

Universidad de Chile
Facultad Filosofía y Humanidades
Departamento Literatura
Seminario de Grado: “El cuerpo de la memoria”
Profesor: David Wallace Cordero

Informe final para optar al grado de Licenciado en Lengua y
Literatura Hispánica.

Masoquismo y Esquizofrenia:

Una lectura polifónica de *Cortejo y Epinicio* de David Rosenmann-Taub

Camilo Retamales
Diciembre, 2009.

Aclaración preliminar: a modo de introducción

He querido contar una historia...

Me he preguntado muchas veces para qué esta digresión sobre estética musical, luego un destello me señaló el camino: este poemario articula un discurso polifónico. *Lo musical* –no simplemente el sonido de las palabras sino el arte de este sonido- está problematizado en la estructura misma del discurso. Es la música lo que permite que los versos se desprendan de los grilletos de una referencialidad unívoca hacia el exterior y, hacia el interior, perder-superar toda remitencia a un Yo definido: cada hablante aparece escindido y, a veces, en un mismo poema -hasta en un mismo verso-, se pueden oír muchas voces murmurando.

Este trabajo comienza con reflexiones acerca de la naturaleza de la música para acabar señalando una dirección: *lo musical*, viene a designar en estos poemas una problematización de las propiedades sonoras del lenguaje con miras a producir un discurso polifónico. Es importante señalar que en casos como el que sigue: “El hablante de estos poemas...” o “la voz de este texto”, estaré diciendo en realidad: “hablantes” y “voces”: allí donde el lenguaje de la exposición me obligue a determinar un referente, lo plural emerge corroyéndolo.

Una vez preparado el terreno y despejado –realzado- el rol de lo musical en *Cortejo y Epinicio*, veremos la existencia de un discurso en donde una polivocalidad (emplearé este término compartiendo un mismo campo semántico con polifonía) pone en diálogo múltiples voces sin primacía jerárquica de una sobre la otra: *polifonía* será la categoría, de origen bajtiniano, que emplearé y reorientaré para caracterizar la manera en que este intercambio se lleva a efecto.

En el marco de estas consideraciones me preocuparé por caracterizar el estatuto que la voz autorial (si ha de emerger en algún lugar) posee en el entramado del texto. De este análisis se seguirán reflexiones en torno al estatuto que el significante *Dios* exhibe en la imagen de mundo que configura el poemario.

Para finalizar ofreceré dos alternativas –puntos de vista- en los cuales encarna la voz múltiple del hablante y la imagen de cuerpo que los sostiene, de la mano de lo que Deleuze y Guattari llaman: el cuerpo sin órganos.

Preludio

Junio del 2009. En el teatro Municipal de Santiago se estrena *Tristán e Isolda* de Richard Wagner.

En el segundo acto, ambos personajes se declaran su amor en medio de una agónica contradicción: la violación de la ley caballeresca por la traición al rey y la ruptura de los votos nupciales. La declaración acontece y –acierto de la puesta en escena- la plataforma donde ambos se encuentran comienza a ascender intensificando la elevación espiritual que los personajes experimentan: “Soy el mundo” dice Tristán. Luego todo se oscurece. Al clarear la mañana, los cuerpos de los amantes yacen invertidos: él a los pies de ella formando una figura simétrica como una elipse y en el umbral de los cuerpos una línea serpentina como demarcando un mandala yang/yin.

Al final, en el célebre Liebestod, Isolda sostiene el cadáver de Tristán, pero sus ojos van dirigidos al público, una suerte de parábasis trágica, mientras habla *como si* su amante viviera: *ahí*, en el más allá del espectador, en lo real: su estatura y belleza se le presentan, y se nos presentan, más allá del cuerpo corruptible, en un lugar y tiempo que parecen rebasar los del escenario: los ojos de Isolda introducen una situación ambigua casi irreal, sobre el escenario.

Así, el cuerpo de Tristán yace *extendido en lo nunca*. La realidad se torna ambigua e inquietante: verdaderamente real¹.

CAPÍTULO PRIMERO

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

Comencemos, pues, por atender a lo que el mismo Wagner escribe acerca de la esencia del arte musical, su relación con otras expresiones, y veamos de qué manera puede iluminar los primeros trazos de nuestro recorrido en la lectura de la obra que nos ocupa.

Hay un hombre interno y uno externo. Los sentidos a los que el hombre se entrega como sujeto artístico son la vista y el oído; al ojo se presenta el hombre externo; al oído, el interno... El hombre interno se presenta de manera directa al oído por el tono de su voz. El tono es la expresión directa del sentimiento (...) El arte del tono divide y conecta las dos antítesis extremas del arte humano, las artes de la danza y la poesía... si la danza le proporciona a la música su ley de movimiento, la música la devuelve en forma de ritmo, corporizado en lo espiritual y lo sensual (...) Si la poesía le proporciona a la música su serie significativa de palabras inequívocas... la música devuelve a esta serie ordenada de sonidos de lengua cuasi-intelectuales, incompletas... en forma de melodía dirigida directamente al sentimiento, certeramente justificado y completo².

Me interesa sobre todo la última parte de este párrafo: la música, en la reflexión estética romántica, tiene la capacidad para apelar directamente a los sentimientos e introducir un elemento de disolución (un ejemplo es el éxtasis disolutivo que experimenta Nietzsche frente a Tristán e Isolda y que él llamará la experiencia de *lo trágico*³): 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 “unívoco” sino, en todo caso, multívoco, líneas de sentido rizomáticas⁴ y abiertas. Diremos que lo musical es ese elemento de nuestra intelección que se resiste a la determinación reduccionista de un signo anclado estrictamente a un referente o concepto, que subvierte el lenguaje mismo de la definición lógico-causal. Es interesante leer estas ideas a la luz de lo que Schopenhauer llamará *la Voluntad*, y como ésta se nos expresa –en sí misma– a través de la música:

¹ Gilles Deleuze señala que la realidad ambigua es la verdadera realidad, descubierta por la imagen tiempo mediante la generación de situaciones ópticas puras. Véase *La Imagen Tiempo*.

² Rowell, Lewis, *Introducción a la Filosofía de la Música*, p.126 (los datos editoriales de las obras citadas aparecen en la bibliografía)

³ Véase *El Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la Música*

⁴ Para el concepto de rizoma véase el ensayo de Deleuze y Guattari. *Rizoma*

“(La música) es un arte tan grande y noble, su efecto sobre la naturaleza profunda del hombre es tan poderoso y es tan enteramente comprendido por él en su conciencia como un lenguaje perfectamente universal cuya distinción sobrepasa hasta la del mundo perceptible en sí, que...debemos atribuirle a la música una significación mucho más seria y profunda, asociada a la naturaleza íntima del mundo y a nuestro propio yo... (Ella) nunca expresa el fenómeno sino sólo la naturaleza interior, al “en sí mismo” de todos los fenómenos, la voluntad misma. En consecuencia no expresa a una alegría particular o definida, a una u otra pena, dolor, horror, goce o paz mental sino que la alegría, la pena, el dolor, el horror, el goce o la paz mental *en sí mismos*, hasta cierto punto en lo abstracto, su naturaleza quintaesencial, sin accesorios y en consecuencia sin sus motivos. Sin embargo, los entendemos completamente en esta quintaesencia extractada. De aquí se desprende que nuestra imaginación se estimule con tanta facilidad ante la música y busque darle forma a ese mundo espiritual invisible aunque activo que nos habla directamente⁵.”

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 este poemario se estructura como una obra musical y que esta estructuración estriba principalmente en que lo musical del lenguaje está problematizado con la intención de producir un discurso polifónico⁶.

Estas son algunas nociones estructurales que considero aplicables a esta obra en su dimensión musical.⁷

a) Funciones estructurales: son los papeles distintivos de los varios componentes formales de la música, cada uno caracterizado por un propósito formal específico y tácticas o conductas tonales, temáticas distintivas. Se puede describir a la función de cualquier componente de la estructura musical según su propósito (comienzo, afirmación, transición) y su conducta, tanto en lo tonal (estable, inestable) cuanto en lo temático (presentación, fragmentación, recombinación).

a-1) Comienzos: entre las estrategias de comienzo mencionadas por el autor, escojo como una posibilidad de lectura la de *arrastre* cuya función es llevar al oyente a la configuración de un tiempo musical (ejemplo: concierto para violín de Mendelsohn)

Así, el poema *Preludio* dice lo siguiente:

“*Después, después el viento entre dos cimas*”⁸

⁵ Rowell, p. 126

⁶ En su aplicación literaria el término ha sido trabajado por Mijaíl Bajtin en “Problemas de la poética de Dostoievsky”, que retomaré para nuestra discusión más adelante.

⁷ La siguiente clasificación y las obras que sirven de ejemplo están tomados del libro de Rowell ya citado.

⁸ Rosenmann-Taub, David, “Cortejo y Epinicio” LOM Ediciones, año 2002, p.21: “*Después, después el viento entre dos cimas/y el hermano alacrán que se encabrita/y las mareas rojas sobre el día/Aureola sin imperio: voraz volcán/el buitre morirá: laxo castigo./Después el himno entre dos víboras/después la noche que no conocemos/y extendido en lo nunca un solo cuerpo/callado como luz. Después el viento.*”

Nos sitúa de inmediato en una temporalidad que se rebasa a sí misma, a través del deíctico anafórico: *después*; dirigida siempre hacia un futuro incognoscible desde un pasado que se pierde en lo infinito.

a-2) Finales: acá escojo dos estrategias; la de *repetición hiperbólica* que logra dar mayor intensidad rítmica a la composición (5ta sinfonía de Beethoven).

En el poema *Pasión* que cierra el libro la insistencia en “la tierra” le otorga una intensidad apoteósica:

*“(…) La tierra invoca al cuerpo
Agua de tierra y sal de tierra me penetran”*

*“(…) Más luz se precipita:
Sus diademas nebulan por los mares:
Y es la tierra de tierra,
Y es el éter de tierra.
Desvelo mis raíces
Con mi canto de tierra alborozada”*

*“(…) Cumbre
Sobre la cumbre, muere, muñón de tierra, el aire.
Vedada epifanía hacia los cielos,
Mueren mis brazos.
Muero.
Desde los ejes, infinitamente,
Tierra y alma, en la luz, se precipitan”⁹*

También hay una estrategia conocida como *apoteosis* y que consiste en una coda prolongada (Sinfonía de los Salmos de Stravinsky). La misma insistencia que subrayábamos arriba me parece signo de esta prolongación. Además la tensión que genera la alternancia de versos cortos con otros largos da la impresión de un poema que no se decide a finalizar sino hasta agotarse o, hasta que aquello que debe ser dicho, acontezca, aunque el hablante confiese un desconocimiento que cobra proporciones absolutas, extendido al infinito del futuro (y del pasado): infinito no saber.

*“(…) Hay que dormir el sueño de la tierra
Hay que dormir
Dormir
Apresar la cascada
Y en la sola mejilla de la tierra*

⁹ Op cit. pp 153-156.

*Apoyar las mejillas
Navegando a la paz.”*

(Nótese el contrapunto que se establece entre un verso que se reduce a su mínima expresión verbal para luego- por la fuerza del verbo “apresar”- comenzar a ascender, prolongando la imagen). Sigue el poema:

*“(…) No sabré si decir
<<Quiero>> o callar
No ha de cesar el tiempo
Su pasión
No sabré
Si hueso o tierra lo que roza el sueño”*

El poema *Impromptu* nos introduce ya en una atmósfera musical¹⁰. El primer verso establece la tónica (“Ilumíname, labio, inúndame, desátame”) y la dominante a la que tenderá su resolución está dada en la segunda estrofa, justo después de “desátame”: (“mis brazos no son sino semillas”). Existen en música estructuras de transición; tanto *graduales* como de *ruptura* o separación: es interesante ver de qué manera los versos de este poema tienden a prolongar el éxtasis que marcaba el tono de la sección anterior.

*“(…) Abatido, el centauro del ocaso, en agraz,
Derribará el tendón que mi asombro prefiere.
Brizna de regocijo: mi carne no es mi carne.
Destrúyeme en el éxtasis, pantano de indelebles
Gargantas o cadenas: definitiva sílaba.
Escanciaré del todo la maga medianoche.”¹¹*

El delirio se acusa por el sonido de nuestra voz, un exceso del cuerpo como en el aria “La reina de la noche” de la Flauta Mágica¹². Los versos cercanos a la prosa de la sección “Sarcasmo” introducen un cambio de tono¹³ ya en su estructura (aunque también se observa en la manera de trabajar los motivos, sobre todo el significante “Dios”).

¹⁰ El *Impromptu* es una composición para piano caracterizada por la improvisación.

¹¹ Op. cit p.59

¹² Lacan dirá que es a través de la escucha *radial* del sonido de la palabra del paciente que es posible percibir el “nudo patógeno”. Más adelante insistiremos sobre este punto, por ahora bástenos observar de qué manera los versos introducen un hablante que se excede a sí mismo.

¹³ “El tono es el responsable del comportamiento melódico de cada verso en particular y de la estrofa en general. Su variaciones dependen (entre otros elementos) de la longitud del grupo fónico: cuanto más largo sea éste, más bajo será el tono y viceversa” Quilis, Antonio, *Métrica Española*, p.73

“El estudio de la estructura de la obra nos proporciona la clave de la emoción estética que provoca y, al mismo tiempo, nos suministra el esquema de una emoción posible. Lo inefable no se muestra en el tejido de la obra analizada: pero la obra analizada nos suministra la trama de una máquina engendradora de inefable”¹⁴

CAPÍTULO SEGUNDO

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

Ese “no se qué” que nos provoca la experiencia estética (asociado con “la voluntad”, al “en sí del sentimiento”, al “hombre interno”), es algo más: álgebra del verbo, estructura y estrategia. Mallarmé, como Rosenmann-Taub, “defiende una poesía concebida como creación del intelecto, estructura premeditada y plenamente conciente de sus jerarquías internas, de sus proporciones recíprocas y de los posibles efectos, una poesía capaz de crear su propio objeto”¹⁵

“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 los 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 abrassarla¹⁶.”

A su vez Baudelaire, maestro de Mallarmé, escribió sobre las relaciones profundas entre música y poesía atendiendo a lo propio del lenguaje poético y a su estructura capaz de emular los movimientos de una frase musical, que son los movimientos del alma.

“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”¹⁷

Para Mallarmé lo musical introduce un elemento de ambigüedad sobre la superficie de los signos, impidiendo su reducción a una referencialidad unívoca. La escritura crea la noción de un objeto huidizo.

¹⁴ Eco, Umberto, *La Definición del Arte*, p.171

¹⁵ Mirza, Roger, *La Poética de Stéphane Mallarmé*, p.5

¹⁶ En Berger, Beatriz, Entrevista: “Todo poema, en mí, tiene su partitura”, *Revista de Libros, El Mercurio*, 2002. Todas las entrevistas están tomadas del sitio web www.davidrosenmann-taub.cl

¹⁷ Op cit p. 8

“Semejante ocupación basta: comparar los aspectos y sus números tal como rozan nuestra negligencia, despertando en ella como entorno, la ambigüedad de algunas imágenes hermosas en las intersecciones. El arabesco total que los une tiene saltos vertiginosos en el espanto que los reconoce y angustiantes acordes. Muda cifración melódica de sus motivos que componen una lógica con nuestras fibras...Los monumentos, el mar, el rostro humano, en su plenitud originaria, conservan una virtud atrayente siempre y que no será velada por ninguna descripción, evocación, alusión o sugestión, lo sé. Esta terminología, tomada un poco al azar, atestigua una muy decisiva tendencia, quizás, que ha sufrido el arte literario, que lo limita y lo salva. Su sortilegio es el de liberar a partir de un puñado de polvo o realidad, sin clausurarla en un libro, incluso como texto, la dispersión volátil, o sea, el espíritu que nada tiene que hacer con nada excepto con la musicalidad de todo”¹⁸

Creo que en estas ideas se puede rastrear una noción que vincula y distingue la música de la poesía, en los siguientes términos: el lenguaje, gracias al impulso musical, (del canto y de la orquesta) confiere sentido al acto mismo de fijar la Idea...

“La hermosura de una obra radica en su dosis de verdad intemporal...No pretendo la belleza, pretendo decir la verdad en la forma más exacta posible. La belleza, si la hay, es una consecuencia”¹⁹

...o la verdad intemporal: la poesía podrá ser esa parte del lenguaje que piensa sobre sí mismo y sobre el valor que tiene la apertura de sentido que le otorga el componente musical.

“Sé que la Música, o lo que se ha convenido en llamar así, en su acepción ordinaria, limitándola a las ejecuciones concertantes, con el socorro de las cuerdas, los metales y las maderas...esconde una ambición...salvo que sin decir nada de ello porque no se confía fácilmente. Otra cosa sucede, en cambio, respecto del trazado de las sinuosas y móviles variaciones de la Idea, cuya fijación la escritura reivindica...Todo será en vano, si el lenguaje, con la renovación y el impulso purificador del canto, no le confiere un sentido (...) Los grandes, los escritores mágicos, aportan una persuasión a esa conformidad. Entonces se poseen con exactitud los medios recíprocos del Misterio...”²⁰

“La poesía no es sólo un fenómeno escrito, es un fenómeno oral. La poesía y la música son artes en donde el tiempo se transforma en espacio, como la pintura y la escultura son artes en donde el espacio se transforma en tiempo. No se debe confundir el texto escrito o la partitura con el suceder de la obra. La mayor parte de la música que conozco, la escucho con la partitura para no depender del intérprete. Un poema es una partitura”²¹.

¹⁸ Mallarmé, Stéphane, La Música y Las Letras, en Mirza, Roger op cit. p. 100 y 103

¹⁹ En Berger, Beatriz. Entrevista: “David Rosenmann-Taub: poeta en tres dimensiones”.

²⁰ Mallarmé, Stéphane, La Música y Las Letras, en Mirza, Roger op cit. p. 104.

²¹ En Ortiz, Lautaro. Entrevista: “Apartado de todo, lejos del mundo”, 2002.

“...Olvidemos la vieja distinción entre la Música y la Poesía: una (la Música) evoca los prestigios ubicados en ese punto del oído y casi de la visión abstracta que se ha vuelto el entendimiento, la otra (Poesía) otorga a la hoja impresa un alcance igual....La Música y la Poesía son los aspectos alternativos aquí ampliados hacia lo oscuro, centelleantes allá y seguros, de un único fenómeno que llamaré: la Idea”²²

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 chileno²³.

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 claves, 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”

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 desoculta²⁴, 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!”²⁵

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

²² La Música y Las Letras, op cit. p. 105

²³ La clasificación es de Guy Michaud retomada por Mirza en la obra citada.

²⁴ Si para Heidegger la finalidad del arte es el desocultamiento de la verdad, Rosenmann-Taub nos dice que la verdad es ante todo formulación del lenguaje.

²⁵ Rosenmann-Taub, David, op cit, p. 93

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”

Notamos cómo de a poco empieza a configurarse la imagen que, a su vez, es una fuga permanente (una alegoría en términos de Benjamin²⁶), en la idea sugerida de un viaje, donde “salvaje” es por así decirlo, el centro tonal de la música²⁷. La tónica-dominante estará 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 misma -como el acoso de los árboles en *El columpio* de Fragonard- 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,
Fronosas,
Radiantes,(...)
...¡Oh jarcias
Al sol!
¡Salvaje, salvaje rumor!”

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

²⁶Walter 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” p. 170.

²⁷“Tonalidad es la propiedad referente de la música y actúa sobre la fidelidad de alturas a un tono de referencia (la tónica)” Rowell, op cit, p. 174

Radiantes, más trémulas, más
Radiantes, más trémulas, más
Radiantes radiantes, más trémulas trémulas, ¡más!”²⁸

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 arruinado²⁹; y el otro –desde la escucha radial del *nudo patógeno*- nos sugiere la idea de algo que es múltiple (“¡más!”) a condición de no definirse (¿viaje o barco?).

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 entretener el movimiento.

Antes de proseguir nuestro comentario escuchemos lo que el mismo Mallarmé dice sobre El Libro en *Crisis del Verso*:

“Ni la sublime incoherencia de la puesta en página romántica, ni esa unidad artificial que antes se medía en función del libro tomado en bloque. Ahora todo se vuelve suspenso, disposición fragmentaria con alternancias y pareamientos, concurriendo al ritmo total que sería el poema acallado en los blancos y sólo traducido de alguna manera por cada colgante”³⁰.

Poesía conciente 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, metaescritural³¹.

Llamo “obra abierta” a una categoría de lectura más que a un nuevo procedimiento de creación. Así, lo que vendría a caracterizar a la posvanguardia –como a la generación del ’50- es la conciencia de la no-novedad del arte (no más esa “tradicción de la ruptura” de la que habla Octavio Paz). La obra no define

²⁸ Rosenmann-Taub, David, op cit, p. 99

²⁹ 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” En Benjamin, Walter, op. cit. p. 171.

³⁰ En Mirza, Roger. Op cit. p. 95

³¹ 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.

su valor en términos de novedad o arcaísmo sino en su capacidad para asumir, en su estructura, (no menos experimental que las primeras vanguardias) *la interrogación acerca de la posibilidad misma del arte*³².

Para esto cobran relevancia los procedimientos metaescriturales: 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 esta época 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.³³

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 diletantismo sino su enorme respeto hacia los procedimientos del arte que, poniendo, por así decirlo, “lo real en suspenso”, cuestiona las bases mismas de la representación³⁴ (¿mímesis o diégesis? ¿la Musa, el Hombre, la Verdad?). Siempre hay metaescritura cuando la obra pone en acción un poder subversivo.

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

SAZÓN

Níspero. ¡Quién!

•
• •
Intrusos.
•
• •

Trasnochamos³⁵.

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.

³² En lo que respecta a la no-novedad, creo pertinente la reflexión de Heidegger que caracteriza la verdad que desoculta el arte como anfibológica: a la vez creación y pasado; una condición que reside en el lenguaje mismo del arte: material heredado que el poeta re-crea, lenguaje que se re-escribe.

³³ Véase más adelante la discusión en torno al barroco y la lectura que hace Michel Foucault de “Las Meninas”.

³⁴ Agamben señala que éste es el fondo de la querrela entre lo bello interesado nietzscheno, contra lo bello desinteresado kantiano.

³⁵ Rosenmann-Taub, David. Op cit. p. 123

“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? Sólo 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”. 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”³⁶.

Justo el instante en que anochece coincide con la partida. Como decía Mallarmé: Música y Poesía llevados a lo oscuro, centelleantes allá. 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 la blancura. 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*.

Silencio, Pluralidad, Cuerpo: conceptos que introduzco acá y que después ocuparán el centro de nuestras reflexiones. Pero aún debemos insistir un poco en el umbral³⁷.

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. El texto que más se acercó a la concreción de este proyecto es *Un coup de dés jamais n’abolir le hasard*:

El final cíclico de este texto puede ser leído como un intento, desafiante, de encerrar el mundo, totalizarlo en la Idea. De ahí la repetición de las palabras iniciales al final “toute pensée émet un coup de dés”. En *Cortejo* y *Epinicio* también se puede leer un ciclo: pero terrenal, en el movimiento perpetuamente creador de la naturaleza. Una eternidad temporal es el sentido que le doy al ciclo en los

³⁶ Op cit, p. 122. Medítese sobre estas sugerentes palabras del propio poeta aparecidas en *Quince autocomentarios*: “La madre, que ha arrancado los barrotes del calabozo del tiempo, a-hora lidia contra el espacio, que también coerce su propósito de guiar a sus muertos al presente”, p. 73. Como se ve, la problemática espacio temporal entrama múltiples niveles de sentido. Volveré sobre este autocomentario más adelante.

³⁷ Un extraño poema para nuestra consideración: “<<Entiendo>> dijo el Níspero/<<También yo>>, dijo el cielo/<<No entiendo>>, dijo Dios/<<si, al entender, no siento>>/<<¿No entiendes>>, dijo el Níspero/<<sin sentir? No te entiendo.>>”. Personajes: Níspero, cielo, Dios. Elementos sin voz, dotados de voz. Este texto puede leerse como un comentario acerca de cómo debemos entender la poesía. El espacio poblado por voces nuevas (sin voz antes del poema) aseguran “entender” sin mencionar “lo entendido”: se habla, por consiguiente, del proceso de intelección mismo.

versos finales de “Pasión” (*El tiempo irá al remanso*). Inversión de la idea agustina de un tiempo dirigido a su abolición en lo eterno; acá, la tendencia del tiempo es temporal. El eterno retorno nietzscheano es de un acto volitivo (“No sabré si hueso o tierra”) El “no sabré” es el retorno de (“Después, después”) como asunción ética de lo incognoscible.³⁸

“Mi vocación se halla entre dos cimas: un comienzo que desconozco y un final que también desconozco”³⁹

CAPÍTULO TERCERO

Homenaje a Debussy (tercer movimiento: allegro vivace)

La historia que me he propuesto pasa por Debussy y confío que de su mano iremos dando término a la configuración de una poética musical para *Cortejo y Epinicio*.

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*. Debussy hace suya la poética de Verlaine: al uso del verso impar corresponde la melodía inacabada que por serlo conlleva a regiones misteriosas de hondas posibilidades sugestivas. Fue, a su vez, profundo admirador de Wagner.

Ambos compositores constituyen puntales decisivos para los grandes cambios que experimentará la filosofía musical del siglo xx. El cromatismo wagneriano condujo a la armonía por tales derroteros que la línea melódica pareciera ir perdiendo su centro tonal primigenio en un afán de crear el sentido de la melodía infinita.

Esta tendencia hacia la indeterminación por medio de la pérdida del centro (tonal, discursivo) está presente en Debussy y la podemos leer en sus opiniones, por ejemplo, acerca de la estructura tradicional de la sinfonía, donde la experiencia de la novena de Beethoven le sugiere una transformación radical de lo que se entendía tradicionalmente bajo esta estructura.

“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

³⁸ “La voluntad, si ha de desplegarse en todas sus posibilidades... entonces curvará el tiempo hasta hacerlo equivalente a una moralidad nueva... El tiempo lineal es representado como una sucesión infinita... Habría un futuro infinito y un pasado también interminable... Si realmente existe un pasado eterno, entonces debemos aceptar que en él están contenidos todos los sucesos posibles... pero también todo lo que es posible que ocurra en el futuro... La idea de un tiempo interminable (implica) la abolición del tiempo trascendente; al estar muerta esa posibilidad, al ser el tiempo sólo un tiempo humano, queda solamente la extensión interminable de los tiempos, pero de los tiempos humanos” Ramírez Figueroa, Alejandro. *Identificación del Tiempo con la Moral*. En “Homenaje a los 150 años del nacimiento de Friedrich Nietzsche, pp. 178-179.

³⁹ Rojas, Patricio. Entrevista: “El Gran Ausente: David Rosenmann-Taub”, 2001.

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?”⁴⁰

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, uno entre muchos: neomanierismo⁴¹.

Creo que esta obra no teme pero tampoco consiente en definiciones esquemáticas: se podrán hallar aquí estructuras barrocas, manieristas, minimalistas⁴², la verdad es que esta obra es todo eso y más. Pareciera que el poeta no cediese tan fácil 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 esta cualidad es privarlo de ofrecer mayores alcances significativos. Por consiguiente, la obra acoge la multiplicidad formal con un propósito: aunar 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, tomando las palabras de Mallarmé, doble espiritual de una fuerza creadora que se expande siempre renovada y su propósito es reflejar el universo en el momento de su formación⁴³, ese caos primigenio del que habla Virgilio “mezcla de embriones informes”.

Lo Informe acaba siendo el efecto logrado a partir del celoso seguimiento de las estructuras que ofrece la tradición. Lo informe ecllosionado 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 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 sonido.

“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.

⁴⁰ Debussy, Claude, *El Señor Corchea*. p. 70

⁴¹ Es el nombre que emplea Oscar Galindo en “*Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea*” para la transgresión que opera Enrique Lihn en sus sonetos.

⁴² Las tres tendencias de la poesía de posvanguardia definidas por Osorio.

⁴³ Sarduy señala que la inestabilidad del continuo espacio-tiempo caracteriza la cosmología posterior al 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. Ver *Ensayos sobre el barroco*.

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:
 Esparciré su harina sobre mi lecho frío
 Y apretaré en la almohada oros desvanecidos
 Y seré un hondo espejo de reflejo amarillo⁴⁴

Más arriba señalé: *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 que va de la investigación.

A continuación transcribo un texto sobre el que insistiré en otros momentos del presente trabajo 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-ri-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-lías,	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 ⁴⁵ .	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

⁴⁴ Rosenmann-Taub, David. Op cit, p. 133

⁴⁵ Añado acá la división silábica. op cit. p.56

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 en consonancia con su estructura interrogativa. Luego baja el tono –más solemne- en los versos finales.

A lo largo del poemario se pueden observar muchos ejemplos donde la variación estructural es más evidente, hasta llegar casi al mutismo, tanto en un mismo poema como entre textos sucesivos. Bástenos por ahora estos inquietantes versos:

“(¿Tú?)
Virtualidad de escollos
-trofeo:
Morondanga-,
Me liberas.”⁴⁶

¿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 siempre nos remite a una voz autorial⁴⁷, 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.

CAPÍTULO CUARTO

“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 exploración⁴⁸.

A veces, abogar por lo espontáneo no quiere decir automatismo sino apertura a relaciones no arbitrarias entre los elementos de la expresión. John Cage concluía de esta forma una conferencia sobre “Música Experimental” en 1957:

“¿Y cuál es el propósito de escribir música? Uno es, por supuesto, el de no ocuparse de los propósitos, sino de los sonidos. La respuesta puede tomar la forma de una paradoja: una falta de

⁴⁶ Op. cit. p. 53

⁴⁷ 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”. El autor como gesto. En *Profanaciones*, p. 94.

⁴⁸ 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” *Reacción y Progreso*, p. 19.

propósitos como propósito o un juego sin propósito. Este juego, sin embargo, es una afirmación de vida y no un intento de ordenar el caos o de sugerir mejoras a la creación sino sencillamente una forma de despertarse a la misma vida que se está viviendo que es tan excelsa una vez que uno quita de en medio a su mente y sus ideas y la deja actuar a su arbitrio”⁴⁹.

En este sentido, se hace más pertinente hablar de efecto estético: lo informe en este poemario se trocará –por arte de esta argucia- en polifonía así como lo indeterminado en la música contemporánea obedece a la creación de nuevos sistemas tan rigurosos como el tonal, sirviéndose de éste para subvertirlo.

“La poética de la nueva música lucha a favor de una apertura, una multipolaridad de la obra frente a la unipolaridad y la cerrazón de la obra tradicionalmente concebida. La situación típica de la música contemporánea es aquella en la que el fenómeno que sigue a un determinado estímulo se produce sin que ninguna razón de hábito (de corrección tonal) lo ligue al antecedente, en este caso la música resuelve la crisis con una nueva crisis, dejando al auditor frente a un mundo sonoro que ha perdido las referencias prefijadas. La música serial prevé una continua ruptura de las reglas instauradas por la costumbre, debido al hecho de que la serie permite precisamente articular entre las diferentes notas relaciones seguidas por leyes que son sólo válidas en el ámbito de la serie misma; la dodecafonía, en el fondo, es sólo un modo de plantear una relación, que no es ya tonal, entre doce notas”⁵⁰.

Es un modo distinto de plantear una relación, es decir, de oír –leer- el lenguaje del arte: Schoenberg admiraba a Bach, pero a la luz de lo que él entiende que es la música en su mayor alcance. Lo que admira, en efecto, es una nueva manera de escuchar a Bach. ¿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, significativo 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.

“El principio de tonalidad ha sido el agente principal de coherencia a todo lo largo de la historia de la música: en forma de modalidad escalar hasta alrededor del año 1600: seguida por un gran período de armonía, la tonalidad acórdica (es decir, el sistema de claves mayores y menores) que no está acabada

⁴⁹ En Rowell, op cit. p. 225

⁵⁰ Eco, Umberto op cit. p. 179

para nada; y en este siglo una versión atenuada del principio que retiene la preeminencia de una altura central (la tónica) pero ha descartado la red de apoyo de las relaciones e implicancias tonales...Un sistema tonal completo presenta estas propiedades. 1) una altura tónica: prioridad, centricidad, estabilidad, finalidad. 2) Una jerarquía de apoyo (de tonos o acordes) con funciones específicas. 3) direccionalidad: hacia, desde, neutral; 4) sucesiones autorizadas y desautorizadas, senderos aprobados, con la posibilidad de; 5) movimiento hacia centros tonales de competencia (modulación), que incluye intercambio de funciones; 6) ambigüedad de función y 7) funciones secundarias con sus propias relaciones satélite”⁵¹.

Lo fundamental entre este sistema y el atonal será el proceso de lo que llamaré: *desjerarquización*. Proceso que consistirá en subvertir todo sistema de referencialidad (tónica, 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. Rowell hace una interesante analogía entre ambos modelos y los sistemas sociales que representan. El esquema tonal se asemeja al de la sociedad feudal con un regente, generales y ministros, vasallos y enemigos mientras que el sistema atonal o tonal con variaciones (Stravinsky, Bartók) sugiere un modelo en que sus integrantes tienen iguales posibilidades de acceso a una regencia, con pocas o ninguna funciones especializadas u obligatorias: el sistema propiamente atonal se puede comparar con una sociedad sin clases en la que todos sus integrantes cumplen todas las funciones, la obligación es una consecuencia de la posición asignada y en la que el regente (si lo hay) es *primus inter pares*.

Entre los modelos estructurales preferidos por la vanguardia musical, revisaré acá el modelo del *laberinto* sin que ello obste la lectura a la luz de otros modelos (como el collage o la parodia).

“El laberinto, como lo describió Pierre Boulez: *Para mí, la noción de laberinto en una obra de arte es más bien como la idea de Kafka en su cuento “la madriguera”. Cada uno crea su propio laberinto...Uno lo construye de la misma forma que un animal subterráneo construye esta madriguera tan bien descrita por Kafka: constantemente se desplazan las fuentes para que todo pueda seguir en secreto y siempre se abren nuevas rutas para despistar. De manera semejante la obra debe proporcionar una cierta cantidad de rutas posibles...con la posibilidad de jugar un papel de cambio o desviación en el último momento*”⁵².

Empezaremos a leer entonces de este modo los versos finales de “Elegía y Kadisch”:

“Si en la plaza rondaras: ¡fueras tú!:

Nefario con prolijos desaliños,

Albricia del escarzo:

Que entre los cercos de las losas no:”⁵³.

⁵¹ Rowell op cit. p. 224

⁵² Rowell, op cit. P 276

⁵³ Rosenmann-Taub op cit. p. 44

En los primeros versos del poema 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? (“Impídemme 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.”

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

“Y mi poema no tendrá sentido”

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, 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 el único 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 1949, 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. John Cage generó toda una teoría musical a partir del silencio:

“Lo más inteligible es abrir de inmediato los propios oídos y oír repentinamente un sonido antes de pensar que se tiene la posibilidad de convertirlo en algo lógico, abstracto o simbólico”⁵⁴.

En la obra 4'33'' (de silencio) de Cage vemos un procedimiento en donde el auditorio se vuelve compositor de la obra...”la música es (en una interpretación posible) la creciente conciencia y resistencia del auditorio ante el silencio controlado, el sonido de la propia respiración, sentimientos de incomodidad, toses, risitas, irritación creciente”⁵⁵.

Me parece que lo importante de esta propuesta se resume en la presencia de un lenguaje abismado: la impotencia del lenguaje humano (“y mi poema no tendrá sentido”) reducido a signos-gestos de desesperación: “toses, risitas”. En esta manera de entender el silencio se halla parte de lo que he querido mostrar acá: lo musical en esta poesía no es “lo dado”, así como la música en la obra de Cage tampoco lo es, sino problematización del lenguaje de la expresión, de donde emergerán como de un caldo de cultivo informe y legamoso, las armonías, melodías, imágenes, figuras que poblarán el universo de la obra.

CAPÍTULO QUINTO

“Otras voces reclaman otras voces”

“el poema como cambio perpetuo, como sustitución 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

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

⁵⁴ Rowell. Op cit. p. 232

⁵⁵ Op cit. p. 210

unidireccionalidad porque su referente se encuentra en tránsito y su sujeto, a su vez, es múltiple⁵⁶. La palabra abismada no consiente en determinarse. Es lógico pensar que el hablante, cuya voz cristaliza en esta palabra tampoco encuentre determinación ¿Son múltiples sujetos o un solo hablante refractado? Si optamos por lo último tendríamos que demostrar la necesidad de una voz única y dominante cuyo mensaje, las demás voces *deseñarían* comunicar, del mismo modo la palabra debiera hallar un macro-referente al que tendería su dispersión. Pero, al decir esto, ¿No hacemos también un juicio de valor? ¿no sería equivalente afirmar que toda multiplicidad en este poemario no es sino distorsión, desvío, mero efecto calidoscópico reductible a una emisión fundamental, como las ramas a un tronco? No veo la necesidad de un juicio semejante: me inclino a pensar que no hallaremos más unidad que desde lo plural, un haz de luz –onda y partícula- reflejado en un prisma.

Otro elemento que saldrá a la vista es la voz autorial pero no encarnada en un hablante específico sino como una voz más en diálogo con otras.

La multivocalidad en esta obra será asociada aquí, como ya anticipé, con la idea de polifonía expuesta por Mijaíl 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”⁵⁷.

Con los determinantes propios de esta obra, es posible leer un diálogo polifónico de voces en relación de horizontalidad, desjerarquizada: si bien el estado de la investigación impide asignar a esas voces puntos de vista discernibles con claridad, más adelante propondré al menos dos: el punto de vista masoquista y el punto de vista esquizofrénico. Pero por ahora me interesa introducir, a la luz del concepto de polifonía, la presencia de voces o más bien, funciones-voz, capaces de asumir visiones de mundo/s sin llegar a imponerse: la hegemonía no es su juego.

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 el tema. También veremos el diálogo que sostiene con los poemas siguientes:

“Ganglios
-líneas-
Y puños.
¿Qué más?

⁵⁶ 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” *La escritura del desastre*, p. 18.

⁵⁷ Bajtin, Mijaíl. Problemas de la poética de Dostoievsky, p. 16-17

Los panoramas.

¿Éstos?”⁵⁸

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 absorbe las precarias “-líneas-“. Después irrumpen los alejandrinos en “El gato coge una mariposa” que parece evocar una fábula para luego dar paso a la imagen de un *claro de luna arruinado*: sujeto personificado 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 paternal 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 problematizado⁵⁹. 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. En consecuencia, *el hablante de estos poemas se estructura como un otro*.⁶⁰

Si bien, luego introduciré la posibilidad de identificar puntos de vista esquizo y masoca, éstos se definen por su multiplicidad, por mantener en su estructura misma el juego de la identidad.

También hay diálogo entre los títulos de las secciones. Desde la “Esfera” que nos sugiere la idea de orden (celestial, escatológico), que contiene un poema como “Jerarquía” (que operaría dialógicamente con ésta, desjerarquizándola), pasamos a “Continuo Éxtasis” que nos habla de un estar fuera de sí, pero continuo: de este modo, lo anormal pasa a ser lo ordinario. ¿Cómo se opera esta síntesis? En el último texto de la sección (citado más arriba) “Era yo Dios y caminaba sin saberlo” se pueden obtener las pistas. En este poema asistimos a lo que he dado en llamar: *momento epifánico*, es decir, momentos en los que determinadas ideas que de una u otra forma estaban presentes, flotantes, en otros textos vienen a

⁵⁸ Rosenmann-Taub. Op cit. p. 37

⁵⁹ “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, Mijail. Op. cit. pp. 71-72

⁶⁰ Julia Kristeva, en su trabajo titulado *Bajtín, 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.

cristalizar –idea fuerza- en una voz sugiriéndonos el desarrollo de un proceso⁶¹. Se diría que en estos momentos el hablante adquiere mayor autoconciencia sin que ello signifique suprimir la polivocalidad. Por lo tanto, la estructura oximorónica se impone (¿no son cortejo y epinicio a su vez elementos de un oxímoron?). El éxtasis es continuo porque es incorporado en la voz como autoconciencia (“y caminaba – antes- sin saberlo”). Es, en este sentido, autoconciencia de la voz como otredad: humanidad divinizada operando sincréticamente: ambas naturalezas o una naturaleza que se excede –éxtasis continuo- son aunadas en una estructura aporética.

Acápite 1: voz autorial y metátesis

Como había adelantado, también se puede leer la presencia de una voz autorial en esta estructura dialógica.

Dado que las voces tienen un mismo estatuto de horizontalidad ¿Qué diferencia cabría hacer entre estas voces y la de un autor? ¿Existe autor en un poemario polifónico? La respuesta podría ser negativa, pero si invertimos la pregunta de este modo ¿Una obra que crea el efecto de una apertura infinita con inagotables lecturas y orientaciones, no está poniendo el acento con mayor fuerza en la problematización de su estructura? ¿No es la puesta en abismo más evidente cuando la voz autorial se mezcla con la representación en el universo creado? Lo que se discutirá es el estatuto de esta voz, *de qué manera tiene por necesidad* que presentarse: cuál es su función en el entramado poético.

Como hemos venido diciendo, en estos poemas el lenguaje aparece abismado, es decir, se da una equidistancia entre el proceso de creación y de lectura. La estructura dialógica del hablante nos hace copartícipes de su proceso enunciativo. Hay casos en que el diálogo se da en la forma de una polémica:

“En la polémica oculta, la palabra del autor está orientada hacia su objeto como cualquier otra palabra, pero cada aserción acerca de su objeto se estructura de tal manera que permite, aparte de su significado temático, acometer polémicamente en contra de la palabra ajena con un mismo tema, en contra de una aserción ajena acerca de un mismo objeto”⁶².

En estos versos la polémica es evidente:

“(…) ¿Aquél? *vive*: murió.
Amortajadlo, alondras”⁶³

Describe todos los elementos de una polémica: un tema sobre el que se interroga (“¿Aquél?”), una respuesta (“*vive*”), una refutación (“murió”). Vale decir que esta es sólo una representación esquemática del fenómeno global que hemos venido analizando. La palabra ajena rechazada estaría

⁶¹ Stockhausen y Kramer hablan de “tiempo del momento”, según el cual su música estaría diseñada como un conjunto de módulos discretos y autocontenidos existiendo una mínima vinculación entre las secciones. Es un proceso, si cabe llamarlo así, de este tipo el que se plantea para este poemario, es decir, donde las secciones y las ideas no sostienen una relación necesaria sino que ofrecen múltiples posibilidades de atracción y repulsión.

⁶² Bajtin, Mijail. Op. cit. p. 273

⁶³ Rosenmann.Taub. op. cit. p. 68

señalada en la cursiva. A su vez esta cursiva –signo destacado en la superficie del discurso- se enlaza con otras cursivas y con otros poemas como “Preludio”, “Asfódelo”, etc que emplean la misma textura signica. Cabe preguntarse si la cursiva, en tanto nuestra mirada es dirigida en el eje signo-cursiva, no es un procedimiento metaescritural. No obstante, esta “guía de lectura” no es empleada para finalizar la polémica *en otro lado*, sino para decirnos esto: que la voz del autor como la del hablante se estructura como un otro: emerge allí en tanto palabra ajena, la vemos tanto en las negritas como en las cursivas y sólo en apariencia está *afuera* enseñoreando el libro para revelarse mezclada entre las otras.

Es lo que Foucault llama, a propósito de *Las Meninas*: la metátesis de la visibilidad. Vemos y somos vistos: somos autores y lectores de nuestra obra.

En el cuadro de Velázquez los representados somos nosotros que ocupamos el lugar de los modelos que el pintor -abismado- contempla. Con ese estatuto somos devueltos en el espejo del fondo. Lo representado es tan real como nosotros: todo es representación. Las meninas (las damiselas de la infanta Margarita) son el cuadro dentro del cuadro de nuestro retrato. La luz que emerge desde la derecha es la mano del autor (equivalente estructural a la cursiva en nuestra obra) que nos extravía (del mismo modo que el entreguionado), nos quiere mostrar como si fueran el centro de la representación, a las niñas, al pintor, el reverso de la tela, para sólo al fondo –en lo oscuro- descubrimos como un otro múltiple: la pareja difusa.

Descubrimos así que el autor somos nosotros mismos y las meninas son elipse(is) de nuestro extravío: lo que está –*en lo real*- fuera de la representación que estamos mirando –*frente*- en nosotros, *roídos por su ajenidad*.

En otras palabras y como consecuencia de todo esto: no hay autor ni referente estables: todo es representación de nuestra alteridad radical.

“Me incitó el espejo:

<<Qué duro mendrugo para mis imágenes

Aquella albufera ciega>> Sin semblante,

Le incité: <<me veo>>”⁶⁴

Epítome del juego especular, el cuadro de Velázquez constituye toda una teoría del conocimiento.

“Estos nombres propios (el rey Felipe y su esposa Mariana reflejados al fondo) serán útiles referencias, evitarán las designaciones ambiguas; en todo caso, nos dirán qué es lo que ve el pintor y, con él, la mayor parte de los personajes del cuadro. Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles una a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. Ahora bien, en este juego, el nombre propio no es

⁶⁴ Rosenmann- Taub. Op. cit. p. 51

más que un artificio: permite señalar con el dedo, es decir, pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados. Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino *a partir de ella*, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario *borrar los nombres propios* y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces.

Así, pues, será necesario pretender que no sabemos quién se refleja en el fondo del espejo, e interrogar este reflejo al nivel mismo de su existencia”⁶⁵

En el poema citado más arriba, la voz del hablante (“sin semblante”) provoca al espejo diciendo (“<<me veo>>”). No obstante, frente al espejo, se da una exacta simetría: quien habla es tanto el reflejante como el reflejado.

Acápite 2: 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.

“...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”⁶⁶

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 sentido⁶⁷. 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.⁶⁸

“Que no enturbie tus veredas
El barro de mis pisadas,
Echaurren, derrocadero,
Echaurren, calle escarlata.”⁶⁹

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

⁶⁵ Foucault, Michel. Las Palabras y las Cosas. p. 19. Las cursivas son, por supuesto, mías.

⁶⁶ Sarduy, Severo. Ensayos Generales sobre el Barroco. pp. 177-178

⁶⁷ Op cit. p. 180

⁶⁸ Op cit. p. 182

⁶⁹ Rosenmann-Taub. Op cit. p. 125

“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.” (Kepler). Pascal, como es harto sabido, sintió el mismo el horror, pero con una diferencia: en él, el vértigo del infinito engendra su vórtice: allí donde no hay lugar, o donde el lugar falta, allí, precisamente, se encuentra el sujeto”⁷⁰

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 Caravaggio⁷¹. Vemos también esta caída en *Cortejo y Epinicio*

“No el cadáver de Dios lo que medito
Ni su trasluzamiento lo que muerdo”⁷²

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: nuestro pensamiento y su lenguaje se articulan sobre la base de este acontecimiento fundante. Su trasluzamiento, acto de irrupción violenta y abandono, evoca los versos de San Juan de la Cruz (“Descubre tu presencia y mátenme 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”.

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”⁷³

⁷⁰ Sarduy, Severo, op cit. p. 178

⁷¹ Véase lo que señala Sarduy acerca del doble centro en esta obra

⁷² David Rosenmann-Taub, op cit. p. 49

⁷³ Rosenmann-Taub. Op. cit. pp. 64-65

Ese escalofrío es el horror de Kepler y 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 sarcasmo⁷⁴. 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 ascensión 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”⁷⁵

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.

“Sobre los oratorios –compactos y verdugos-,
Decorando el brocal que adula nuestros túmulos,
Sacrificamos vísceras de cordero impoluto.
Erigimos, por hostia, tu cerebro inconcluso:
Sin un trozo de Ti, queriendo ser planetas”⁷⁶

Dios es, al mismo tiempo, lo impensable: la alteridad radical, aquello que nos evidencia nuestra precariedad, su-nuestro *cerebro inconcluso*. La voz plural habla en estos versos como ante un espejo (“sin un trozo de Ti”), cuando es un *trozo* lo único que se tiene; (“no el cadáver de Dios lo que medito”), la imposibilidad de pensar lo único pensable. Los versos chocan sobre sí mismos, se responden porque no hay referente externo distinto a *nosotros*: el hablante plural de este poema.

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.

“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, cedés...Salgo...esta vez...del sueño”⁷⁷

⁷⁴ 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.

⁷⁵ Rosenmann-Taub. Op cit. p. 56

⁷⁶ Rosenmann-Taub. op. cit. p. 66

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.

Los 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”⁷⁸

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 que me corroe y excede), 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”⁷⁹.

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 la ambigüedad⁸⁰ y a oír ese no sé qué que queda balbuciendo, 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.

⁷⁷ Rosenmann-Taub, David. Op. cit. “Consolación”, p. 96

⁷⁸ Maritain, Jacques *Desde Bergson a Santo Tomás de Aquino*, p. 180

⁷⁹ Maritain, J. op. cit. p. 180.

⁸⁰ El concepto de ambigüedad que manejo comparte su sentido con el de indeterminación. Una indeterminación, como la puntualiza Maritain en el trabajo citado: *activa y dominadora, y que constituye la libertad misma*, p. 148.

“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”⁸¹.

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 Moriah⁸².

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 poiético 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 otra forma, sino que está obligado a atender aquello mayor que lo habita (la *broma trágica* que apunta Kristeva), en lo que él habita, 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”, en tanto es un nombre, una palabra nunca dicha: Sarduy señala que antes de la palabra se oye un eco y, en efecto, pareciera que aquí todo logos es un eco.

Simone Weil en uno de los ensayos más hermosos que se han concebido: *Formas Implícitas del Amor de Dios* plantea que el amor es un esfuerzo de atención creadora que permite ver lo invisible en lo visible: diremos pues que este hablante se hace cargo de esta sobreatención, en donde todo el universo poético está siendo visto y re-creado al mismo tiempo: no poder fijar el tiempo ni el espacio, ser siempre tránsito hacia otra cosa. De ahí el canto-plegaria de una voz que desearía abarcar todo y no estallar en el proceso: ese paso hacia otra naturaleza o hacia un estadio superior del ser acarrea la agonía del desgarrar y el goce de la liberación:

“Ah ser la triste oveja que ante el perro temible
Insiste en bizarrías de profusa desmaña
Y acercarme, acercarme al brío incomodado
Y acercarme, acercarme y olerlo y ser el ímpetu
Que muerde montaraz y con liana de baba
Salpica las pupilas del eclipse sangrante

⁸¹ Rosenmann-Taub, David. Op.cit. “Gólgota”, p. 84

⁸² Véase la discusión de Derrida acerca de este silencio abrahámico en su ensayo *La Literatura Segregada*

Y gozar del dolor, ser un dolor alegre
La ola más alegre de los mares inmensos
Y la nube más roja de todos los ocasos”⁸³.

¡Que enorme lirismo masoquista!

Acápite 3: el lenguaje del delirio

Antes hablé de la elipse como cifra del descentramiento en el barroco, no obstante, esta elipse posee un correlato retórico en la elipsis que Sarduy observa en Góngora y en otros autores. Así pues, la elipsis no es sólo la supresión mecánica de un término en el sintagma sino “supresión en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente...rebajamiento, rechazo hacia lo oscuro del fondo, alzamiento cenital del objeto...La elipsis opera como denegación de un elemento y concentración metonímica de la luz en otro”⁸⁴.

“Néctar, velamen, lirio
Recóndito retoño bajo el peplo,
Un no se qué de nimbo.

Cimillo, día rubio,
Recóndito retoño bajo el peplo,
Un no se qué de humo.

Tornasol, cisne, duna,
Recóndito retoño bajo el peplo,
Un no se qué de tumba.”⁸⁵

La máquina generadora de ambigüedad en este poema opera de forma prodigiosa. Pareciera jugar sinestésicamente en el primer verso de cada estrofa con significantes que evocan la claridad, lo vital y bello: néctar, velamen, día rubio, tornasol, cisne...seguidos por una *constante* (“recóndito retoño bajo el peplo”) marcada por el signo de lo distante (presente, latente). Tiene algo de siniestro, algo que se escapa y apresa en la imagen de la mujer encinta. Este verso constante, al tiempo que pareciera fijar la imagen, la torna ambigua, la desplaza, hasta decir lo contrario, mostrarnos su reverso. Pero precisamente ese reverso es la sombra: nimbo, humo y tumba, cifras –sobre todo esta última- de un intento por decir lo que está oscuro, irremediamente. Nos percatamos de que, al cerrar con *tumba*, el texto nos dice al fin lo que anticipaba: vida y muerte conjugadas en la imagen de la doncella encinta, para de inmediato recordarnos que ambos términos nunca se resuelven porque *vida y muerte riñen en un rincón vacío de la casa olvidadas por Dios*. La tumba es la evasión, en un signo frío, concreto, frente a la imposibilidad de representar la alteridad radical (que es todo menos el significante *muerte*). Puesto que todo signo, imagen

⁸³ Rosenmann-Taub, David. Op. cit. p. 90

⁸⁴ Sarduy, Severo. Op. cit. p. 186

⁸⁵ Rosenmann-Taub, David. Op. cit. p. 104

o voz emerge de un no sé qué, las combinaciones de éstos son infinitas. Querríamos por lo menos encontrar una solución en la *tumba*: el cese definitivo, pero es la noche la que prevalece. Así como quisiéramos encontrar un consuelo en el reflejo del fondo, pero la verdad es más catastrófica: corroe y hace posible la existencia misma del sujeto. En estos versos lo que prevalece es la tensión insoluble. Dice Lezama Lima que la pervivencia del barroco poético español se debe a las posibilidades abiertas por el rayo gongorino envuelto en la noche oscura de San Juan. La *tumba* quisiera ser lo más claro, un rayo de sentido arrojado sobre todo el texto, pero precisamente porque quiere hacerse cargo de la verdad, es rebasado como por una corona excesiva. Estamos ante una técnica abrumadora en su capacidad para abarcar lo múltiple.

Qué mejor ejemplo que el poema *Asfódelo* para tomar conciencia de esta eterna disputa entre la claridad y la sombra, dialéctica feroz y negativa.

“Donde tientan mamparas, a la izquierda
De la acera insondable, entre dos bloques
Hoscas, junto a mi hospicio, en una veta
De mucha sombra y mucha orina
(...)
Soy en mi sueño un denso escupo negro
De la acera insondable, cual ponzoña
U ojo aborrecido, desertor:

Un denso escupo negro,
Taciturno, en la orina legamosa,
Rutilando, en la sombra, más que el sol”⁸⁶.

Lo reprimido (lo oscuro) viene a destellar más que el sol, en ese punto en que la metonimia (fuga) se confunde *exactamente* con la metáfora (síntoma)⁸⁷.

“El lenguaje barroco adquiere –como el del delirio- una calidad de superficie metálica, espejeante, sin reverso aparente, en que los significantes, a tal punto ha sido reprimida su economía semántica, parecen reflejarse en sí mismos, degradarse en signos vacíos; las metáforas, precisamente porque se encuentran en su espacio propio, que es el del desplazamiento simbólico –resorte, también, del síntoma- pierden su dimensión metafórica: su sentido no precede la producción...”

Así opera el lenguaje barroco, como el del delirio:

⁸⁶ Rosenmann-Taub, David. Op. cit. p. 77

⁸⁷ “En la medida en que se identifica con una organización de la carencia –y ante todo como carencia *originaria*- la represión pone en acción un funcionamiento de tipo metonímico que implica la fuga indefinida de un objeto de pulsión; pero, en la medida en que a través del síntoma deja entrever un regreso de lo reprimido –el síntoma es su significante en la economía de la neurosis- se confunde exactamente con la metáfora” (Lacan) en Sarduy. Op cit. p. 191

“...Estas alusiones verbales, esas relaciones cabalísticas, esos juegos de homonimia, esos retruécanos...y yo diría ese acento de singularidad cuya resonancia en una palabra tenemos que saber escuchar para detectar el delirio, esa transfiguración del término en la intención inefable, esa fijación de la idea en el semantema (que en este caso tiende precisamente a degradarse en signo), esos híbridos de vocabulario, ese cáncer verbal del neologismo...”

“Palomasálo maspalomas,
Palomas en los tribunales,
Correvedile” (*Aerolito* p. 33)

“¿La encadenaban?
Ía que ía
Ea,
Benjuí” (*Dafne*, p. 107)

“...ese envasamiento de la sintaxis, esa duplicidad de la enunciación, pero también esa coherencia que equivale a una lógica, esa característica que, de la unidad de un estilo a los estereotipos, marca cada forma del delirio: a través de todo eso el enajenado, por la palabra o por la pluma, se comunica con nosotros.”

Este lenguaje multivocal, dialógico y delirante es también musical:

“...Así, la escucha discreta –desciframiento del discurso a partir del sonido- musical, la verdad del oído, permite detectar *radialmente* la presencia del nudo patógeno –o del significante elidido- y su proximidad...Queda por elucidar, en este funcionamiento del discurso, un sitio: el del sujeto. Éste, si en efecto se trata de él, es porque no está donde se le espera –en el sitio donde un Yo gobierna visiblemente al discurso que se enuncia- sino allí donde no se le sabe buscar...Así, en el instante mismo en que el sujeto *surge* como sentido en un lugar dado del texto...se desvanece en otro lugar...allí donde algo se pierde o cae del lenguaje: el representante de la representación”⁸⁸.

El yo múltiple, dialógico, libre para determinarse como hemos visto, *en un otro*, define por lo tanto, un acto ético. La multiplicidad tiene en estos poemas el valor de restituirle al hombre su verdadera libertad. Esta *indeterminación* o, este efecto de *lo informe* tiene valor ya no en tanto periplo identitario circunscrito a *una* determinada lengua o *una* determinada tradición cultural, sino que es inherente a *todo* lenguaje, a toda cultura, al hombre mismo en su dimensión ontológica: éste, en su esencia, se estructura como un otro. ¿Cuál es el sentido último de la aseidad del hombre? Creo que una de las respuestas posibles es ésta: mostrarnos las posibilidades siempre revolucionarias del hombre nuevo. Lo múltiple se sustrae a la determinación y a la reducción que operaría un discurso hegemónico: un yo más abarcador debe pagar su hazaña con la pérdida de su seguridad, de su centro, de su tiempo y espacio definidos, con

⁸⁸ Los párrafos citados entre comillas están en el texto trabajado de Sarduy, páginas: 192 y 193

orfandad y naufragio: todo para lograr mostrarnos una mirada más transversal y humana, pura, profana, lúdica⁸⁹.

CAPÍTULO SEXTO

¡No es bastante tu cuerpo!

“El hombre está enfermo porque está mal construido./ hay que decidirse a desnudarlo para escarbarle/ese animálculo que le pica mortalmente./dios,/ y con dios/sus órganos./Pues áteme si así lo quiere,/pero no existe nada más inútil que un órgano./Cuando le haya dado un cuerpo sin órganos,/entonces lo habrá liberado de todos sus automatismos/y devuelto su verdadera libertad”

Antonin Artaud

La sección *Sadismo* nos plantea muchas inquietudes. A propósito del título *Continuo Éxtasis*, señale que se genera una ruptura con la naturaleza fugaz del éxtasis, su indecibilidad⁹⁰, por el elemento temporal que lo inscribe en un ciclo. Por consiguiente, la voz que titula está en diálogo perpetuo. Entonces ¿qué diálogo pone en movimiento la voz *Sadismo*?

Para Deleuze tanto sadismo como masoquismo representan dos empresas –completamente diferenciadas- de destitución de la Ley⁹¹. Como se ha señalado, el dialogismo en este poemario es en última instancia diálogo sobre la posibilidad misma de la identidad, de la representación y de la voz; será iluminador, pues, observar de qué manera el diálogo sadismo/masoquismo no busca definir la soberanía de *un* hablante masoquista o *un* hablante sádico sino que son *funciones-voz* las que mueven los textos en una acción subversiva.

Comenzaré diciendo que en los poemas estudiados (no circunscritos necesariamente a esta sección) se puede apreciar más bien un masoquismo⁹² (o punto de vista masoca) que uno sádico, conducente a la formación de un cuerpo sin órganos.

“El abeto fustiga

⁸⁹ Recojo lo profano en el sentido político que le da Agamben.

⁹⁰ Así, pues, no sería este el caso que señalaba Platón, es decir, el de un instante en que el poeta es poseído por la Musa y luego abandonado sin poder nunca aprehender el mensaje sino que, al tratarse de un continuo, la experiencia misma del éxtasis se vuelve decible. Esto, pienso, está reforzando la idea que apuntábamos más arriba: que verdad y formulación forman una unidad indisoluble *en el extremo oscilante de la página*.

⁹¹ “Hemos visto que estas dos maneras (sadismo y masoquismo) proceden ideológicamente: es como si el contenido edípico, siempre sustraído, padeciera una doble transformación, como si la complementariedad madre-padre se fracturara dos veces, sin simetría. En el caso del sadismo es el padre quien queda colocado por encima de la ley, principio superior que hace de la madre la víctima por excelencia. En el caso del masoquismo, toda la ley es referida a la madre, quien expulsa al padre de la esfera simbólica” Deleuze, Gilles. *Presentación de Sacher Masoch*, p. 94. Léase más abajo el poema *En las lavas sensuales*.

⁹² La lectura deleuzeana del masoquismo parte del lenguaje como centro retórico, es decir, considera los signos en su reversibilidad. Así se entiende que Cristo sea un personaje masoquista y, en lugar de la aparente pervivencia de la ley paterna, le asigne –revolucionariamente- la ley a la madre.

Al hastial y al espacio: tal mi cuerpo”⁹³

El cuerpo del hablante es objeto de un castigo, cuerpo que además es espacio de la representación. El cuerpo del sujeto emerge allí donde se lo suplicia.

Para el masoquismo... ¿qué significa <<devenir un hombre>>? Salta a la vista que no es en absoluto *actuar como el padre*, ni ocupar su lugar. Es, por el contrario, suprimir su lugar y su semejanza para hacer que el hombre nuevo nazca. Los suplicios se dirigen efectivamente contra el padre o, en el hijo, contra la imagen de padre. Decíamos que el fantasma masoquista es no tanto <<un niño es pegado>> como <<un padre es pegado>>...Devenir un hombre significa, pues, renacer de la mujer sola, ser el objeto de un segundo nacimiento⁹⁴.

Desde esta óptica nos parece que el siguiente poema está en directa relación con la estrategia masoquista así enunciada:

“En las lavas sensuales busco siempre el regreso
A los cielos profundos del río maternal.
Promontorio de cuervos, andábata leal,
Volver anhelo al vientre por oasis de hueso”⁹⁵.

Este segundo nacimiento partenogénico es un crearse a sí mismo, con el empleo de ese humor que hace del castigo condición necesaria para la obtención del goce (*y gozar del dolor, ser un dolor alegre...*).

La estrategia del masoquista consiste en hacernos creer que está cumpliendo con celo la ley mientras que, precisamente a causa de este excesivo celo expresado por la autoflagelación, la acaba subvirtiendo.

“<<¿Hacer?>> me retorció el Poderoso (...)
<<¡Hacer!>> blandí, de pie”⁹⁶.

Nótese cómo el celo del castigo está puesto en la interrogación sobre el verbo *hacer* que designa la acción fundamental, la condición misma de todo verbo. Puesto de esta forma como interrogación hace sentir el peso de la ley que impide al hablante realizar no sólo *un* deseo prohibido sino cualquier deseo.

“En la obra de Masoch, los dos grandes personajes masculinos son Caín y Cristo. Ambos tienen el mismo signo: el que marca a Caín es ya el signo de la cruz, que se escribía x o +. Cuando Masoch coloca gran parte de su obra bajo el signo de Caín, quiere decir muchas cosas: el crimen, presente por

⁹³ Rosenmann-Taub, David. Op. cit. p. 81

⁹⁴ Deleuze, Gilles. Op. cit. pp. 102-103.

⁹⁵ Rosenmann-Taub, David. Op. cit. p. 146. Vuelvo sobre el autocomentario de Schabat: “El poeta (que es el hablante y Cristo), a través de *su madre*, desespera *lo* que duerme *en* la casa -él- a que el pasado *se* acerca. *Mi madre*, más <<yo>> que <<yo>>, se esfuerza en <<traer>> a *sus -mis- muertos* al *a-hora*. Principio y final: etapas del preñado comienzo” p.71. El paréntesis es mío.

⁹⁶ Op cit. p. 82

doquier en la naturaleza y en la historia: la inmensidad de los sufrimientos...Pero Caín es también el agricultor, el preferido de la madre...El preferido de la madre llegó al crimen para romper la alianza del padre e hizo de Eva la diosa-madre”⁹⁷

“Cancerbero perfil.
En el duelo sin noche
Caín mató a Caín”⁹⁸.

Caín se castiga a sí mismo borrando para siempre el nombre de Abel, preferido del padre. De nuevo el título del poema (*Ley*) establece una extraña dialéctica con lo que nos sugieren los versos: precisamente la ruptura de la Ley.

“Su crimen (el de Caín) no habla de un símbolo sadomasoquista, su crimen pertenece por entero al mundo masoquista, y esto por el proyecto que lo sustenta, por la fidelidad al mundo materno que lo inspira, por la elección de la madre oral (*¿Esa dama calva, apacible, severa y árida, portadora de muerte?*) y la exclusión del padre, por el humor y la provocación”⁹⁹.

“Cristo, si niegas lo que niego,
Guarden tus llagas al llagado.
¡Por tu costado manaré!
Vive muriéndote en mis palios.
(...)
Mírame, Cristo, cuánto sangro;
Mírame: el cielo es casi humano;
Glorioso fruto de la sombra, mírame
Párpado a párpado
(...)
Tu madre sube de rodillas
El médano que ya has bajado;
Mi madre –secesión- como tu madre:
Somos, los dos, hijos del llanto”¹⁰⁰

La madre, víctima de la secesión (de la ley del padre y del cielo inhumano) es reconstituida, como un collage, entre los guiones que metaforizan el corte: secesión y restitución.

“De Caín a Cristo Masoch expresa la meta final de toda su obra: Cristo, no como hijo de Dios sino como nuevo Hombre, es decir, supresión de la semejanza del padre”¹⁰¹

⁹⁷ Deleuze, Gilles, op. cit. p. 99.

⁹⁸ Rosenmann-Taub, David. *Ley* Op. cit. p. 95.

⁹⁹ Deleuze, Gilles. Op. cit. p. 100. El paréntesis es mío.

¹⁰⁰ Rosenmann-Taub, David. Op. cit. pp. 85-87.

Un cielo más humano, producido por la aseidad del hombre nuevo.

“Pero...el masoquista cuenta una historia como el elemento suprapersonal que lo anima. El masoquista es conducido por esta historia que describe cómo triunfó la madre oral, cómo fue suprimida la semejanza del padre, cómo resultó de ello el hombre nuevo. El masoquista, es verdad, se sirve de su cuerpo y de su alma para escribir esta historia”¹⁰².

El cuerpo castigado del masoquista será la hoja que contiene los signos de su aseidad y será este castigo, y hasta su mutilación, los pasos previos necesarios para constituir una nueva corporalidad (más cercana a lo que J. P. Vernant llamó *el cuerpo presocrático*, es decir, la manera en que los antiguos griegos tenían de concebir al cuerpo desde lo múltiple, cuya manifestación más elevada y abarcadora era precisamente el cuerpo de los dioses que, lejos de ser una mera analogía con el cuerpo humano, designaba una concepción de la corporalidad completamente distinta). Creo que únicamente una corporalidad representada en estos términos, reflejará la tendencia que he desarrollado en mi argumentación: la tendencia a constituir un hablante polifónico. Es más, siendo la representación del cuerpo nuestra imagen más inmediata, será ésta la que nos señalará su correspondencia con la imagen de mundo que se intenta construir.

En *Preludio* se articula ya una manera de referir el cuerpo que nos introduce en la ambigüedad

“...Y extendido en lo nunca un solo cuerpo
Callado como luz.”

Desde la caracterización de un hablante polifónico, la pregunta que nos hacemos es ¿qué clase de cuerpo sostiene la representación de este hablante? ¿es un cuerpo-máquina, un cuerpo-especie? ¿o una clase de cuerpo que se resiste a la determinación, un cuerpo que allí donde emerge, está como desplazado por su misma naturaleza de signo, un cuerpo que no es cuerpo, como el cuerpo de los dioses, una suerte de exceso? Mientras preparamos el terreno a la respuesta de estas interrogantes, el punto de vista masoquista, identificado acá, nos ha permitido encontrarnos con un hablante que pone en la manera de actuar frente a su propio cuerpo el centro ambiguo de un gesto subversivo (el “hacer creer”, como recurso humorístico).

De los versos citados más arriba ya adelantamos algo en la primera parte de este trabajo: señalé que sus primeros versos nos introducen en la temporalidad de un *después*, (siempre tomamos conciencia de nosotros en un *después*, dice el poeta). Esta temporalidad excedida introduce una tensión: una verdadera imagen tiempo que nos revela el tiempo escindido, imagen cristal, tensión entre lo actual y lo virtual. Mal que bien, estamos pues *en* el tiempo y en lo nunca *hay* un solo cuerpo: oscuro y luminoso, no el cuerpo de un individuo en particular sino una corporalidad, un continuum (como si el hablante no tolerase otra determinación que lo inagotable, *ser de potencia*). El cuerpo se ve, *en* lo nunca, extendido: situación

¹⁰¹ Deleuze añade: “Hombre en la cruz, sin amor sexual, sin propiedad, sin patria, sin querella, sin trabajo”, op. cit. p. 90

¹⁰² Deleuze, Gilles. Op. cit. p. 105

óptica pura: no es cuerpo y *es* cuerpo, es *del* hablante y *está* en otro lado. (Recordemos que ver y ser son equivalentes: “Me llevas dentro de tus ojos/espejismo de agobio ufano:/mirándote me transfiguras./¡mirándome te estás mirando!”¹⁰³, asimismo, en el poema *Pasión* es el hablante-poeta-Cristo quien padece; y la madre –sugerida, in-visible-...evoca –invoca a- la *Crucifixión* y *desfallece*: *Viernes – viernes-: en la Pasión*¹⁰⁴)

El cuerpo como imagen será enclave de temporalidad. La imagen articula la tensión temporal: oxímoron (*Cortejo* y *Epinicio*), versos entreguionados (*-secesión-*), versos cortados (recordar poema *Ganglios*), espaciación (el espacio del poema se rebasará hacia los blancos, en expansión como un multiverso), etc, son mecanismos a través de los cuales se expresa esta tensión. La imagen como huella del tiempo escindido quiere hacerse un cuerpo sin órganos.

“<<¡Hacer!>> blandí, de pie. Larvas...Rivales
Nieblas –andamios- en los yermos: una
Luz rededora decisivamente
Nutría y desmigaba”

Segunda parte del poema ya citado, vemos los procedimientos mencionados pero también una especie de gesto afirmativo en la exclamación, que permite al hablante trocar su castigo en elementos para la constitución de un nuevo cuerpo, equivalente al gesto afirmativo de: *gozar del dolor*. En el poema VI de la sección *Esfera* se da un caso prodigioso de lo que llamaré la desorganización de la imagen (que es cuerpo y mundo). Acá el texto:

“Olvidamos los ojos
Inhóspitos, la boca
Que ríe amordazada;
Las uñas, infinitas,
Que la oquedad custodian;
Las arrugas, la frente,
El ademán de playas;
El húmedo crepúsculo
Que también nace abajo.

Antes que la luz tiemble
Dentro de las gavillas,
Dios madura en el polvo
De los dorados surcos.
Un árbol nos doblega,
Sus ciegas ramas crédulas,

¹⁰³ Rosenmann-Taub, David. Op. cit. p. 87.

¹⁰⁴ Rosenmann-Taub, David, Quince autocomentarios, p. 75.

Y nos vamos tornando
Sombra y sueño en la sombra.”¹⁰⁵

Precioso texto y muy interesante si lo contrastamos con la versión del '49. En ésta se definía con mayor fijeza el referente ya desde el título: *Cosecha en sosiego*, no obstante, pronto nos percatamos de su ambigüedad: porque asistimos al rito funerario del entierro y vemos a los deudos que, callados, parecieran *enterarse* de algo. Tal vez un secreto que los une pero que también los relega a la sombra, devorados por su misterio. Cabría preguntar ¿Quién es el difunto? ¿De quién se olvida ojos, boca, frente, arrugas, manos y uñas? Dado que el hablante define un yo plural, éste es el mecanismo donde reside su reversibilidad. Así *nosotros nos* enterramos y *nos* vemos en *sus* ojos.

“Y nos vamos sumando
A la noche en la hora
Dorada de las siembras”¹⁰⁶

Todo en la presentación del referente, en ambas versiones, nos señala *abajo*, la tierra y la idea de la cosecha (aparentemente elidida en la versión del 2002), una cosecha de la que nuestros cuerpos difuntos son las simientes. ¿Qué es pues lo cosechado? Esta respuesta nos la entrega con mayor claridad la versión del 2002, porque al estar sólo vagamente sugerida –desplazada– la idea de la cosecha en el verso: *los surcos donde Dios madura*, es esta alteridad (cifrada por el signo *Dios*) lo que realza el texto en la versión que nos ocupa. Lo cosechado es la autoconciencia del hablante como alteridad a la que se tiende –por fatalidad– y que lo desplaza a la sombra (luz metonímica *en las gavillas*). Somos esos haces de ramas arrojados al polvo.

Hay algo en la imagen del cuerpo difunto que fascina progresivamente la mirada del hablante, de una versión a otra. En la del 2002 se pone el acento en este cuerpo que sucumbe al olvido. Entre una y otra versión se va desde una toma de conciencia de la condición mortal por parte del hablante, hacia un segundo momento en lo que, en palabras de Blanchot, llamaremos la apropiación de la muerte a través de la escritura o, de otro modo, ¿Por qué elidir el referente y concentrarse de inmediato en el cuerpo corruptible? Cuerpo que, subjuntivamente, se habría olvidado si no se tratase del propio cuerpo del hablante que reclama su –nuestra– atención. Un cuerpo que es portavoz de la mortalidad pero también de algo más: de la oquedad infinita de la sombra o, más bien, ese estado de tránsito que denota el crepúsculo, abajo, en la tumba. Dado que la *tumba*, como ya dijimos, cifra la impotencia frente a la alteridad.

Ahora, esa boca *que ríe amordazada* ¿De qué ríe? ¿Qué hay del “otro lado” que mueve a risa? Una risa tan enorme que no cabe en el espacio de un órgano, por eso se siente *como si* estuviera amordazada: tal vez sea el humor masoquista devuelto en el fantasma de un cuerpo mutilado. El cuerpo difunto no es uno, sino que está dividido: resultado de la mutilación que opera la enumeración de sus órganos, enumeración que, a su vez, procede desorganizadamente (primero ojos, luego boca, luego

¹⁰⁵ Rosenmann-Taub, David. Op. cit. p. 32

¹⁰⁶ Rosenmann-Taub, David. *Cortejo y Epinicio*. Cruz del Sur, 1949, p. 30.

arrugas-piel, luego –hacia arriba- la frente), finalmente, como si ya no se pudiese decir lo que se está viendo, sólo resta el *gesto*: ese *ademán de playas*.

Un árbol nos doblega: imagen especular de nuestro propio cuerpo fatigado, incapaz de aprehender el tiempo aparentemente completo, abajo.

El segundo ejemplo que quiero traer es un exquisito poema de la sección *Fortaleza*

“La taza de café, la cafetera,
El vapor que mitiga a mi esqueleto,
La obediente sartén, el amuleto
Tizado, la mostaza, la nevera,

El roto lavaplatos, la sopera
Pimpante, los melindres del coqueto
Jarrón versicolor, el parapeto
De vainilla, azafrán y primavera.

Lugar de integridades: mi albedrío...
Oh dichosa cocina: cuando muera
Y mi tiempo –sin tiempo- vibre y crezca,

En ronroneo fiel todo lo mío
Claro retorne a tu silvestre estera
Y tu vapor -sin fin- lo desvanezca”¹⁰⁷.

En este soneto de perfecto endecasílabo, sujeto y objeto se identifican: la enumeración metonímica de los elementos que componen el espacio rebasa y devora al hablante dado que es allí –en el tiempo sin fin de la materia descubierta como en una primera mirada- donde el hablante se enfrenta a la muerte en la forma de un acrecentamiento del yo.

Un yo, que para ser real, debe entrar en la materia, donde los pedazos de la realidad son enumerados *ad infinitum*, hasta el desvanecimiento-despojamiento-desocultamiento del yo (“todo lo mío”). En la versión del ’49 la muerte no era aún el lugar del acrecentamiento (“cuando llegue la hora en que no crezca”), pero acá el desvanecimiento en el vapor de la materia –en la materia que es el vapor (“lugar de integridades”)-, es la recuperación de lo abarcador de un sujeto que se sabe y asume infinito.

Acá la realidad está completamente desautomatizada: la cocina y sus elementos dejan de pasar inadvertidos para la mirada cotidiano-automática y, a través de un profundo esfuerzo de atención, de la *nueva mirada* que propone esta escritura, recupera la riqueza de lo ambiguo, esto es, recobra su realidad plena.

El vapor acaba siendo la imagen que metafORIZA –en su sentido- la operación de la metonimia-alegoría: perpetua evanescencia, tiempo infinito de la materia abierta.

¹⁰⁷ Rosenmann-Taub, David. *Cortejo y Epinicio*. LOM Ediciones, op. cit. p. 117.

Este *lugar de integridades* es el espacio en perpetua construcción, donde la aseidad del hombre (“mi albedrío”) tiene lugar en su dimensión más pura ¿para qué el albedrío sino para apropiarme de mi muerte? *Muera y Estera* establecen la ligazón estructural –rímica- que hace de la muerte, asimismo, un desplazamiento que fusiona al sujeto con la *estera* vaporosa de la cocina.

Desde los ejemplos revisados se hace admisible hablar de estos poemas como cuerpos mutilados–masoquistas (cortados, espaciados, entreguionados). Básteme remitir nuevamente a lo que ocurre de una a otra versión con el poema *Elegía y Kadish*.

En la manera de presentársenos el hablante como un cuerpo mutilado (tanto en su figuración como en los procedimientos escriturales que lo soportan), introduce una consideración ética que esbozaré en lo que queda de este trabajo.

Para comenzar este ejercicio, propondré al lector observar la similitud de los procesos masoquistas revisados respecto del espectáculo punitivo del suplicio, como lo estudia Foucault en *Vigilar y Castigar*, de modo de percatarnos de la paradójica relación que sostiene esta práctica con las estructuras de poder, a saber: al tiempo que éste busca impedir la repetición del crimen, se identifica con él.

“El castigo (en el sistema penal moderno, sin suplicio) ha cesado poco a poco de ser teatro. Y todo lo que podía llevar consigo de espectáculo se encontrará en adelante afectado de un índice negativo. Como si las funciones de la ceremonia penal fueran dejando, progresivamente, de ser comprendidas, el rito que *cerraba* el delito se hace sospechoso de mantener con él turbios parentescos: de igualarlo, si no de sobrepasarlo, en salvajismo, de habituar a los espectadores a una ferocidad de la que se les quería apartar, de mostrarles la frecuencia de los delitos, de emparejar al verdugo con un criminal y a los jueces con unos asesinos, de invertir en el postrer momento los papeles, de hacer del supliciado un objeto de compasión o de admiración”¹⁰⁸.

Tal que si se tomase conciencia de un masoquismo latente en esos suplicios donde el criminal “aprovecha” el momento final para hacer un discurso político, contra la Ley. Discurso que está en la esencia de su espectacularización a través de la cual nosotros como espectadores nos vemos reflejados – azotados- por una Ley injusta, coercitiva.

“Si la multitud se agolpa en torno del patíbulo, no es únicamente para asistir a los sufrimientos del condenado o azuzar el furor del verdugo: es también para oír cómo aquel que no tiene ya nada que perder maldice a los jueces, las leyes, el poder y la religión. El suplicio permite al condenado estas saturnales de un instante, cuando ya nada está prohibido ni es punible...Hay en esas ejecuciones, que no deberían mostrar otra cosa que el poder aterrador del príncipe, todo un aspecto carnavalesco en el que los papeles están cambiados, las potencias escarnecidas y los criminales transformados en héroes”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar*, p.16.

¹⁰⁹ *Op cit*, pp. 65 y 66

Hay en este hablante un *querer* el suplicio, como mecanismo subversivo: una estetización del crimen (caínico) que transforma el castigo en espectáculo. *El artista es un criminal*, dice el narrador en la película de Fassbinder, “Querelle”, y su cuerpo es la superficie donde proliferan los signos del castigo gozoso. ¿No vemos también en esta película una estetización del crimen que pone al cuerpo de Querelle como su instrumento, seductor y devorador, un cuerpo que sólo puede moverse en el espacio irreal de un perpetuo crepúsculo de utilería?

“Yo, yo, adorado cauce, quédate en tu santuario,
Revolotea estático en el beleño armario” (2002)

“Saber que alguien no existe y no poder llorarlo.
Ahí está amenazando, lengua descolorida,
En una tibia caja
De zapatos, la mueca de un horario” (1949)

“Mi cuerpo es un celaje que se aleja y no acierta
A detener la huída.
Llanuras estivales tronzaron la colmena,
Marchándose por siempre” (2002)

“Yo le digo a mi cuerpo: <<Espera, estoy cansado>>,
Y descanso por siempre” (1949)

“Porque, antes de partir, mi alma está de viaje,
Te reconozco en aras de tu febril plumaje” (2002)¹¹⁰.

En estos versos el “yo” articula la tensión entre lo actual y lo virtual que pone en evidencia la fatiga del cuerpo, un yo que antes de ser palabra es un eco, reiteración anamnésica que lo desplaza: es el inaprensible yo *siempre de viaje*. Transido por el tiempo (siempre “después”) y su cuerpo se nos presenta cual un fantasma en la figura de un celaje, fugitivo.

El rito de la *Eucaristía* nos permite nuevamente observar esa aspiración al *esse divinum*, la restauración del huevo tántrico, después de la mutilación o a través de ella

“Decapitando maleficios,
me impugno, grávido vaivén,
y te poseo. ¿Plañirás
caldo icoroso y banderilla
para cisura de aseidad?”¹¹¹.

¹¹⁰ Las citas alternan las versiones señaladas entre paréntesis de modo de poder observarlas comparativamente.

Ya antes hablé de este cuerpo nuevo como un *cuerpo sin órganos*. Veamos lo que señalan Deleuze y Guattari en una de sus obras capitales.

“...Por eso nosotros tratamos el CsO (cuerpo sin órganos) como el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales...*Los órganos pierden toda constancia, ya se trate de su emplazamiento o de su función, (...) por todas partes aparecen órganos sexuales, brotan anos, se abren para defecar, luego se cierran, (...) el organismo entero cambia de textura y de color, variaciones alotrópicas reguladas a la décima de segundo...Huevo tántrico*”¹¹².

Este continuum ininterrumpido de intensidades tiene, entre sus atributos, al cuerpo masoquista.

“...El sufrimiento del masoquista es el precio que tiene que pagar, no por alcanzar el placer, sino por romper la pseudounión del deseo con el placer como medida extrínseca. El placer no es en modo alguno aquello que sólo podría ser alcanzado indirectamente por el sufrimiento, sino aquello que debe retrasarse al máximo, pues interrumpiría el proceso continuo del deseo positivo. Hay un gozo *inmanente* al deseo, como si se llenase de sí mismo y de sus contemplaciones, y que no implica ninguna carencia, ninguna imposibilidad, pero que tampoco se mide con el placer, puesto que es ese gozo el que distribuirá las intensidades de placer e impedirá que se carguen de angustia, de vergüenza, de culpabilidad. En resumen, el masoquista utiliza el sufrimiento como un medio para constituir un cuerpo sin órganos...y aislar un plan de consistencia del deseo. Que haya otros medios, otros procedimientos que el masoquismo, y probablemente mejores, esa es otra cuestión; basta con que ese procedimiento convenga a algunos”¹¹³.

He citado in extenso este párrafo porque me permite delimitar el concepto de cuerpo sin órganos que he querido proponer para los poemas analizados. Por supuesto el masoquismo no es el único medio y el hablante lo sabe: cabría observar de qué otras formas se da esta búsqueda.

En todo caso, quiero subrayar que la experiencia del goce es de suma importancia porque proviene de un deseo liberado de la atadura de la carencia y que es expresado en toda su potencialidad creadora, fundante...”El deseo produce lo real” señalan Deleuze y Guattari.

“Mansión, Gracia, Verano: deseo tu deseo:

Se rinde en tu cintura: se estremece en tu aliento:

Un panal jubiloso te besa entre los pechos:

Un pabellón de astucias se empecina en tu cuello:

Una lucha de umbelas: un confín venidero.

¡Es la separación cada vez que te envuelvo!

¹¹¹ Rosenmann-Taub, David, op. cit. “Eucaristía”, p. 142.

¹¹² Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil Mesetas*, pp. 158 y 159.

¹¹³ Deleuze y Guattari, op cit. p. 160

Me rindo en tu cintura: tu deseo allá lejos.
Me estremezco en tu aliento: tu deseo allá lejos.
Te beso entre los pechos: tu deseo allá lejos.
Me empecino en tu cuello: tu deseo allá lejos.
¡No es bastante tu cuerpo! ¡No es bastante tu cuerpo!¹¹⁴

El deseo del hablante es tan enorme que pareciera dejarnos únicamente el sonido –la huella- de su agonía.

La manera de expresar el deseo en estos versos –deseo del deseo mismo: *Gracia-* se asemeja al vínculo, más allá del principium individuationis, del amor cortés:

“El amor cortés no ama el yo, ni tampoco ama la totalidad del universo con un amor celeste o religioso: se trata de hacer un cuerpo sin órganos, allí donde las intensidades y hacen que ya no hay ni yo ni el otro, no en nombre de una mayor generalidad, de una mayor extensión, sino en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personales, de intensidades que ya no se pueden llamar extensivas. El campo de inmanencia no es interior al yo, pero tampoco procede de un yo exterior o de un no-yo. Más bien es como el Afuera Absoluto que ya no conoce los yo, puesto que lo interior y lo exterior forman igualmente parte de la inmanencia en la que han fundido”¹¹⁵.

Ni Isolda sostiene a Tristán, ni hay cuerpo, sólo un escenario.

Conclusiones: el cuerpo esquizofrénico

“Otras voces reclaman otras voces.
Otro río fulgura en otros hombres.
Yo, sumamente lejos.
Contra mi lejanía el aguacero
Rompe sus viejos odres.
Otra amapola mece los cinéreos
Vestigios de otros dioses.”¹¹⁶

El segundo punto de vista que me interesa precisar es el esquizofrénico. Ante todo, su significación en el mundo de hoy, porque me parece que no sacamos mucho constatando que la esquizofrenia se desprende de la aparente “locura” de un hablante descentrado. Para no perder claridad, ceñiré mi apreciación a las consideraciones de Deleuze y Guattari que me parecen más sugerentes, como las exponen en el *Antiedipo*. Una de las cuestiones significativas es que la esquizofrenia es la tendencia natural del capitalismo, pero una tendencia contradictoria:

¹¹⁴ *Cortejo y Epinicio*, p. 147.

¹¹⁵ Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*, pp. 161 y 162.

¹¹⁶ Rosenmann-Taub, David. Op cit. p. 25.

“Cuando decimos que la esquizofrenia es nuestra enfermedad, la enfermedad de nuestra época, no queremos decir solamente que la vida moderna nos vuelve locos...De hecho, queremos decir que el capitalismo, en su proceso de producción, produce una formidable carga esquizofrénica sobre la que hace caer todo el peso de su represión, pero que no cesa de reproducirse como límite del proceso. Pues el capitalismo no cesa de contrariar, de inhibir su tendencia al mismo tiempo que se precipita en ella; no cesa de rechazar su límite al mismo tiempo que tiende a él.”¹¹⁷

El esquizo no cree en el yo (está *sumamente lejos*) y su cuerpo sólo puede ser un cuerpo sin órganos, como ya lo expuse para el masoca.

El sujeto múltiple que he venido caracterizando es, en sus últimas consecuencias, un sujeto revolucionario, permanentemente asediado por fuerzas que escapan a la determinación racional de un logos despótico. Su poder creador es tal que todo lo real es producido por su deseo.

Su código está constituido por esquizias, una especie de signo sin identidad, más allá de la subordinación de un significante a un significado.

En estos *flujos descodificados* del esquizo reside su poder revolucionario:

“La esquizofrenia no es, pues, la identidad del capitalismo, sino al contrario su diferencia, su separación y su muerte...¿Qué ocurre entonces con el lenguaje <<verdaderamente>> esquizofrénico y con los flujos <<verdaderamente>> descodificados, desligados, que llegan a pasar el muro o el límite absoluto?”¹¹⁸

El lenguaje de estos puntos de vista, de este hablante múltiple, se mantiene en un umbral (al que me he referido tantas veces pero aún sin tocarlo) intocable, pero que conserva las huellas de todas las manos, indecible, pero como el eco de todos los hombres, inescrutable salvo en la imagen –residual- de un cuerpo extasiado¹¹⁹.

Bibliografía General

Adorno, Theodor – “Reacción y Progreso”. Barcelona : Tusquets Editor, 1964.

¹¹⁷ Deleuze y Guattari. *El Antiedipo*, p. 40.

¹¹⁸ Op cit. p. 254.

¹¹⁹ “Pertigal sin contornos:/noble pecio/de enmontañada/teología:/coro:/lámina/casi hebilla/de caverna: aquí lejos:/estrépito:/consigna.” De: *Cortejo y Epinicio II. El Mensajero*. El poema se titula: *Mi cuerpo*. LOM Ediciones, 2003, p. 43.

- Agamben, Giorgio – “Profanaciones”. Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2005.
- Bajtín, Mijail - “Problemas de la poética de Dostoievski”.
 , 1988.
- Benjamin, Walter – “El origen del drama barroco alemán”. Madrid : Taurus, 1990.
- Blanchot, Maurice – “La escritura del desastre”. Caracas, Venezuela : Monte Avila Editores, 1990.
- Debussy, Claude – “El señor Croche, antidilettante”. Buenos Aires : Anaquel, 1945.
- Deleuze, Gilles – “La Imagen Tiempo”. , 2004.
 - “Presentación de Sacher Masoch”. Buenos Aires : Amorrortu, 2001.
- Eco, Umberto – “La Definición del Arte”. Madrid : Ediciones Destino, 2002.
- Galindo, Oscar - "Neomanierismo, minimalismo y neobarroco en la poesía chilena contemporánea". *Estudios Filológicos* 40: 79-94, 2005.
- Gilles Deleuze y Felix Guattari - “Mil Mesetas”. Valencia : Pre-Textos, 2000
 - “El Anti Edipo”. Barcelona : Ed , 1998.
- Kristeva, Julia – “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. en *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”.
 , Facultad de Humanidades y Ciencias, 1990.
- Quilis, Antonio – “Métrica Española”. , 1975.
- Rosenmann-Taub, David - “Cortejo y Epinicio”. Santiago de Chile: LOM Ediciones, año 2002
 - “Cortejo y Epinicio”. Santiago de Chile : Cruz del Sur, 1949.
 - “Quince Autocomentarios”. Santiago de Chile : LOM Ediciones, 2008.
- Rowell, Lewis – “Introducción a la Filosofía de la Música”. Barcelona : Gedisa, 1985.
- Sarduy, Severo – “Ensayos sobre el barroco”.
 , 1987.
- Varios autores – “Homenaje a los 150 años del nacimiento de Friedrich Nietzsche”. Editado por el Ministerio de Educación, Stgo. 1995

Entrevistas (en www.davidrosenmann-taub.com)

Berger, Beatriz - “David Rosenmann-Taub: poeta en tres dimensiones”.

- “Todo poema, en mí, tiene su partitura”.

Ortiz, Lautaro - “Apartado de todo, lejos del mundo”.