante es el rescate del discurso bíblico para una reescritura con coordenadas que resultan totalmente nuevas, y no poco sorprendentes.

Lejos de toda clasificación de la poesía de Rosenmann-Taub como poesía religiosa, como ya afirmaba Ignacio Rodríguez¹⁹, el yo poético llega a recuperar la palabra bíblica como una de las posibles salidas del silencio, o mejor dicho, del *callar*.

Este camino aleja a Rosenmann-Taub del Dios del judaísmo o del cristianismo normativos, para acercarlo a voces más antiguas, a una radicalización que es posible encontrar en el anónimo e irónico autor *J* del que habla Harold Bloom²⁰, como en las páginas de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa, donde se establece esta “insumisa relación con Dios” que recordaba María Nieves Alonso²¹.

La sola reescritura posible en todo caso no podrá ser sino un experimento, una colección de fragmentos de palabras que aspiran a rededir la Palabra: ¿cómo no advertir, por ejemplo, ecos del famoso versículo de Isaías en la pregunta que cierra el poema III de *Cortejo y Epinicio*, “cuándo empieza la noche?”²². ¿O leer las numerosas, aunque fugaces, apariciones de Gabriel, el Arcángel, (ya en *Auge*), como reescrituras que interpelan la idea misma de *encarnación*, incluso más allá del discurso religioso?²³

En esta dirección el ejemplo quizá más interesante sea el poema “Gólgota”, en *Cortejo y Epinicio*, una potente reescritura de la Pasión,

¹⁹ Ignacio RODRÍGUEZ, “La brevedad de lo absoluto”, en línea: http://bib.ervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rsnmnn/68072774878374276754491/p0000001.htm#I_0

²⁰ Harold BLOOM, *Rovinare le sacre verità*, Milano Garzanti, Milano, 1992, p. 14-15.

²¹ María Nieves ALONSO, “Tierra y alma, en la luz, se precipitan”, en David ROSENMANNTAUB, *Cortejo y Epinicio op. cit.*, p. 9.

²² El versículo de Isaías 21, 11 recita: “¿centinela, qué hora es de la noche?” y el verso de Rosenmann-Taub en *Cortejo y Epinicio op. cit.*, p. 26

²³ Cf. David ROSENMANNTAUB, *Auge*, poema XXXVI, “El encargo”, p. 153, y poema LV, “Variación”.

donde la distancia entre la Víctima y el yo poético se anula hasta el punto que los dos se vuelven una sola cosa:

Óyeme, Cristo: soy tu oído.
Mira la cruz: soy el crucificado.
Soy tu lengua —mudo que habla—,
Soy tu lengua y te estoy hablando²⁴.

La división del poema en dos partes permite una lectura donde la voz poética se fragmenta, hasta volverse opaca y misteriosa. ¿Cómo no imaginar, detrás de las dos voces contrapuestas, dos voces que se encuentran a los pies de la Cruz, uno de los verdugos y, por ejemplo, el ‘discípulo predilecto’, ya sumergido en una visión que anticipa el Apocalipsis? ¿O, hipótesis aun más sugerente, los dos ladrones, en sus dos posturas opuestas, y que sin embargo en esta reescritura van uniéndose en una palabra común?

En efecto la primera parte, muy breve, con solo tres tercetos, viene dominada por un grito (“¡Yo fui!”), que rompe el silencio del Gólgota para manifestar una clara señal de rebelión: desde una situación de orfandad, de crucifixión humana, el yo poético asume la responsabilidad del Gólgota, aunque esto pueda resultar una pesadilla. Cuando calla esta primera voz, la segunda contesta, con un inicio que suena en efecto como una respuesta (“Tanto marjal de odio es demasiado”) para pasar a una larga reflexión sobre el evento de la Pasión.

Toda la construcción de esta segunda parte sigue una forma típica de los salmos: una serie de cuartetos regidos por una constante disposición paralelística bímembre, en los cuales una voz poética se dirige al Crucificado con *tú* insistido y subrayado por la reiteración del verbo *tijeretear*, repetido hasta diez veces a lo largo del poema. Los primeros doce cuartetos proponen imágenes violentas, de muerte con una unión entre la voz hablante y el Cristo llevada a cabo a través de la sangre y de una pasión compartida (“para que vivas te doy sangre / sangre te doy, para que mueras”), con una abundancia extrema de fonemas en /t/ y /z/. A partir del cuarteto 15 las dos voces se fusionan: se pasa a una primera persona plural, un ‘nosotros’ que nace de una misma relación con

²⁴ David ROSENMANN-TAUB, *Cortejo y Epinicio op. cit.*, p. 86 y siguientes.

la madre (“mi madre —secesión— como tu madre/somos, los dos, hijos del llanto”) y aquí el lenguaje poético se hace más suave, con un progresivo prevalecer de fonemas más sonoros.

Sin embargo este nosotros marcha hacia una “cruz famélica”, que resulta al final compartida; las dos voces concluyen de la misma manera: “mis venas de veneno porque desaparecen y por crucificadas, te crucificarán.” y “allá van a crucificarnos” así que las dos víctimas se unen a la víctima sacrificial en un solo destino.

El paisaje del Gólgota de Rosenmann-Taub está hecho con pocos elementos, palabras que se vuelven concretas, en su aspereza: ‘clámide’, ‘hiel’, ‘escarpadura’, ‘mezquinas rocas’, ‘jirón de lábaros’, ‘jrein fingido en cribas de soslayo’. Aquí el sentido literal es quizá menos importante que la fuerza del sonido, como en un ‘miserere’ en gregoriano. Solo “el cielo es casi humano” y “los firmamentos apagados” que cierran el poema sellan otra vez una definitiva vuelta al silencio, donde, como nos recuerda Ramón Xirau reside ‘la verdadera expresión’ ya que “la verdadera expresión está siempre en el límite de silencio y palabra”²⁵.

²⁵ Ramón XIRAU, *Palabra y silencio*, México, Siglo XXI, 1993, p. 3.