

*Interpretación y oxímoron en la  
poesía de David Rosenmann-Taub*

**Juan Andrés García Román**

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Juan Andrés García Román  
D.L.: GR 1199-2013  
ISBN: 978-84-9028-533-6



*A mi madre, a Pilar y Ana  
Román Rodríguez, y a Dolores  
Rodríguez Orzáez.  
Ya mi padre, en su memoria*



***INTERPRETACIÓN Y OXÍMORON EN LA POESÍA DE DAVID ROSENMANN-TAUB***

Memoria que presenta el licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada Juan Andrés García Román para aspirar al grado de Doctor,

Granada, junio de 2012

Fdo.: Juan Andrés García Román

**Don Álvaro Salvador Jofre**, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Granada y Director del Departamento del mismo nombre,

**CERTIFICA:** Que el presente trabajo “Interpretación y oxímoron en la poesía de David Rosenmann-Taub” ha sido realizado en este Departamento bajo la dirección del catedrático Álvaro Salvador Jofre, por el licenciado Juan Andrés García Román.

Fdo.: Álvaro Salvador Jofre

**EL DIRECTOR DE LA TESIS**

Catedrático Álvaro Salvador Jofre  
Prof. Titular de Literatura Española



## **Índice**

<b>Introducción .....</b>	<b>11</b>
---------------------------	-----------

### **1. CAPÍTULO UNO**

<b>EL HOMBRE Y LA OBRA.....</b>	<b>21</b>
---------------------------------	-----------

*Las afueras de una poética. El mito del poeta solitario; Transformaciones de lo romántico; Modernidad, individualidad y los problemas de la historia literaria en la poesía hispanoamericana del XX; Las fronteras de la historia literaria y el caso americano; David Rosenmann-Taub y la poesía chilena; Postmodernidad y eclecticismo. Hacia una reivindicación de lo moderno*

### **2. CAPÍTULO DOS**

<b>LA UTOPIA DE LA LENGUA PERFECTA.....</b>	<b>49</b>
---	-----------

*La infancia como idioma del existencialismo; Infancia y lengua de los orígenes; La lengua de los orígenes y el relato de la otredad; El costado crepuscular y contemporáneo del mito. Compromiso y acción*

### **3. CAPÍTULO TRES**

<b>HACIA UNA POESÍA DEL CONOCIMIENTO</b>	<b>71</b>
--	-----------

*Denuncia del irracionalismo surrealista. El oxímoron como metáfora del conocimiento; El hombre como llave de la naturaleza, la existencia humana como lugar. Heidegger y el acontecimiento; El hombre como torsión y opacidad. Lo humano como texto hacia lo otro; Mesianismo y condena de los malos artistas; El arte como “solución” de la filosofía; Las palabras en medio del naufragio. Del vacío a la palabra.*

### **4. CAPÍTULO CUATRO**

<b>LA IMAGEN DE JESUCRISTO EN LA POESÍA DE ROSENMANN-TAUB.....</b>	<b>95</b>
--	-----------

*Dios como palabra. La figura de Cristo; Hacia un Dios de la acción. Jesucristo como acontecimiento e interpretación de Dios; Una ética de la interpretación; La duda radical: “Sólo sé que no sé nada”*

## **5. CAPÍTULO CINCO**

### **NIHILISMO, NADA, NIHILIDAD..... 121**

*Sobre una “nada” epistemológica. El circunloquio y la cortedad del decir; La nada como crítica del conocimiento. Una nueva pregunta sobre el ser de las cosas; Desde la nada como alter (ego) de Dios y el ser hasta la nada como aliud. De lo epistemológico a lo ontológico; Conexiones con el pensamiento neoplatónico y la mística especulativa medieval; Eckhart y la nada; La detención de la búsqueda en la nada o la nada como trascendencia; De la nada a la nihilidad: el modelo de la Escuela de Kioto; La ciencia y su despertar a la nihilidad; El retorno a la duda radical y la idea de “volverse”*

## **6. CAPÍTULO SEIS**

### **SÍMBOLO Y MATERIA. ORFEO, LA MUERTE, EL ARTE**

#### **..... 155**

*La doble metáfora de la música: exactitud y orfismo; Orfeo, Mesías de un arte moderno; Imágenes, mortalidad y materia. Orfeo; La mudez como posibilidad extrema del símbolo; El lenguaje de las cosas y los hombres. La palabra que regresa: la poesía; Triunfo de la palabra, el hombre, el acontecimiento;*

## **7. CAPÍTULO SIETE**

### **REALIDAD COMO REPRESENTACIÓN. LO BARROCO**

#### **..... 191**

*Más allá del topos; El Barroco. Lo real y su fantasma; El “fantasta” de la Mancha como alegoría del artista; El “poder artístico” del vivir; La verdad poética-humana de César Vallejo y Trilce; El lenguaje y el animal;*

## **8. CAPÍTULO OCHO**

### **REESCRITURA Y EVOLUCIÓN CREATIVA**

..... **223**

*El problema de la periodización y la trayectoria; ¿Retórica modernista vs. hermetismo?; “Dios se cambia de casa” Palimpsesto y no corrección; «La/mi dama calva»; “Schabat”. La poesía como interpretación*

*Algunas conclusiones*..... **253**

**BIBLIOGRAFÍA**..... **259**



## *Introducción*

La obra poética de David Rosenmann-Taub empieza poco a poco a salir de la suerte de emboscada en que se encontraba tanto por una recepción interesada en crear mitos algo anacrónicos como por la propia actitud escrupulosa y secreta del propio poeta. Podría decirse que este binomio se ha retroalimentado para dar luz a un hito único en el panorama de la lírica chilena e hispanoamericana de final del siglo XX. Si por una parte la crítica encontraba un campo sembrado para la elucubración en torno a lo novelesco del casi invisible personaje David Rosenmann-Taub, por la otra el poeta hallaba en esa actitud el marco exacto para la consolidación de su proyecto estético: una obra difícil y de culto que se alejaba del dominio público y del “corrillo” de la poesía para encontrar los lectores exclusivos y atentos deseados.

Cuanto más propendía el poeta al arquetipo del *beatus ille*, escorándose hasta el extremo del encierro y la virtual desaparición de la vida pública y hasta social, más jaleaba un grupo egregio de críticos (Armando Uribe, Díaz Arrieta, Roque Esteban Scarpa, Hernán del Solar entre otros) privilegiados por formar parte de aquellos pocos que sí conocían y ponderaban en su justa medida una obra poética excepcional, pero casi desconocida, una obra que en su prurito de poesía pura les servía además para lanzar sus dardos contra la otra poesía, la estentórea poesía que consideran oficial. Frente al cultivo pausado y aparentemente desinteresado por la edición de un poeta que encontraba en la incompreensión y el silencio de los grandes medios el camino hacia una silenciosa universalidad, la crítica esgrimía sus razones contra poetas cuyo éxito desmesurado no se correspondía, según ella, sólo con la calidad de las obras, sino también con la preocupación de los poetas por medrar y hacer carrera. Sin ir más lejos, Armando Uribe, uno de los críticos que han defendido de una manera más rotunda la escritura de Rosenmann-Taub se expresaba en unos términos tan enfáticos y guerrilleros como éstos:

Poemas más estremecedores no conoce la poesía chilena. Ni la Mistral, ni otro alguno, llega a la abominación de la pena patética a la que alcanza plenamente David Rosenmann-Taub con su «garra, desesperación» [las dos últimas palabras del

poema]. Había ya otro poema a este mismo «niño podrido» con «pañales de musgo», en una «canción de cuna» de Cortejo y Epinicio  
¿Y por qué no se sabe, no se oye, no se ve? Por pecado espiritual de los chilenos que estamos todavía para males vivientes. Y por imbecilidad.  
Ya se arrepentirán, si sobreviven unos cuantos lúcidos, cuando ya no haya más poeta, y nadie capaz de cantar dandún. ¡Para lo que sirve decirlo! (Uribe, 2006)

Y es que allí donde crece el énfasis, florece también el sotobosque del revanchismo, al amparo del patriotismo literario y el afán de autenticidad. Pero no todos los frutos de ese afán son buenos:

Rosenmann-Taub no es poeta para niños; ni de niñerías. Existe la convicción de que es más profundamente serio en su poesía, y acaso en su misteriosa vida, que Neruda, Mistral o, por cierto, Huidobro. ¿Para qué decir Parra, u otros?  
Siendo en definitiva muy de aquí, es muy y muchísimo de más allá. Y, perdóneme, del más allá. (Uribe, 2006)

Porque, de hecho, Uribe terminaba su reseña sobre la poesía de David Rosenman Taub con otros nombres propios que en principio no venían del todo al caso y cuya mención, incluso sí viniese al caso, no servía de cualquier modo para facilitar la comprensión de la poesía de Rosenmann-Taub o para aproximarla a un público más amplio. Y es que ese público más amplio no tenía por qué asimilar su mérito con una rebaja del de los otros poetas nombrados, “esgrimidos”. El interés más plausible de Uribe no parecía ser el de atraer más lectores, porque además y peligrosamente, aparte de la cierta acritud y descalificación del público chileno, acudía a un terreno resbaladizo: la poesía de Rosenmann-Taub no sería «muy de aquí», sino incluso «del más allá». Una consideración contraproducente y en cierto modo paradójica, pues al mismo tiempo que se busca la complicidad de un gran público -supuestamente engañado por la mala crítica y los intereses editoriales y/o políticos- se pretende que vaya a buscar el mérito de la poesía recomendada en otro mundo diferente al nuestro y de tan dudoso prestigio como el más allá.

Así pues lo aurático, lo mágico, lo novelesco se convertía en la guarda real crítica, más que en el voceador de una poesía que quería escabullirse de la luz pública y que encontraba en tan dudosos escuderos un aliado posible, eficaz, sí, pero también muy problemático («¡Cuídate de los que te aman!», que dijo César Vallejo en *España, aparta de mí este cáliz*). Y es que no nos dejan de sorprender los títulos de muchas de la recensiones sobre nuestro poeta en un siglo, el XX, cuanto más el XXI, en el que el paradigma biográfico y la noción de genio y magia sólo tienen ya cabida precisamente por su nostalgia estética y anecdótica y por el desplome postestructural de la noción de ciencia literaria (y de ciencia en general): “Apartado de todo, lejos del mundo” (Ortiz, 2006), “David Rosenmann-Taub: un enigma poético” (Gandolfo, 2007), “Entre la tierra y el cielo” (Solari 2006), “Más allá de la poesía” (2006, Silva A.), “El mayor poeta” (Uribe, 2006), “La brevedad de lo absoluto: *Los Despojos del Sol*”, (Rodríguez A. 2007) y así sucesivamente.

La figura del poeta demiurgo -«Algunos hasta sostienen que es un escritor inventado» leíamos en un artículo de Lautaro Ortiz (2006)- ha posibilitado que la crítica se lance a una de sus más acuciantes tentaciones: la del biografismo sensacionalista, la de tornarse ella misma en literatura, esa literatura que se escribe con el pretexto y personaje de un autor. Si a eso se une la nostalgia de una figura poética excepcional y señera en un país, Chile, en el que históricamente no han faltado precisamente esas personalidades, la tendencia a bautizar como nuevo Mesías al poeta que descuella se multiplica. Y a esa nostalgia concreta se le une además la nostalgia general de la institución poética por la idea del vate, del mago arrebatado y romántico (además de la nostalgia de absoluto de cualquier ser humano). También es cierto que la actitud del poeta contribuye a ello, pues su celo de privacidad creativa tiene un algo de enfermizo:

Incluso el método de entrevista es a través de una, digamos, «médium», a quien hay que enviarle las preguntas y quien envía las respuestas -oraculares y enfáticas- del poeta. (Tapia, 2006)

Como resultado de todo esto, algunos, y se diría que bastantes, de los trabajos

dedicados a comprender las claves poéticas del autor, sus intereses, sus temas y estrategias discursivas, la evolución de su estilo, etc. van precedidas de una semblanza sobre el poeta y su personalidad que de por sí linda con la ficción y en cualquier caso tapa lo que desconoce con el mito sin atender, o no siempre, a los datos empíricos de que sí disponemos: el Premio de Poesía del Sindicato de Escritores para *Cortejo y Epinicio*, la visibilidad real del poeta en sus años iniciales de Cruz del Sur, los textos que empiezan a ver la luz con el esfuerzo, ya en los noventa, de la editorial Chilena LOM, etc. Y si sobre aquello que se desconoce de lo biográfico se tiende el velo del mito, entonces, sobre lo que se resiste a ser comprendido de los textos -y es que hablamos de un escritor difícil, por qué no admitirlo- se tiende el velo de la sublimidad, lo inalcanzable (y por ende inalcanzado), lo extraordinario. Ocurre por ejemplo en semblanzas o epílogos en los que echamos en falta un mayor trabajo de contraste de datos con la realidad textual y crítica: sin ir más lejos el epílogo de Luc Brébion (R-T., 2011, II) para la edición francesa de *Cortejo y Epinicio*, en la que a falta de referencias concretas a estudios fiables (casi todos los que ya hemos citado lo son si son bien leídos, pero además están los de Naín Nómez, Álvaro Salvador y Erika Martínez, Teodosio Fernández, Patricio Tapia...) el traductor y editor parece atender exclusivamente a una narración casi hagiográfica, pero volátil por su falta de referencias cotejables. De este modo, sublimidad y misterio (el real y el creado) se convierten en el ascua arrimada al interés de cada cual.

No hay duda, por otra parte, de que ese clima no es del todo inútil al propio poeta a la hora de asentar su proyecto creativo y de que, en mayor o menor medida, la atmósfera de ocultación creada es un punto insoslayable de estudio, por cuanto se cimienta sobre una noción poetológica precisa, o, mejor dicho, el primer momento de desenvolvimiento de ésta.

Por supuesto, el estado de las cosas ha venido cambiando en los últimos años, aportando luz sobre aquello que debe ser iluminado: los textos mismos, la obra poética, los productos literarios y creativos con los que contamos de facto. Las investigaciones de los críticos a que hemos hecho referencia han abierto las puertas a una luz que no quiere ser un rayo y que no aspira a ser sublime ni a contemplar alturas desusadas, sino

sencillamente a bien entender una obra poética. Estas aproximaciones suponen el comienzo de un camino que debe comenzar a ser andado y sin el cual habría sido muy difícil guiar este estudio sobre los conceptos poetológicos de David Rosenmann-Tab.

Como se ha dicho, era imposible prescindir de ese halo misterio con que cubre verdaderamente la vida y obra del poeta. Pero si el primer capítulo de esta investigación se acerca a las circunstancias biográficas, literarias y/o sociológicas, no lo hace con la vieja fórmula académica de vida-obra-texto, sino en la certeza de que en la “creación” de una atmósfera secreta y de aislamiento lo que respira es la noción de genio romántica, la misma que alumbró a Juan Ramón Jiménez, sobre todo en su última etapa. El mismo afán, expresado en *Diario de poeta recién casado* de no ser «Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo». No se trata del lugar común de la torre de marfil, porque aunque se procure un aislamiento real respecto del contexto histórico y literario más inmediato, de hecho el poeta manifiesta el mismo sentir dolido con la actual identidad de lo chileno y, por supuesto, con el mundillo literario en el que habría de desenvolverse. En el encierro, no lo dudemos, hay un juicio de valor, claro. Pero es que el poeta igualmente se desvincula de su tiempo. El premio que se presume conseguir es la universalidad, la autenticidad: de ahí que la ecuación de la crítica no sólo describe el mito del poeta solitario, también lo construye y mantiene con él una relación dialéctica. La cierta admonición y querrela contra los malos poetas es la cruz de la moneda, mientras que la cara es una sana aspiración a la verdad, lejos de vanos esteticismos.

Es decir, que a partir de esa circunstancia del mundo de la crítica, pasamos a uno de los pilares constructivos, aunque problemáticos, de la poesía de Rosenmann-Taub: la verdad. Y es que su concepto de la poesía no incluye a un arte verbal decorativo ni tampoco bohemio; el lugar del azar y el vagabundeo no están tan mal connotados por nuestro poeta como el mercado, pero tampoco se asumen como horizontes de enunciación. La poesía, aunque ya hemos dicho que esto es problemático y que entrará en liza con otros conceptos que el poeta plasma en sus textos, es para Rosenmann-Taub un método de conocimiento de la verdad equiparable a la ciencia, aunque eso sí, su importancia es tal que se adivina, aunque nunca se declara, una

función del arte como regulador del conocimiento todo:

Hace muchos años, conversando con Georg Nicolai, me dijo: «Usted hace lo mismo que yo: usted está dedicado al arte, y yo, a la ciencia: estamos dedicados a lo mismo». (Tapia, 2006)

E incluso a veces el autor muestra su interés por los avances de la física cuántica o habla con admiración de la vieja ciencia. Y la belleza misma se identifica plenamente con la verdad. ¿Pero qué tipo de verdad? ¿Verdad poética? Ése es el punto en el que la poética de Rosenmann-Taub choca con los presupuestos del Surrealismo pero también, por qué no decirlo, consigo misma, generando una fricción entre poética y poesía, entre verdad (verdad científica) e intuición, entre apolíneo y órfico; una dualidad, al cabo, que confiere un movimiento de escorzo a la voz y una profundidad de doble fondo al existencialismo nihilista que tematiza. Porque el vacío no es sólo un topos (a estas alturas de la modernidad, la tematización del vacío es algo común), sino que va más allá y se transforma en el cruce de caminos que une teoría poética y práctica de la poesía. Y es que en la obra de Rosenmann-Taub el vacío aparece como el punto de fuga en el que una convicción y una idea de mundo quasi científica, con una verdad preexistente y preeminente, se desploma y descompone en una fuga de significantes sin referente. Desde el seno del esquema de las ciencias más ortodoxo, devenido del Sistema de lógica de John Stuart Mill, a las honduras de un mundo ilimitado en tanto en cuanto lo simbólico y el libre albedrío de la imagen muestra su rostro más exasperante: el de la inaprensibilidad de un sentido eficaz y unívoco.

Es decir, tenemos de un lado el David Rosenmann-Taub propedéutico que reflexiona sobre su arte se inclina con una pasmosa rigidez hacia la exactitud de lo verdadero, hasta el punto de que, leyendo a Voltaire, llega a irritarse ante los “errores” que cree encontrar:

En Darwin, abriendo la posibilidad a mayor investigación, hay el intento de informar acerca de algunos fenómenos. Voltaire: una frase correcta, quinientas incorrectas. Euclides, en cambio, es preciso: «He aquí un cuadrado» y lo muestra. (Berger, 2007, 39)

Se comporta aquí nuestro poeta como si fuese el garante de una verdad universal y polivalente de la que es embajador, cantor, intérprete. Como si la verdad estuviera escrita en algún sitio, no importa si se trata o no de las Tablas de la Ley, y él, poeta, guitarrista, fuese el encargado de dialogar con ella -«*Seit ein Gespräch sind wir und hören voneinander*» (Desde que somos un diálogo y oímos unos de otros), F. Hölderlin- para transmitirla al resto. Sí, como si la verdad fuera una, inmovible, inquebrantable, y él poeta quien se encargase de atraerla desde el privilegio de su introspección y su “soledad acogedora” (y acomodada):

Lo que no tiene fondo es sin valor y sin función. Todo es para el sentido. La poesía, cuando lo es, expresa el saber en la forma más esencial. Poesía, para mí, es saber con exactitud. Saber, es decir, crecer. De lo contrario, para qué la poesía. (Fasola, 2006)

Pero afortunadamente hay otra parte, hay otro poeta. Hablamos del Rosenmann-Taub de los poemarios y los versos, el que practica la sensualidad de las aliteraciones y está fascinado por la creación de neologismos a partir del léxico coloquial, arrabalero, infantil, el Rosenmann-Taub grotesco que tematiza a Dios de mudanza y montado en una limusina o evoca de lejos al diablo en la figura de una dama calva a la que ama, el Rosenmann-Taub que se acerca a una mística exquisita en *El cielo en la Fuente*, el Rosenmann-Taub que, en fin, comprende que la vida es algo que escapa al lenguaje y, sobre todo, y siguiendo la norma hermenéutica y gadameriana, que si algo escapa al lenguaje, escapa también al conocimiento.

Sí, nos atrevemos a decir que hay dos Rosenmann-Taub, o mejor dicho, que en su universo fatal lleno de fugas sin salida, hay un Rosenmann-Taub demiurgo cientifista y otro Rosenmann-Taub intuitivo, embarcado en el naufragio del lenguaje y la nada que se escapa del otro. Y lo más interesante es que de hecho se escapa, que, definitivamente y por más que se esfuerce en domarlo y darle alcance, el primero no alcanza al segundo. Aunque, quizás, pese a lo problemático de la cuestión, todo ocurra ordenadamente. Quizás, y ése es otro de los motivos que aquí quieren exponerse, exista

una lógica y una continuidad entre la perspectiva cientifista y el hedonismo lingüístico e icónico, entre la medida obsesionada por el resultado y la desmesura de las enumeraciones caóticas y su consiguiente distorsión semántica. Lo cierto es que en el mismo sentido en que Claudio Rodríguez decía que «el mar se salva por la espuma», podríamos nosotros decir con razón que el esencialismo idealista y tardorromántico de David Rosenmann-Taub se salva en la lectura, incluso desatenta, de sus abigarrados poemas, sus poemas a veces largos, otras rotos, pero siempre de perfiles y aristas peligrosos, siempre socarrones y terribles, lo uno si y sólo si lo otro.

Sí, la verdad, la idea de la verdad se desangra en el rompeolas del texto poético, allí es donde se produce la torsión, el tránsito de una poética a otra, de un concepto del arte que parece evocar lo sublime como categoría a una noción histórica y materialista del poema y del lenguaje. Y con ello, de camino, pasamos de una poética que tiende a la depuración de sus enunciados -con el objetivo de alcanzar la tan premeditada exactitud- a otra poética que defiende el crecimiento del poema no hacia su radical significativo, no hacia la verdad inducida que respira, inmóvil, fuera de él, sino desde sus imágenes y sus obsesiones, desde sus propia indigencia material y lingüística. Ni que decir tiene que, entremedias, el paradigma de una lengua más sintética y fiel a un no sé qué que no está dentro de ella da paso a un comportamiento acumulativo y rizomático que afecta al desarrollo mismo de la trayectoria. No más claro, por tanto, ni más fidedignamente igual a esa segura verdad, sino sencillamente más insatisfecho. No más exacto sino más desesperado y más dispuesto a decir y decir, en la sabiduría de que, finalmente, la única verdad es que no hay verdad alguna, pero que todos los enunciados se le acercan y, en ese sentido, ningún enunciado está de más, al menos si es creativo y es poesía.

El presente trabajo se concentra de hecho en esa dualidad y en las imbricaciones que esa dualidad trae consigo, en los lugares en que una y otra concepción convergen y en a aquellos otros en los que divergen. Pero si se ha esbozado tal dualidad, tal estética del oxímoron, es desde el convencimiento de que lo que estamos tratando no es ni más ni menos que la bisagra que acciona de algún modo todo el mecanismo de una obra poética. Porque quizás es en el ruedo del poema donde de

hecho podamos obtener quizás no esos enunciados científicos y verificables, pero sí la intuición de algo parecido. Quizás el Rosenmann-Taub más metafísico es el que lanza toda su nomenclatura a romperse en la collera del verso y sibilamente espera a que amaine el oleaje para salir a recoger los peces. Puede ser también las locuras del Rosenmann-Taub más “órfico”, por así decir, no se sustentarían sin la cobertura o la esperanza y optimismo epistemológico de su otro. Es muy posible que uno deba existir porque existe el otro y que de hecho, y eso es lo que este trabajo pretende, su poesía no se deje entender íntegramente prescindiendo de esos dos lugares que se oponen: la verdad objetiva desenvuelta en poema y en interpretación.

El presente trabajo, por lo tanto, atiende a esta doble matriz del comportamiento poetológico y poético del autor, intentando mostrar a partir de una perspectiva comparatista ambas posturas y sus transformaciones en la puesta en marcha de los temas más significativos del autor. Pero tampoco se pretende usar esos temas como pretexto para el análisis poetológico, sino, al revés, iluminarlos al ponerlos en conexión con un motor significativo más hondo. En definitiva, lo que se quiere es una doble y recíproca dilucidación.

Somos conscientes de que no existe una sola verdad textual y que los argumentos que aquí se expondrán no pueden saltar por encima de esa ley. Pero del mismo modo que la poesía no está dispuesta a callar por más que la historia haya demostrado su fracaso como herramienta de transformación social o de conocimiento, tampoco el discurso de la crítica ha de enmudecer. Es muy posible que no haya más certeza que la del íterin y el viaje ni más meta que la feliz conciencia de ponerse en marcha. Pero si es así, y aunque sea sólo así, merecerá la pena.



# 1. CAPÍTULO UNO

## EL HOMBRE Y LA OBRA

### *Las afueras de una poética. El mito del poeta solitario*

Un capítulo que tratase de encontrar una matriz o, al menos, un incardinamiento espacio temporal a la obra poética de David Rosenmann-Taub, habría de toparse tarde o temprano con el retraimiento personal del poeta, el secretismo incluso novelesco de su actitud hacia la exterioridad de la literatura. Cabría preguntarse en primer lugar si la creación de ese mito no ha sido el burladero de una ciencia literaria perezosa a la hora de señalar intertextualidades inequívocas, hechos susceptibles de ser probados e, incluso, si la substitución de las viejas herramientas críticas (fuente, influencia, topos) por otras estrategias más abarcadoras se ha constituido en baluarte ancilar de esa misma pereza del crítico. La respuesta es ambigua: en parte puede ser así, y en parte definitivamente no, ya que no se trata exclusivamente de un capricho o un lugar común de la crítica; es el mismo autor quien se refugia en esa actitud reservada, diríase que juanramoniana, para dar cauce a su singularidad, a una radical apelación y celo en torno a la total libertad del individuo como artista y a la soledad precisa para serlo verdaderamente: «Yo contaba con muy poco tiempo para participar en círculos literarios. Eso ha sido así hasta ahora. Mi trabajo creativo no me lo permite. Un artista de verdad es un cirujano que no abandona la sala de operaciones de urgencia», afirmaba el poeta (Lautaro, 2006).

Una declaración como ésta deja muy a las claras la separación que Rosenmann-Taub establece entre las afueras de lo literario y el verdadero trabajo del artista. Es algo más o menos frecuente para cualquier creador el afirmar la distancia entre el mundo en que se relaciona y dialoga con otros creadores y el lugar donde realmente crea, pero Rosenmann-Taub va más allá: establece casi una total incompatibilidad entre la participación en esos círculos literarios, es decir, en ese extrarradio, y la posibilidad de

ser “un artista de verdad”.

Es decir, aparte de que aquí y allá la crítica repita la palabra “enigma” - «Rosenmann-Taub es un enigma hasta para los propios chilenos» (en un artículo que para más inri se titula *Apartado de todo, lejos del mundo*, Lautaro, 2006) o se emplee la expresión “silencio roto” (Berger, 2006) para referirse a una entrevista concedida a la que Patricio Tapia denomina nada más y nada menos que “médium” (Tapia, 2006); aparte de todo eso, lo cierto es que el mismo Rosenmann-Taub es quien se aferra a este cierto fortín y lo reclama. He ahí la cuestión. Es difícil entrar en el fortín, pero sí sacar alguna conclusión primeriza en torno a su poética. Y es que la de Rosenmann-Taub es una actitud ciertamente desusada, pero no exclusiva. Bien al contrario, su pose tiene unas coordenadas en realidad discernibles y con más volumen que lo meramente anecdótico. Hunde sus raíces en lo más profundo del concepto moderno de arte y de artista y en la dialéctica entre lo subjetivo y objetivo como factores delimitadores del juicio artístico y de la propia creación.

Porque afirmar que la construcción de esa cierta trinchera del poeta, lejana a los círculos de los poetas chilenos, responde a un afán de defender al arte de la deturpación que sobre él ejerce lo comercial, la moda y el afán de las que no duda en llamar “vedettes” de la poesía (Lautaro, 2006) supone quedarse sólo en la corteza. Sin duda hay algo más. Cuando el poeta no habla de sus influencias, sino que llega a anatematizar el concepto de padre, de generación, de círculo..., entonces nos está dando una idea más o menos nítida sobre la construcción de su propia obra y la expresión de su propia y personal poética, su idea del arte. Y es que esa determinada idea de un arte que nos expulsa por falta de familiaridad o de “actualidad”, pero que por supuesto tiene sus referentes.

Las siguientes palabras de Rosenmann-Taub en otra entrevista ponen de relieve este aspecto:

Sin autoconocimiento no hay arte. ¿Aprender muchas técnicas y ponerlas en práctica? Arte es la expresión propia. Mía. ¿Perder parte de mi vida en algo que ya está hecho? Puedo estar tranquilo: ya otro lo hizo por mí. ¿Repetir o pedir

prestado? ¿Besar con la boca de otro? ¿Por qué pedir prestado un cuerpo cuando tengo el mío?

Esto de las influencias lo considero inmoralidad: muy diplomático, llamar «influencia» al robo. Cultivarse no es para repetir, no es para sacar, es para ofrecer algo nuevo necesario. En un verdadero escritor, una de las razones de leer es para informarse de lo que ya está dicho, y así evitar esfuerzos inútiles. (Berger, 2007, 40)

Las palabras suponen la reivindicación de una individualidad radical, pero de algún modo en marcha, como proyecto. Si se lee para conocer qué partes del propio sujeto ya han dejado de ser totalmente propias y legítimas, las fronteras de uno mismo y las del hombre como raza vienen determinadas por este proceso de aprendizaje y, más que suponer un punto de partida, son un punto de fuga a la par que de interiorización, de soledad acogedora. Es la propia identidad humana la que se halla sujeta al movimiento, la que camina en pos de una definición y se expone a ser interpretada. «La que viaja siempre que viajo es mi alma entre las almas. / Ni más nuevo, al ir, ni más lejos; más hondo», suscribiría Juan Ramón Jiménez (Jiménez, 1972, 203), y es muy posible que nos encontremos con una concepción y una problemática identitaria y artística semejante. Dejemos para más adelante otros vértices de esta estructura: el origen imposible como meta, la recreación de la infancia como utópico punto de partida y llegada, el emparentamiento entre un Dios huérfano como creador -«Dios en sus abismos, / con ombligo» (Rosenmann-Taub, 2007)- y el poeta como su reflejo en el mundo; su alter ego.

El concepto de arte de David Rosenmann-Taub se instala en una percepción de la obra y el artista que remite a la modernidad más pura, más acendrada. En una primera instancia, la noción de *l'art pour l'art* modernos se asienta en la síntesis subjetivo-objetiva de la *Crítica del Juicio* kantiana, pero no queda ahí: la objetividad del juicio artístico y del conocimiento a partir del arte eran en Kant más una aspiración que una realidad empírica, se fundamentaban en el común acuerdo de los juicios de los hombres. Es decir, para Kant el arte no se impone a los seres humanos, son éstos quienes le otorgan existencia en su libertad y en la proyección común del placer su

recepción. Es decir, depende de la satisfacción, no está en las cosas:

*Bello* es lo que, sin concepto, es conocido como objeto de una necesaria satisfacción (Kant, 1999, 178)

De esa idea del placer estético (aunque superada en parte por la idea de “sublime” y de “genio” dentro del propio Kant) nace una comprensión del arte casi decorativa y esteticista, la del artista en sus ensoñaciones que, como decimos, no es válida para David Rosenmann-Taub, en realidad casi siempre tan próximo al binomio Heidegger-Rilke. El descontento con el arte y sus “vedettes” en Rosenmann es más o menos relacionable con la autocomplacencia estética en que había desembocado la noción kantiana de lo bello.

A Heidegger, en cambio, le repugna esa concepción puramente “estética”, que considera el arte desde el punto de vista de la sensación de placer que produce, hasta el punto de designarla con desdén como “pastelera”. Esta concepción esteticista del arte corre pareja con el predominio de la subjetividad. El hombre «estético» es una planta del siglo XIX: como producto de la subjetividad es incapaz de acceder a la comprensión auténtica del arte. (Colomer, T.III, 2002, 600)

Es decir, el arte existe, se impone al artista por más que en una primera fase el artista sea el origen de la propia obra, pero sólo en una primera fase. Y en esto la poética de Rosenmann-Taub parece coincidir a pies juntillas con el Heidegger de *Caminos de bosque*: «El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista» (Heidegger, 1995, 11). Sin embargo, no podemos tampoco desconsiderar este paralelismo por el cual el sujeto en su fortín es el amo de llaves de su obra y de su noción de arte. Este cierto prurito paternalista hacia la creación lleva a Rosenmann-Taub a afirmar: «Su oportuna esclavitud. Para evitar la interpretación de mi música para piano, he preferido grabarla yo» (Tapia, 2006). Es decir, que cuando Rosenmann-Taub ejerce en el poemario *Quince* su derecho a convertirse en su propio crítico y exégeta, reproduce aquella misma actitud suya de erigirse en intérprete único de sus piezas pianísticas, del mismo modo que desea para su obra un público escaso pero de

calidad: «Si hubo un esfuerzo en el autor, es indispensable esfuerzo en el lector. Autor y lector comunicados por mutuo talento» (Tapia, 2006). Pero en la consideración del poeta no se trata de una mueca egocéntrica. Hay dos sujetos: los dos muy “aislados” en el acto de la escritura-lectura, pero a la vez los dos íntima o esencialmente en comunión uno con otro y, a partir de esa comunión, capaces de un cierto acceso a la “verdad”.

Hemos hecho referencia a un momento de *Caminos de bosque* de Heidegger, pero ahora lo reproducimos en su contexto y totalidad:

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta al otro tampoco por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte. (...) la pregunta por el origen de la obra de arte se transforma en pregunta por la esencia del arte. (Heidegger, 2005, 11)

Es decir, que el arte existe, tiene una esencia, pero a su vez, esa esencia no se retrotrae sobre sí misma, sino que pone en contacto al hombre con su historicidad, con lo más propio de su naturaleza, no tanto con el entorno inmediato, sino con lo que es más suyo y humano: el Ser, que preexiste al hombre pero que sólo puede ser definido por la naturaleza mortal del hombre, su estar ahí (*da-sein*).

Esto es, el poeta Rosenmann-Taub configura sus poemas para que los poemas lo configuren a él. Pero su identidad más legítima y humana (no la de judío-polaco-chileno-poeta rodeado de poetas) acaece en un afuera: «Ya no digo un artista, un ser humano de verdad, por encima de estar aquí o allá, no puede evitar estar en un “ahí” que es “su” dentro: todo lo que experimenta se instala en ese “ahí”» (Berger, 2007, 35-47). Esto es, la vida hurtada y devuelta en su iluminación espiritual (estado de suspensión o *aufgehoben* hegeliano), o lo que es lo mismo: no la historia y pragmática erráticas del “mundo”, sino la condición humana en su definición mayúscula, in(ter)temporal; no el tiempo como condición del nosotros histórico, sino la

temporalidad-mortalidad como condición del ser-ahí.

De ahí el carácter totémico del poema y la necesidad de que él, como sacerdote (al modo de Hölderlin, de Juan Ramón, de Rilke) deba estar siempre dispuesto para su escucha. No hay duda de que Rosenmann-Taub alimenta su propio mito de aislamiento, de manera que su concepción del poema como algo vivo con sus propias impositivas leyes por una parte -«el poema se queja: No soy así, esto me sobra» (Tapia, 2005)- y el propio aislamiento vital del artista, por otra, suponen dos hermetismos que se recrean uno a otro y que, puestos en relación, ofrecen un poco de luz al crítico aplicado sobre estas exterioridades. Con la tautología de: «He dedicado mi vida a mi vida, que es la poesía» (Berger, 2006, II), Rosenmann-Taub ejerce su admonición sobre nuestro propio propósito de contextualización, sobre una asociación grupal del individuo. El poeta rehúye de la materialidad, la nacionalidad, el mundo de los artistas; y lo hace precisamente para ser un artista de verdad. Entonces, la ecuación es perfecta: el autor exige el conocimiento nunca explícito de un contexto literario con el único fin de alejarse de él, dar con la solución de su propio rostro como creador-criatura huérfana, para después, eso sí, encontrar su identidad más allá. Y de la misma manera, los poemas exigen individualizarse de las otras voces, así como distanciarse respecto a un contexto experiencial histórico inmediato con tal de completar su generación con la única ayuda del poeta-demiurgo-auxiliador, un creador que, desproveyéndoles de los rasgos reconocibles, les concede, empero, su universalidad.

E incluso cuando el poeta se refiere a un contexto reconocible y se atreve a denunciar la injusticia, la hipocresía, la perversidad-, el lenguaje artístico que escoge entonces prefiere a la abstracción y la pulcritud del dibujo o de la música:

La música y el dibujo exponen mi intemporal reacción frente al presente inmediato -la tan denominada Historia Universal-: a la justicia en manos de la injusticia, a la hipocresía en el poder, a la amenaza y a la persecución injustificada, a la institucionalidad de la perversidad y el egoísmo de los estériles, al monótono horror inútil de la vida en el planeta. Se habla de civilización: algo que no ha ocurrido. La historia cambia de traje pero no de cuerpo. (Berger, 2006)

Es decir, en última instancia, se quiere apelar a lo inmediato, pero finalmente se reincide en la fatuidad de la historia universal, mencionada no sin una dosis de ironía y, desde luego, con herramientas que más que concretar, insoslayablemente abstraen. Reside además en las palabras un cierto fatalismo primigenio y el anuncio de algo que, pese a las creencias, no ha llegado en realidad y que acaso está aún por llegar.

### *Transformaciones de lo romántico*

El poeta es profeta. Pero no está atento al devenir catastrófico de un mundo desespiritualizado. Del mismo modo que podemos leer a Rilke sin saber a partir de él apenas nada de la Primera Guerra Mundial, podemos leer a Rosenmann-Taub y conocer muy poco o nada de las fatalidades e ilusiones de la historia hispanoamericana del veinte. Porque de nuevo, como en Rilke-Heidegger, la historicidad se impone a la historia. No es que a Rilke no le interesen los hombres, es que está convencido de que lo que interesa es más bien recordar que el hombre ha caído en el olvido (*Geworfenheit* heideggeriana) de su naturaleza metafísica y que eso es mucho más perentorio que atender a los distintos males del contemporáneo, entre otras cosas porque sostiene (poéticamente) que el olvido de su dimensión espiritual es la causa real y profunda de esos mismos males. Naturalmente estamos hablando de Romanticismo: Heidegger y Rilke son hijos tardíos del Romanticismo del mismo modo que Rosenmann-Taub es hijo tardío de la modernidad.

Tocaría ahora la difícil tarea de definir modernidad. En *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán* (Safranski, 2007), Rüdiger Safranski ha tenido el acierto y la osadía de establecer un vínculo prácticamente irrefutable entre los inicios feroces del Sturm und Drang y los últimos movimientos del espíritu moderno, que alcanzarían hasta las últimas vanguardias, el Situacionismo o el Mayo del 68. No hay lugar aquí para una caracterización sistemática de todo lo que es común a los movimientos del espíritu que comprenda ese larguísimo periodo. Pero sí atendamos a un par de las

definiciones o términos clave que Władisław Tatarkiewicz compila a la hora de definir el romanticismo en arte:

«la exaltación y la intuición»; «el sentimiento»; «el arte que depende de la imaginación»; «lo poético como valor supremo de la literatura y el arte»; su naturaleza espiritual»; «predominio del espíritu sobre la forma: así lo interpretaba Hegel», esto es, arte que «opone el espíritu a la forma, no al cuerpo»; «predominio de los intereses éticos sobre los estéticos»; «estética sin esteticismo»; «rebelión contra cualquier tipo de reglas»; «revolución de la psique contra la sociedad que la produjo»; «individualismo»; «subjetivismo»; «predilección por lo extraño»; «profundidades de la existencia»; «rechazo de todos los límites»; «descontento con la realidad social»; «realidad vital dinámica y pintoresca»; predilección por la «acción poderosa» frente a «belleza armónica»; «conflicto»; «predominio del sufrimiento» (Tatarkiewicz, 2008, 226-228)

Aunque hemos de volver sobre ello de una forma más sistemática, nos encontramos con algunas de las claves de la poesía de Rosenmann-Taub y la causa por la que se está reivindicando la filiación moderna y heideggeriana-rilkeana de su poética.

Una de ellas es la noción de poesía como esencia, pero también la negación del principio *l'art pour l'art*, es decir, la reivindicación de un arte que actúa a modo de instancia superior pero nunca como fin último, pues, al cabo, su fin último es humano, emancipador, casi, diríase religioso o espiritual. Pues ahí donde Heidegger habla del Ser o directamente de “los dioses” hölderlinianos, nosotros podemos decir: la infancia, el retorno a un estado prístino, sensorial, preindustrial. El arte no es nunca el capricho de un artista, porque el artista está investido de un poder que va más allá del flâneurismo. Porque tampoco al concepto de “azar” se le deja ningún lugar. El poeta para Rosenmann-Taub no puede dedicarse a la “pastelería” del arte; al contrario, lo suyo es obedecer los designios como un sacerdote verdaderamente devoto. Y así igual que un Rilke que recorre Toledo, Ronda o las inmediaciones del Duino para que le sean dictadas (*Dichtung* - poesía) las palabras de su *Elegía primera*; del mismo modo dice esperar Rosenmann-Taub las palabras de unos libros, sus libros a los que él dice no

poder poner el punto y final, pues en rigor, o en su rigor, no le pertenecen. O no, por lo menos, a su yo empírico.

Por tanto, la obra de arte tiene dos dimensiones -la de su vida pública-social y la de su ejecución- que se corresponden a su vez con los dos niveles en la personalidad del artista y del ser humano: el del mercader interesado en la repercusión de su producción y el de propia interioridad sujeta al devenir del ser. Se da entonces la paradoja de que la exterioridad mercantil se manifiesta como inamoviblemente engañosa, mientras que el yo es el instrumento e intérprete de lo humano y del ser como raza, protagonista de un tiempo que coincide con el autodespertar progresivo de la conciencia (y no con los avatares caprichosos de la historia):

Estos dos tipos de semejanza entre el arte nuevo y las formas de períodos pasados son diametralmente diferentes. El primero es externo y por eso no tiene futuro. El segundo es espiritual y por eso contiene el germen del futuro. (Ródenas, 2007, 46)

En este sentido, el arte tiene una lógica musical o poética, porque su ocurrir obedece a un flujo espiritual que es el término que Kandinsky emplea para definir el arte del Expresionismo. Y es significativo que Kandinsky use la palabra espiritual para definir un arte futuro que él llama nuevo pero que diagnostica como prerracional y en ese sentido apunta más a un pasado o a un estado infantil (tanto personal como de la humanidad en su conjunto). Tanto Juan Ramón como Kandinsky como el propio Rosenmann-Taub se refieren a su arte como algo nuevo, pero el término parece obedecer a un arte comprometido con la esencia más profunda del hombre como raza que a las novedades de la técnica en general rehuídas. La universalidad del arte tiene su origen en una manifestación cósmica del ser humano. Y ésta es la causa de que el primitivismo sea otro de los lugares comunes de la tradición de las vanguardias y de lo moderno: está en Picasso, pero igualmente está en Heidegger, para el que la poesía

está encajada en el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. El poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y éste, el pueblo. Es un “proyectado fuera”, fuera en aquel *entre* los dioses y los hombres. Pero sólo en este entre y por primera vez se decide quién es el hombre y dónde se asienta su

existencia. “Poéticamente el hombre habita la tierra.” (Heidegger, 1958, 146)

En este primitivismo (para Heidegger la obra de arte más reivindicada es la Biblia) es donde encuentra su eco la mirada de Rosenmann-Taub al pasado. Y es que el arte es un llamado al hombre por parte del poeta, el cual no se halla entre los dioses y los hombres, pero sí en una radical soledad, la única que autoriza su obra y que justifica su labor: ser voz perdurable y necesaria para la raza humana. Es lógico que, sintiéndose testamentario de esa embajada, quiera eludir los ecos de sirenas y evitar una poesía meliflua. He ahí la justificación del tono “oracular” de Rosenmann-Taub al que se ha referido Teodosio Fernández (Fernández, 2007, 38-40). Y he ahí su responsabilidad de semidiós que concibe el mundo de los hombres, de todos los hombres, sin distinción de fronteras nacionales, geográficas ni aun continentales como una sola casa:

...el mundo es una casa. Si usted se encuentra en el dormitorio, pero en el salón hay fuego, ¿me dirá usted que se siente cómodo en el dormitorio? Nada se resuelve con que todo esté bien en Latinoamérica y mal en Europa, o en África bien y en Asia mal. Si el mundo entero no está bien, el mundo está mal. Qué eso de Latinoamérica y Europa: una familia es una familia, no puedo decir que estoy bien, porque yo estoy bien; si estoy bien y otros están mal, estoy mal yo. Mientras no esté toda la familia en orden, diré que yo estoy en malas condiciones. Éste es un planeta en donde hay seres humanos, no chilenos ni argentinos ni chinos ni franceses. Hablar de blancos, negros, amarillos, sajones, árabes, latinoamericanos, judíos, es artificial. Lo natural es que tenemos cabeza, tronco y extremidades. (Lautaro, 2006)

El mundo es una casa y el poeta es quien cuida de esa casa, quien siente el dolor de esa casa que es la raza humana y los siente como suyos, porque en su radical soledad y a través de una operación de acercamiento-distanciamiento, el poeta ha adoptado una actitud mesiánica que lo ha convertido de viviente en superviviente a la manera de Rilke en su “Elegía a Marina Tsvetaeva”:

Hacedores de signos: nada más.

Esta tarea discreta en la que uno de nosotros, colmada la paciencia,

se decide a actuar, se venga y mata. Pues de que tiene poder de matar  
ya en su reserva nos apercibimos,  
en su propia ternura, y en esa extraña fuerza que nos torna  
de vivientes en supervivientes. No-ser.  
Ya sabes cuántas veces una ordenanza ciega  
nos condujo a través del vestíbulo helado  
de un nuevo nacimiento: nos condujo... ¿a nosotros?  
Un cuerpo hecho de ojos que rehúsan  
bajo incontables párpados. Condujo  
a ese corazón arrojado en el fondo de nosotros,  
corazón de toda una raza.  
(Rilke, 2008, 461)

Pues después de todo este proceso, el poeta, que no vive, y lo sabe, en el tiempo ni en la durabilidad, sino en la mortalidad (condición del *da-sein*), se ha transformado en un heraldo de los hombres y para los hombres. Igual que en la celebre elegía *Pan y vino* de Hölderlin, es consciente de sus responsabilidades y su temor: conduce a toda una raza, pero está solo. Y en su soledad le acompañan exclusivamente los que han sentido esa “ordenanza ciega” que los tornó de vivientes en supervivientes: los pocos y verdaderos “hacedores de signos”. De ahí el cierto elitismo de la nómina de artistas, no sólo escritores, con los que Rosenmann-Taub dice siempre dialogar. Y de ahí también que para él no exista un contexto literario chileno, americano ni europeo, sino sencillamente humano.

*Modernidad, individualidad y los problemas de la historia  
literaria en la poesía hispanoamericana del XX*

Conviene empero ir más allá. Digamos que hasta ahora hemos hablado del contexto poetológico y de pensamiento en la obra de David Rosenmann-Taub: el que se deduce de sus declaraciones y en gran medida de su poesía. Es en él donde seguramente hemos de encontrar claves para la comprensión de la misma. Más aún

cuando en torno a la biografía, aparte de algunos rasgos pintorescos no encontramos más que fallas, exclusiones, elipsis.

No es legítimo obviar ese “misterio”, por más premeditado que sea, del mismo modo que no se puede ir en busca de un contexto sin aclarar que el obstáculo está ahí y está ahí por algo; e incluso acabará formando parte del propio contexto. O sea, la expresión de las reservas en torno al contexto más o menos inmediato suponen ya en sí una expresión de ese contexto, al menos antes de que nos dispongamos a abordar un acercamiento más materialista y menos etéreo o estilizado sobre el tema.

¿Pero por qué, aparte de la concordancia antes reseñada, el poeta premedita ese silencio, por qué esa defensa a ultranza de la individualidad? ¿En qué consiste esa defensa y dónde ocurre? Es decir, rodear o regatear esa evitación y preguntarnos a qué realidad responde esa actitud de encierro con la obra. Y sobre todo, ¿encuentra un eco tal actitud en otros autores del entorno?

Cuando abordamos el contexto sociológico e histórico americano y chileno, no podemos ciertamente hablar de una repulsa clara, por parte de Rosenmann-Taub hacia lo que le rodea, pero sí de una voluntad de encontrar un camino al margen de él. No se puede decir que haya una voluntad de alejamiento explícita, sin embargo a lo largo de las entrevistas nunca encontramos el nombre de Gabriela Mistral o Neruda, sí el nombre de Huidobro y el de otros chilenos menos “universales” como Armando Uribe, quien según el propio Rosenman-Taub hace gala de una «gran curiosidad y una exquisita sensibilidad» (Lautano, 2006). También nombra a Jorge Hübner, Miguel Arteche, Carlos René Correa, Luis Merino Reyes, todos ellos, según el propio Rosenmann-Taub, «optimistas, generosos», «modestos, abiertos a la tradición y a lo nuevo». En ese mismo contexto habla de Pedro Prado, del que dice era una «bella persona». Otro gallo parece cantar cuando lo asaltan con la pregunta directa de «qué obras argentinas rescataría». Ahí sí parece mostrar un interés mayor, más real, aunque seguramente derivado de la inmediatez de la pregunta.

Pero lo cierto es que cuando David Rosenmann-Taub habla de poesía, de

verdadero arte, los nombres suelen exceder el ámbito hispánico inmediato o de este siglo para recaer en clásicos indiscutibles extranjeros y casi siempre referidos a lenguajes artísticos diversos, no sólo la literatura, y casi nunca preferentemente - Monet, Beethoven, Heine, Joyce, Proust, Mozart, Gogol, Tolstoi, Bach, Mallarmé, Mandelstam, Hugo Wolf, Kafka, Gottfried Benn, Virginia Woolf...- o retraerse, a lo sumo, al Siglo de Oro -San Juan de la Cruz, Sor Juana Inés de la Cruz y sobre todo Cervantes, con la excepción de Federico García Lorca (una excepción muy dudosa, pues su universalidad lo eleva a un rango similar al de la nómina precedente).

Por una parte hemos intentado encontrar una explicación a esto al referirnos a la noción de “superviviente” y a la “Elegía a Marina Tsvetaeva” de Rilke, al hablar de Heidegger, etc. Pero indudablemente existen otros parámetros más mundanos: uno de ellos es la constatación de que cuando uno pone su meta en lo que se encuentra tan lejos, puede ser por encontrarse a disgusto con lo que le rodea. ¿Encontramos una displicencia semejante en otros artistas cercanos en las coordenadas espacio-temporales? ¿Y de qué coordenadas hablamos? ¿Cuáles son las que debemos elegir? Por un lado, el lugar de nacimiento y la fecha de publicación de sus primeros poemarios son más o menos un hecho, pero en lugar de seguirse a ello una trayectoria más o menos constante, nos damos de bruces con un espacio en blanco, un tiempo de silencio de catorce años tras la publicación de *Los surcos inundados* (1952) y *La enredadera de Júbilo* (1953), un tiempo en el que David Rosenmann-Taub, de no ser sobre todo por la publicación en Buenos Aires de *El cielo en la fuente* o *Los despojos de sol*, se diría desaparece casi de la escena cultural hasta acabar estableciendo su residencia en los Estados Unidos, un tiempo que, sin embargo, desemboca en el énfasis de publicación tardía de la década de los dos mil y el contacto con la editorial LOM. Es decir, que aunque no podamos ignorar ciertamente la etapa argentina de en torno a los setenta y ligada a la editorial Esteoeste, la verdad es que su brevedad, su falta de continuidad y hasta el convencimiento expreso con que el poeta abandona la escena pública nos invitan a aceptarla, pero, eso sí, lejos del florecimiento de la etapa inicial y final.

Casi todos los prólogos o artículos coinciden en los mismos datos: el

nacimiento del poeta en Santiago de Chile en 1927, en ocasiones, subrayando el lugar exacto: la calle Echaurren (Salvador-Martínez, 2010, 7), la procedencia judía-polaca, una más o menos acusada referencia al misterio que envuelve la figura del poeta -a veces con la descripción entusiasmada de una infancia rodeada de libros, arte, con los padres como verdaderos maestros, la madre como pianista genial pero con el padre y el hijo como único público-. Luego oscilan las reseñas que dan prioridad a la publicación del poema libro titulado *El adolescente* en 1945 en la revista *Caballo de Fuego* de Antonio de Undurraga o bien se decantan por la trascendencia de *Cortejo y Epinicio* en la colección Cruz del Sur de Santiago de Chile y distinguido por el premio del Sindicato de Escritores de Chile. Muy a menudo, incluso, es éste el lugar inaugural y mítico a partir del cual se enumeran sin transición -así Naín Nómez en la *Antología crítica de la poesía chilena* (Nómez, 2002, 425)- los títulos iniciales y centrales junto a los de la etapa madura del autor, en los años en los que, como se ha dicho, Ediciones LOM posibilita un par de reediciones de libros anteriores, la tercera y tan significativa de *Cortejo y Epinicio* en 2002<sup>1</sup> y da carta blanca al modo de escritura en *work in progress* que practica el autor.

Pero lo cierto es que esa enumeración tiene un algo de ocultamiento, de disimulo de otros datos de los que carecemos. Porque de ningún modo podremos dar con la clave de los silencios, tampoco del que va desde *Al rey su trono* (1983) hasta el 2002: nada menos que diecinueve años. Si atendemos a las propias declaraciones del autor sobre su modo de trabajo, estos silencios son sólo editoriales y nunca creativos, pero también el aluvión que tiene lugar a partir de ese año, el 2002, obliga a plantearse si las claves de escritura de Rosenmann-Taub no hemos de encontrarlas más en el último tercio del siglo XX que en la mitad del mismo y, en consecuencia, hablar de un Rosenmann-Taub juvenil y de otro tardío.

En definitiva, desde que comenzamos, no hemos hecho sino tropezarnos una y otra vez. Tiene razón Víctor Manuel Mendiola cuando en el prólogo a *La mitad del cuerpo sonríe* (*Antología de la poesía peruana actual*), denuncia el cierto inmovilismo de la crítica para adaptarse a la situación cambiante y la creciente heterogeneidad de

---

<sup>1</sup> la primera había tenido lugar en 1949, en Cruz del Sur y la segunda en 1978 en la editorial bonaerense

las voces poéticas hispanoamericanas:

La reflexión se ocupó -y sigue ocupándose- de reimpulsar teóricamente lo que ocurría y ocurre en la práctica.

1) Reafirmar el canon de las figuras fundamentales de la ruptura;

(...)

4) igualar (para deshacerse de las diferencias incómodas) a autores disímbolos y hasta contradictorios; y

5) consolidar el orden de las preferencias y las fobias. (Mendiola, 2005, 16)

### *Las fronteras de la historia literaria y el caso americano*

Es decir, de algún modo arrostramos la dificultad creciente de asignar una etiqueta generacional a un poeta contemporáneo y en un mundo globalizado. Aunque las características de nuestro poeta suponen un obstáculo añadido: de familia emigrante, exiliado en los años setenta y alejado por propia voluntad de la oficialidad literaria de su país y de cualquier país, poeta-profeta que se desea representante de la humanidad y no de un estado o bandera, y, para colmo, si cabe, ciertamente celoso de su privacidad.

Aunque también afrontamos el desfase de una historia literaria que en parte ha seguido su marcha desatendiendo los cambios de terminología y perspectiva que sí afrontaba la filosofía y la teoría literaria general. Acaso conceptos como el de la heterotopía foucaultiana o el rizoma deleuziano sólo han servido para desorientar a muchos, sin contribuir de veras a perfeccionar y pulir con el conocimiento de la excepción un sistema aún basado en el esquema evolutivo darviniano.

Así, por ejemplo, la Teoría de los Polisistemas de Even-Zohar y José Lambert continúa intentando ampliar su conocimiento sobre el sistema literario y su avance asistemático, pero sus muestras parecen eso mismo, muestras: casos aislados y salidos

---

Esteeste.

del laboratorio con el fin de validar y subrayar lo que se argumenta teóricamente, supuestos que reciben una mínima acogida entre los historiadores de la literatura al uso. Sin embargo, en nuestro caso, los Polisistemas podrían resultarnos muy útiles. Y no desde luego porque avalen la existencia de la originalidad y singularidad de cada autor, más bien al contrario: los estudios polisistémicos tienden a concebir las creaciones literarias como un producto cultural más para cuya realización el artista o productor hace acopio de temas y fórmulas ya existentes dentro de su sistema nacional o lingüístico. Pero, dentro de esta visión materialista e interpersonal del arte, la propuesta original del sujeto halla cabida en la medida en que el sistema avanza precisamente cuando, agotado su propio caudal, echa puntualmente mano a elementos periféricos para lograr su propia continuidad y renovar el horizonte de expectativas:

Los escritores individuales, en efecto, construirán sus sorpresas sobre los sistemas envolventes (...) de los que han tenido que arrancar, en la medida en que logran diferir o apartarse de ellos. (Guillén, 2005, 326).<sup>2</sup>

De lo que caben pocas dudas es que existe un problema de recepción, del mismo modo que existe un problema de identidad a la hora de encontrar un marco literario para la escritura de nuestro poeta. Si bien este problema identitario concreto parece encontrar una traducción más amplia en la generalidad del caso americano. Es decir, quizá una personalidad tan individualista y universalista a un tiempo como la de Rosenmann-Taub pueda relacionarse con el conjunto de América de un modo paradójico. Y es que una literatura o una voz poética propia e hispanoamericana reclama su legitimidad y su identidad exclusiva con el mismo fervor que nuestro poeta reclama su independencia de los patrones de literatura nacional. ¿Acaso lo uno sea un eco espurio de lo otro? Bien es verdad que siempre ha existido la tentación de reducir y constreñir las realizaciones artísticas de Hispanoamérica con las mismas etiquetas destinadas a la literatura en Europa, con la resistencia consiguiente de una colonia que

---

<sup>2</sup> En definitiva, la perspectiva polisistémica nos puede ayudar a comprender un caso a priori difícil como es la identidad literaria de David Rosenmann-Taub, por cuanto a partir de ella «*nous découvrons les contacts (plutôt) "possibles" et les contacts (plutôt) "impossibles" à un moment donné et dans une situation littéraire déterminée*» (Lambert, 1986) tal y como se nos dice en un estudio elocuentemente titulado *Les relations littéraires internationales comme problème de réception*.

se sabe ya algo más que eso, una colonia. El propio Gilles Deleuze en su definición de rizoma pone el acento en que la identidad europea, regida por «un origen agrario, catastral, las raíces y los campos, los árboles y su papel de fronteras», «la feudalidad», «la política de reyes», se topa con la especificidad de América y sus metáforas particulares: «exterminios», «liquidaciones internas», «sucesivas oleadas externas de inmigraciones». (Deleuze-Guattari, 1977, 45-46).

Y todavía sigue siendo muy revelador el prólogo de José Olivio Jiménez a su *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea* (1914 – 1970). En él, se abandona el desmesurado e ineficaz intento de encontrar un paralelismo americano a los “modernismos” (simbolista y parnasiano) europeos y se obvia la distribución del vanguardismo americano en movimientos o manifiestos particulares. Para José Olivio Jiménez sólo existen modernismo y vanguardismo<sup>3</sup>, pues «tal posible articulación en nada contradice la profunda unidad del fenómeno poético “moderno”, al cual accede la literatura en lengua española a través del modernismo» (Jiménez, J. O., 1971, 8). De hecho ni siquiera modernismo y vanguardismo llegan a oponerse uno al otro a partir de la odiosa metáfora del péndulo, sino, muy al contrario, se hallan íntimamente conectados, hasta el punto de ser uno evolución del otro.

Y es que si lo que trasciende es el acceso de la literatura al “fenómeno poético moderno”, entonces la ecuación puede simplificarse todavía más. Podría hasta decirse que el movimiento inaugural por el que la totalidad de los países hispanoamericanos acceden tanto al patrón de una identidad subjetiva como a una identidad nacional o panamericana no es otro que la vanguardia, esto es: por un lado, una subjetividad que pone en solfa las nociones de realidad dictadas por la razón y el utilitarismo y, por otro, una identidad de nación o, cuando menos, la conciencia de ser algo distinto y emancipado de la metrópoli.

---

<sup>3</sup> Y aun éstos, a la postre, no tienen más horizonte que conciliarse en un solo movimiento “contemporáneo”.

## *David Rosenmann-Taub y la poesía chilena*

¿Se puede sostener con esto que el acendramiento del discurso moderno de Rosenmann-Taub tiene algo que ver con ese afán vanguardista que impulsó el nacimiento de una literatura propia hispanoamericana?, ¿o que su poesía recogería el impulso de aquel momento germinal con el fin de realizar una depuración del lenguaje moderno? Es difícil afirmar tal cosa, pero por mucho que se nos hurte un contexto geográfico, éste no desaparece, y los presupuestos estéticos de la poesía chilena coetánea finalmente deben dejar una huella, la que sea, en la poesía de Rosenmann-Taub, ya sea por adscripción a aquellos presupuestos o por discusión con ellos, aunque seguramente se den los dos fenómenos conjuntamente. Además, no podemos ignorar que en el despertar de la América hispana como ente literario se da el caso o la casualidad, quién lo sabe, de que el grupo de poetas que marcó el desenvolvimiento de ese estallido era chileno y que nada menos que dos de esos poetas se vieron prestigiados por la concesión del premio Nóbel. ¿Tuvo ello una causa sociológica en concreto? ¿Coincide con una consolidación de la identidad chilena? Bien, lo cierto es que la tradición escritural, no sólo literaria o poética, sino también historiográfica, gozaba de una larga tradición en Chile -lo vemos en las epopeyas *El arauco domado* de Pedro de Oña o *La Araucana* de Alonso de Ercilla-. Pero la historiografía también de imponer su sello a todo lo demás y esto habría de marcar toda la literatura posterior hasta la llegada de la vanguardia. Porque una vez aterrizada la modernidad con sus valores libertarios y nacionalistas germinando en un subsuelo cultural ya harto desarrollado, era casi de esperar que el individuo no aceptase la narración primera y aristocratizante y propusiese en su lugar otro mito de los orígenes más democrático, menos utilitarista. Y en ese sentido, naturalmente, la historia con su su actitud esclava de la oficialidad había de verse desplazada por la rehumanización que la poesía podía permitir:

El desarrollo de la poesía chilena ha sido paralelo a los avatares de la nacionalidad. El siglo XIX, ocupado en afinar la maquinaria del Estado, la vio surgir tímida y errática, aislada por una cultura que le impedía acercarse a las preocupaciones populares. La poesía popular, descuidada por nuestros historiadores e intelectuales

ilustrados, se perdió en medio de la hostilidad de un ambiente aristocrático que la condenaba por su extrañeza. El género creció a la sombra de la clase media y, poco a poco, iría robusteciendo sus arterias nacionales.

La inquietud por el destino y el paisaje, la vocación de soledad, el sueño de alada inocencia que se estrella con la realidad y penetra hasta el fondo de la caracola para escuchar al mar. (Jara, 1988, 123-124)

Y aunque esas palabras no pueden leerse hoy sin entrever la voluntad de rectificación, emancipación y justicia propias de un crítico que escribe al final de la dictadura de Pinochet, quizás haya algo de cierto en que la crudeza y el afán epifánico de una Gabriela Mistral, la violencia icónica, irracional y vitalista de Huidobro (figura reclamada por nuestro poeta), el telurismo, el elementalismo y, por descontado, el compromiso de Neruda tienen que ver con esa oposición entre un mundo regido por una lógica perfecta (y perfectamente hipócrita en lo político y social) frente a la feraz e inocente naturaleza. En este sentido, claro está, deberíamos entender también a Parra, a la poesía lárca de Teillier, a Enrique Lihn. Y no hay duda de que en la escritura de Rosenmann-Taub encontramos trazas de todos o una buena parte de ellos, o de que, como mínimo, elementos de esos poetas chilenos “contaminan” el caldo de cultivo donde ha de nacer también la escritura de nuestro poeta. ¿Querría esto decir que la obsesión por el origen perdido y la seducción por el “comienzo” tiene una doble raíz filosófica europea heideggeriana, de un lado, y americana y chilena de otro? ¿Pero cómo afirmar esto sin la sospecha de estar cayendo en un tópico? ¿Realmente al afirmar algo así no estamos de nuevo cayendo en las redes a veces casi invisibles del nacionalismo literario y en esa ansiedad de construir metáforas tranquilizadoras?

Una de las primeras preguntas sería si existe una poesía verdaderamente chilena, desarrollada a partir de unas premisas exclusivas, con unas preocupaciones y temas análogos y unas soluciones estéticas parecidas. Desde luego no es precisamente extraña a la poética de Rosenmann-Taub la noción adamítica de la lengua y la reclamación de Gabriela Mistral:

La poesía es en mí, sencillamente, un regazo, un sedimento de la infancia sumergida. Aunque resulta amarga y dura, la poesía que hago me lava de los polvos del

mundo y hasta de no sé qué vileza esencial parecida a la que llamamos el pecado original, que llevo conmigo y que llevo con aflicción. Tal vez el pecado original no sea sino nuestra caída en la expresión racional y antirrítmica a la cual bajó el género humano y que más nos duele a las mujeres por el gozo que perdimos en la gracia de una lengua de intuición y de música que iba a ser la lengua del género humano. (Jara, 1988, 82)

Las premisas de la infancia, la lengua infantil, musical y sinestésica y la noción de un medio depravado en modo alguno desentonan dentro del universo creativo de David Rosenmann-Taub, del mismo modo que no le es ajeno un mundo huérfano de Dios y gobernado por las fuerzas puras de la creación y destrucción de las *Residencias* nerudianas. Por otra parte, la solución de las *Odas elementales* en que Neruda opta por verter toda esta pulsión y esta nostalgia en una suerte de Génesis simplificado coincide con la nostalgia por lo elemental, con el rechazo de lo industrial de un Jorge Teillier, con la búsqueda de un origen y la noción del fin como comienzo de lo cíclico que domina la poesía de Gonzalo Rojas.

Pero es que en términos generales de lo que estamos hablando es de un rasgo cardinal del pensamiento occidental del inicio del veinte. De hecho, ni siquiera al pensar en la antipoesía conversacional de Parra (cuya ironía no deja de estar presente en la voz de Rosenmann-Taub) y su desembocadura en una poesía elíptica de lo mínimo en Enrique Lihn nos alejamos de esa misma coordenada. Porque la denuncia y el compromiso no son más que la otra cara de la moneda de lo sensorial, del mismo modo que la iconografía surrealista constituyó la retórica de un movimiento a priori tan iconoclasta y de acción como el dadaísmo. No dejan de ser las dos caras de una y la misma moneda: la instauración de lo moderno y sus sucesivas sintonizaciones.

Y claro que todo esto constituye el magma poético del que emerge la creación poética de David Rosenmann-Taub. Pero es necesario ser muy precavido. Al fin y al cabo, cuando Gabriela Mistral habla de la “vileza esencial” que ha sustituido aquel “regazo” maternal, no deja de estar en consonancia con el tedio de *El libro del desasosiego* pessoano, con la apertura de los conceptos de tiempo y conciencia

bergsonianos: en resumen, con el final de un movimiento que desde el siglo XVIII ha pretendido una y otra vez abolir la lógica positivista y burguesa y su concepto de realidad, un movimiento que, en cambio, es ahora cuando encuentra finalmente sus herramientas más eficaces y la perentoriedad de su ejecución. Del mismo modo, la denuncia de un lenguaje impostor que ha substituido a otro infantil, natural, onomatopéyico -Herder o Vico desembocando en el poema *zaum* y la *Ursonate* de Kurt Schwitters- forma parte de esa oscuras pulsiones que acompañaron el nacimiento y desarrollo del pensamiento ilustrado, el cual no se apartó de Dios, o no al menos hasta bien hubo creado otros dioses y otros mitos del origen, tal vez menos mayestáticos pero igual de efectivos<sup>4</sup>.

Por otra parte, todo ello está relacionado con la crisis, problematización y utopía del lenguaje moderno, la crítica a las frases y su moral de lugares comunes, los cuales empezaron a ser comprendidos como la carcasa de un profundo inmovilismo retrógrado e inmoral. Y eso es lo que llevó a Hugo von Hoffmannsthal a escribir su famosa *Carta a Lord Chandos* y también más tarde la condena a las “frases hechas” (*Phrasen*) de Karl Kraus o la idea de “lengua de mercaderes” (*Gaunersprache*) que llevó a Ingeborg Bachmann a renunciar a la poesía.

Con esto, pretendemos decir que para un lector culto y mínimamente cosmopolita la globalización ya era una realidad antes de ser voceada por el mercado. De manera que los maestros chilenos de comienzos y mediados de siglo, sin dejar de trascender, no dejaban de ser “dialectos” de una “lengua” global y universal, la vertiente de un mismo paradigma. Y lo que también es cierto: la actitud de un joven poeta, fuese quien fuese, que busca una voz propia, no suele ni casi puede coincidir con la de reproducir miméticamente una tradición tan prestigiada y consolidada como la chilena. Acaso Neruda, aparte de maestro, haya sido también el gigante que pisa los talones, como le ocurriera a Johannes Brahms con Ludwig van Beethoven.

Óscar Hahn, perteneciente por edad a la promoción inmediatamente posterior a la de David Rosenmann-Taub -y hablar de promociones ya es entrar en un terreno

---

<sup>4</sup> Tal y como se ha ocupado de demostrar Hans-Robert Jauss en su ensayo *Las transformaciones de lo*

resbaladizo por todo lo señalado- ha expresado sin ambages:

A la pregunta de si existe la poesía argentina, chilena, peruana o mexicana, puede responderse: sí y no. Existen como realidades con fisonomía propia, pero son parte de una realidad más amplia y abarcadora, y no existirían sin el caudal de la lengua materna. (S. Robayna – Doce, 2005, 201-202)

Para acabar confesando un absoluto eclecticismo y una tradición universal que, además, intenta liberarse del prurito de alta cultura:

...en la misma biblioteca de provincia, me encontré con Garcilaso, san Juan, fray Luis, Góngora y Quevedo. Son deudas que están presentes en mi poesía y que se mezclan con elementos que proceden de fuentes literarias como la narrativa fantástica, los clásicos hispanoamericanos o la poesía en lengua inglesa y francesa, y de fuentes no literarias, como la pintura, el jazz, el rock o la música clásica. Como dijo alguien por ahí, en mi poesía pueden darse la mano tranquilamente Luis de Góngora y los Rolling Stones.

Qué duda cabe que una personalidad como la de Rosenmann-Taub acaso podría cambiar los Rolling Stones por Beethoven o Debussy, pero casi podría subscribir una frase de esa naturaleza; en su caso por esa marca de eclecticismo estético propio de la posmodernidad, sino por la capacidad fáctica de acceso a las que considera grandes voces de la humanidad. Además, estamos hablando de un poeta nacido ciertamente once años antes que Hahn, pero que no ha dado por cerrado ninguno de sus libros de poesía, a los que sigue alimentando, hasta el punto de que es ya en el nuevo milenio cuando ha visto la luz el mayor número de sus títulos. Al cabo, esta falta de filiación respecto a una nación o tradición literaria concreta son propios de una época en la que influencias, tiempos históricos, personas, nombres, se entrecruzan gracias a los avances de la tecnología. Aunque esté lejos de celebrar como algunos un supuesto fin de la historia, también Rosenmann-Taub se ha servido del fin de la metáfora de la historia como avance y trascurso para crear una tradición a su gusto, devenida en relato de las singularidades que le parecen más vinculantes como eficaces “hacedores de signos”

---

*moderno* (Jauss, 2004, 27-63).

para la humanidad.

*Postmodernidad y eclecticismo. Hacia una reivindicación de lo moderno*

Y tampoco ciertamente el pensamiento de la sospecha ha dejado de tener algún fruto. Los autores no quieren ser objetos de mercado de falsos chovinismos y valores nacionales dudosamente humanistas. Hoy sabemos que en la antigüedad escritura y literatura se convirtieron en un “valor” nacional asimilable al lapislázuli o al número de ejércitos, un elemento aglutinante de una sociedad concreta, generadora de un carácter y de una idiosincrasia (Even Zohar, 1994, 357-377). Pero tal idiosincrasia puede usarse para ofrecerse como ofrenda a la humanidad o para engrosar el insano orgullo de quien sencillamente quiere ser mejor que sus vecinos. Y éste es un juego en el que un autor de voluntad tan universalista como Rosenmann-Taub no le gustaría participar de ningún modo. Del mismo modo que constituiría un error usar para dar pábulo a un orgullo panamericano o antiespañolista.

Por supuesto no es que un autor pueda poseer el poder mágico de escapar de su contexto como un sortilegio. No, no es así, es simplemente que «el cosmopolitismo, tan caro a sus coetáneos, los narradores de la generación del 50» (Jara, 1988, 118) hubo de convertirse en uno de los puntos de fuga y crecimiento del propio sistema poético chileno e hispanoamericano, aunque no quizás con la misma intensidad que en la novela.

¿Entonces este recién estrenado cosmopolitismo trajo consigo un lenguaje nuevo? Bueno, concebido a la manera de Richard Rorty, podríamos decir que se establece una relación dialéctica entre lo uno y lo otro. Para Rorty, lo trascendente no es que exista un hecho, un afuera del lenguaje, una esencia categorial para cuya consecución hayamos de adaptar nuestras palabras y nuestras metáforas, sino que es el lenguaje mismo el que posibilita, por traerla consigo, esa “verdad”. Lo que se produce

es «una disputa entre un léxico establecido que se ha convertido en un estorbo y un léxico nuevo y a medio formar que vagamente propone grandes cosas» (Rorty, 1991, 29).

A un nivel muy amplio hemos querido dar a entender que la poesía de David Rosenmann-Taub supone un cruce de aquellas voces foráneas y locales, clásicas o contemporáneas, que subrayaron un regreso sobre los principios más depurados de la modernidad poética, de la preocupación por el lenguaje como posibilidad utópica. Sí, la cualidad que Octavio Paz denominó “tradición de la ruptura” y Álvaro Salvador y Erika Martínez han atribuido con acierto a nuestro poeta (Salvador – Martínez, 2010, 13). ¿Porque finalmente qué derrotero tomó la vanguardia y consagración de la modernidad literaria americana? ¿Cuánto de transitada ha resultado la opción de Rosenmann-Taub?

La respuesta no es fácil ni unívoca. No resulta sencillo esbozar una historia y contemporización cabal de la vanguardia en la poesía de Hispanoamérica. Tampoco de su continuidad o su fin. Como sabemos, ya existía un problema a la hora de parcelar el concepto. El mismo Octavio Paz había afirmado:

La vanguardia tiene dos tiempos: el inicial de Huidobro, hacia 1920, volatilización de la palabra y la imagen, y el segundo, de Neruda, diez años después, ensimismada penetración hacia la entraña de las cosas. (Paz, 1956, 97)

No obstante, incluso en el vallejiano *Trilce*, publicado en 1922 y hoy tantas veces reclamado desde las posiciones de una poesía pura, ya asistimos a una rehumanización del discurso, a una precisión del término y hasta a una tendencia a la contención estrófica que, aunque huyera de la forma convencional, no dejaba de evocarla en un proceso de mutuo enriquecimiento. Desde luego la alegría de la libre asociación frívola no es nada que tenga que ver con la ansiedad metafísica de la obra magna de Vallejo. Si además aceptamos con Octavio Paz que Neruda opone a la escritura de Huidobro una «ensimismada penetración hacia la entraña de las cosas», entonces, ¿qué autores u obras dignas de ser recordadas obedecen fielmente al

repentismo de la vanguardia inicial? ¿Sólo Huidobro? Y finalmente nos vemos obligados a reconocer que el vanguardismo se puso en Hispanoamérica desde muy pronto al servicio de la identidad, de la denuncia y el compromiso cívico, para alcanzar, quizás con “Alturas del Machu Picchu” del *Canto General* de Neruda como hito, el nivel de lengua poética generalizada, de discurso quasi canónico. Dicho de otro modo:

La retórica modernista había sido sencillamente sustituida, en manos de los jóvenes del vanguardismo, por una nueva retórica (Jiménez, 1971, 17)

Una retórica que a la postre ha lastrado y molestado a las generaciones posteriores por constituir los pilares de su propio horizonte de expectativas, los de su previsibilidad y por tanto los de su flaqueza, puesto que el lenguaje emancipador era ahora el propio yugo generador de una cierta esclavitud. De nuevo en palabras de Hahn:

Quizás lo que los hispanoamericanos han echado de menos en la poesía peninsular de las últimas décadas es ese todo descarado, esa falta de vergüenza a los que alude García Lorca; aunque paradójicamente, ese mismo tono es lo que a veces le ha sobrado a la poesía hispanoamericana cuando el descaro se ha vuelto descuido formal, y la desvergüenza, mero gesto retórico. (S. Robayna - Doce, 2005, 203)

O Mendiola, con bastante más ferocidad:

Se habla de Neruda, Huidobro, Lezama y Vallejo, Paz y Borges, o de sus continuadores como si fueran figuras que hay que incensar permanentemente y como si escribir al margen o contra ellos significara incurrir en un error. (...) Esta postración se incubó en ellos; ellos nos hicieron ir a un lugar intenso y prometedor, pero ahora nos hacen ir a una extensión saturada de repeticiones e innecesaria. (Mendiola, 2005, 17)

Sin duda, un gesto antirretórico es el que llevó a Rosenmann-Taub a revisar y casi reescribir su *Cortejo y Epinicio* en 1978 mientras su poesía se llenaba de huecos,

de la tensión de un lenguaje que lucha contra el vacío, contra el gesto hipostasiado, y, ¿por qué no?, contra sí misma, derrocándose, torciéndose, fragmentándose al tiempo que entra en un conflicto agónico contra su identidad para no tener ninguna más que la de la propia capacidad de destrucción-creación, la desnudez de la propia conciencia. Ya que:

el lenguaje convencional trata de convertirse en dictadura e imponerse como único (...) Si soy artista, el lenguaje que recibo es sólo un ínfimo aspecto de lo que necesito: no puedo expresarme con palabras de otro, porque así miento y me miento. Es una exigencia indispensable. (Berger, 2002)

A lo largo de los años, Rosenmann-Taub va a ir operando en su trayectoria un «extrañamiento del lenguaje cotidiano, que logra a menudo mediante una desgramaticalización» (Salvador – Martínez, 2010, 20-21); un extrañamiento que lo ha conducido «desde los esquemas rítmicos tradicionales hasta las armonías rotas y la violencia expresiva que hoy lo caracterizan». Y esta “reescritura” se ha ido vertiendo y dosificando a lo largo de una ya extensa nómina: *País más Allá*, *Auge o Poiesectomía*, *Quince*... Es decir, ese lenguaje finalmente logra su coherencia a través del «regreso a formas poéticas del pasado» y otras estrategias discursivas -«necesidad de expresar sentimientos personales, (...) malestar existencial» (Fernández, 2007, 38-40). Lo importante es que la abolición de la retórica vanguardista, de haberla habido en la obra de Rosenmann-Taub, desemboca en un lenguaje más alejado y a la vez más universalmente aprensible, más radical por más clásico.

¿Estaba solo Rosenmann-Taub en ese empeño? En cierto modo sí: una segunda fase de asentamiento de la vanguardia hispanoamericana coincide con una humanización mayor de la misma, pero también con un grado de concesión estética muy alejada del rigor estético que ésta exigía a sus textos. En un determinado momento la vanguardia había de dar voz a las esperanzas sociales devenidas de la Revolución Cubana, la labor aglutinadora de las Casa de las Américas y por supuesto a los ecos liberales del Mayo del 68. A simple vista, la poesía se pone al servicio de necesidades más inmediatas, sin embargo una mirada más detallada nos hace caer en

los casos de «Óscar Hahn y Raúl Zurita, los bolivianos Mitre y Shimose, etc. En la mayoría de estas promociones viene a afirmarse un interés por ciertas actitudes innovadoras que combinan el compromiso con la necesidad de singularizarse con respecto a sus mayores. Por ello no debe extrañar que en algunos de los más jóvenes haya una preferencia por cierto experimentalismo.» (Esteban - Gallego, 2008, 17). Igualmente están en nuestras mentes otros intentos aún más experimentales, como el microuniverso de *Caja de herramientas* de Fabio Morábito, con su tendencia a una dicción cercana al enciclopedismo sensorial del francés Francis Ponge y su apelación a la alquimia medieval. Y sí, se trata de una obra aislada, pero también existen las trayectorias completas: ¿dónde por ejemplo situar la singular voz del veterano Nicanor Parra, la de Emilio Adolfo Westphalen, Jorge Eduardo Eielson, Eduardo Milán, Giovanni Quessep, la del miembro de *Orígenes* Lorenzo García Vega? Cierto que en algunos de ellos se exhibe una preocupación social considerable, pero apenas en ninguno de los casos los referentes son reconocibles. Es decir, hablamos de poetas que han eludido su marco temporal y geográfico inmediato para generar una poética que retorna a un vanguardismo de sesgo europeizante, anterior.

La última cuestión es si podría señalarse un elemento aglutinante y común a todos ellos. Y la respuesta no puede ser positiva. Reconozcámoslo finalmente. Resulta casi imposible establecer patrones generalizadores, primero porque están conviviendo ya varias generaciones de poetas, y porque, aunque fracasen los movimientos utópicos y centrípetos que traía el revolucionarismo de aquellos años, lo que no va a desaparecer es esa ampliación de la mirada hacia un horizonte cada vez más amplio y hasta completamente global conforme llegamos a fin de siglo:

Hoy, desde cualquier punto del planeta, pueden verse la mayoría de los puntos del universo. Las relaciones entre escritores de diversas culturas y latitudes son continuas, y sus influencias mutuas no responden a modas rectoras, sino más bien a preferencias personales o contactos circunstanciales. (Esteban - Gallego, 2008, 24)

Y es que puede ser, para concluir, que la intención de incardinar a un escritor contemporáneo constituya un extremo inútil del afán por clasificar tan propio de la

historia literaria; y que hasta tenga algo de inhumano en tanto en cuanto supone apresar algo que está vivo y en movimiento. Y lo cierto es que la pregunta por la filiación de David Rosenmann-Taub respecto a la poesía chilena y americana no puede verdaderamente hallar una respuesta, pero quizás haya merecido la pena intentar contextualizarla, regatearla, contemplarla desde otros prismas.

## 2. CAPÍTULO DOS

### LA UTOPIÍA DE LA LENGUA PERFECTA

#### *La infancia como idioma del existencialismo*

El concepto de lenguaje y la praxis poética y literaria de David Rosenmann-Taub se articulan a menudo en torno a la fractura entre una radical soledad existencial y el lugar en el que se ejecuta: un lenguaje distorsionado, sensorial y colorista que por una parte apacigua y por otra ahonda el vértigo y el vacío hasta conducirlo a lugares de una franca ironía a través de la cual la pérdida o la muerte adquieren tonalidades grotescas.

Y quizás sea ésa precisamente la palabra: grotesco, porque

*lo grotesco es el mundo en estado de enajenación. (...) No se corresponde con lo grotesco el miedo a la muerte, sino el pánico ante la vida. Y a la estructura de lo grotesco pertenece la abolición de todas las categorías en que fundamos nuestra orientación en el mundo. (...) la supresión de lo estático, la pérdida de identidad, la distorsión de las proporciones “naturales”, etc. Y en la actualidad se han sumado a aquellas otros procesos más de disolución: la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad, el derribo de nuestro concepto de tiempo histórico. (Kayser, 2010, 310)*

Wolfgang Kayser, que es quien mejor ha definido la equívoca categoría artística de lo grotesco, subraya como condicionante de ella esa multiplicación de los planos capaz de arrojarnos al vacío. Se da lo grotesco o se da sobre todo lo grotesco cuando dos o más perspectivas contradictorias respecto a un mismo hecho cohabitan un mismo espacio hasta hacernos caer en la cuenta de la inestabilidad de nuestra propia posición, es decir, cuando la combinación de varias voces y visiones del mundo (incluido el caos) nos envuelve a nosotros mismos dentro de su errancia, nos extrae de nuestra

indiferencia o nuestra comodidad lectora y acaba por implicarnos en la inseguridad y en el vértigo. «Hasta en las situaciones más horrendas aparece el humor. Y en situaciones muy divertidas, aparece lo opuesto. El humor es muy diferente del drama y, a veces, son hermanos gemelos.», ha expresado Rosenmann-Taub (Berger, 2007, 43).

Y es que lo grotesco encuentra un campo abonado en esos lugares tan propios de la poesía de Rosenmann-Taub como son la conciencia de la fugacidad y la mutación, la equiparación de los contrarios, el vacío que habita en lo aparente. No es raro, por tanto, que lo humano en la poesía del chileno acabe por definirse en términos de torsión, de escorzo extraño, de dicción “expresionista”, inquieta, desgarrada tras el derrumbamiento de casi todas las categorías que hacían habitable el mundo.

Quizás la primera de las caídas se refiere a la propia subjetividad, la conciencia inabarcable y sin límites del yo y lo especulativo de su naturaleza, que más que “ser”, se pasea fantasmal, rilkeanamente, sin rostro entre un no lugar y un no lugar: así en el poema “Me incitó el espejo” de *Cortejo y Epinicio* (R-T., 2002, 51) en el que en medio de un ovillo de conciencias perdidas entre el sujeto y el objeto, una voz incita y es incitada hasta que no sabemos si es el espejo mismo quien acaba viéndose en el vacío de nuestra propia figura. Este tipo de oxímoron, tan caro al lenguaje místico supone una de las piedras de bóveda del lenguaje poético de David Rosenmann-Taub y no en vano es a través de esta figura que el poeta configura su propia noción de Dios, un Dios igualmente perdido dentro de sí mismo, como ocurrirá en el -digamos- evangelio teatral de *El cielo en la fuente*, donde un Jesucristo femenino dialoga con los pájaros hasta confesar, en la agonía del grito, la duda sobre su propia naturaleza, desde luego más cercana a la dualidad existencial humana (*La maschera e il volto*) que a la perfecta trinidad de los catecismos:

- *Yo soy una - dijo Jesusa*
- *¡Venid todas! - cantaron los pájaros*
- *Yo soy una - gritó Jesusa -. Una*  
*que no será dos,*  
*y para mí que soy dos de una. (R-T., 2004, 71)*

El caso es que este desdoblamiento se puede dar de un modo más ameno, pero nunca deja de lado el vértigo. En el caso de *El cielo en la fuente*, la imagen de Dios está asociada a la figura de un Cristo maternal, fecundo, travestido de mujer y de nada, o lo que es lo mismo, de amor y de conocimiento: «porque mi corazón no está / y tú estás en mi corazón» (R-T., 2004, 63). Se trata de un tipo de lenguaje paradójico que en cualquier caso encuentra las mieles del amor en el vacío, en una suerte de operación zen, acaso recordando “El fruto de la nada” del maestro Eckhart o al poeta sufi Halláj tan del gusto de José Ángel Valente: «Yo, que he visto a mi Señor con el ojo del corazón, Le digo: ¿Quién eres Tú? Y él me responde: ¡Tú!» (Valente, 2000, 169-170).

Pero Dios es también pérdida, no tenemos ni tan siquiera la certeza de su muerte: sólo la de su mudanza -«Dios se cambia de casa» en *Cortejo y Epinicio* (R-T, 2002, 64)-y la de su extravío, su indefensión, la duda sobre sí mismo que lo equipara al hombre y lo convierte en ineficaz; en definitiva, un jeroglífico que atraviesa el yermo de la existencia y la inexistencia, la del significado y la de su carencia. Más aún cuando, avanzando en la trayectoria del poeta, el decir se va vaciando de sí mismo, poblándose de elipsis, de la *Engführung* o angostura celaniana hasta acabar desembocando en una cierta tendencia a la afasia, al enmudecer, representada por la clara tendencia a la elipsis de los últimos títulos y hasta la reescritura y reedición de un anterior, como es el caso de *Cortejo y Epinicio*.

En el lenguaje infantil de David Rosenmann-Taub está también sin duda la ternura como asidero, y hasta resulta reivindicada, pero no es total la seguridad, ni siquiera parcial: la asaltan la muerte, el erotismo; de modo que lo que nos preguntamos es si el propio yo lírico no es alguien que finge ser niño para dejarnos algo más real sobre el papel, algo más vivo que una realidad clausurada a base de palabras engañosas, sugestivas.

Ahora bien, aparte de la profundidad de la caída, que coincidiría con el costado más pasivo de este lenguaje, también la recurrencia a la infancia adquiriría otra dimensión más activa. Es decir, por una parte se está seguro de la difícil habitabilidad, mientras que por la otra el poeta plantea una vivencia más legítima, más completa,

humana y verdadera.

Naín Nómez ha dicho:

Como en otros poetas coetáneos, el reino de la infancia representa una búsqueda de la memoria y un pre-texto para auscultar el presente y el futuro, pero, sobre todo, para describir la multiplicidad de sensaciones, emociones, visiones y actos que la memoria retrotrae como signo del dibujo de una vida que se hace y deshace. Es por ello que el «Apresto», su primer poema, se instala en el otro extremo, el de la nada, donde el sujeto desdoblado entre un yo y su sombra es apostrofado, cuestionado, increpado (¿Qué sientes, di, qué sientes?) y situado en una especie de transmigración hacia el país más allá, ése en donde «infancia» y «nada» se juntan. (Nómez, 2006, 87, II)

La infancia sería entonces un estado de alarma en el que se dan cita las vivencias y sus sueños, los límites enfebrecidos e ineficaces de las experiencias y los contornos, un territorio donde la propia voz oracular del poeta es a un tiempo el exorcizador, el exorcismo y hasta la propia criatura indefensa y mortal. El teatro de la infancia es alzado como en una operación en que se ensaya a contracorriente la historia de la conciencia del yo, desde su actual orfandad en un mundo hostil, en primera instancia, pasando por el ensayo de una conciencia subjetiva como piedra de bóveda de todo un edificio ontológico, ético y estético, en segunda instancia, hasta desembocar, por fin, en el lugar de la enunciación de los poemas, donde las palabras, única entidad fija y reconocible, funcionan a modo de pecios tras la introspección y el naufragio del discurso. La sensación es el miedo originario, el vértigo absoluto, la quebrancia, poemas que se desangran en dos o tres palabras en medio de la nada, una nada que quiere ser un palimpsesto, igual que si estuviésemos leyendo las tablillas restantes de una epopeya antigua y perdida, un *Poema de Gilgamesh*. Así, el poema *XII* de *Los despojos del sol* puede consistir exclusivamente en las siguientes palabras entre signos suspensivos: «hirieron. Los riscos han...» (R-T., 31, 2006, 31) Pero no emula Rosenmann-Taub a Ezra Pound y a su poema “Papiro” en el que encontrábamos la primavera mítica y sugestiva de Safo. Aquí nuestro poeta se ha propuesto refundar la sugestión, pero no desde el cómodo punto de lectura del filólogo-poeta, sino del ser humano que se sorprende y se echa a temblar en medio del silencio. Dicho de otro

modo: la infancia es creación y destrucción; destrucción de toda una conceptualización previa y huella primera y fiable en el suelo de un mundo redescubierto. Esto es, el naufragio es compatible con la voz sentenciosa de un fingido profeta u oráculo (niño), cuyos asertos parecen retumbar en el total vacío de un (no) templo: «Entre el ropero y el lecho, Dios me mira. / Debo callar» (R-T., 2006, 23), donde aparte de resonar la conocida sentencia del maestro Eckhart (“El ojo con el que miro a Dios es el mismo ojo con el que Dios me mira”) se parece tender a un tono sapiencial paradójicamente compatible con el vértigo. Pero de ello hablaremos más adelante.

### *Infancia y lengua de los orígenes*

En realidad, el mito ilustrado y moderno de la infancia corre paralelo a la creación de otro mito de igual repercusión en la poesía moderna: el de una lengua de los orígenes, la lengua adamítica o prebabélica. En ella, además, la proximidad entre significado y significante se traduce en un aproximación entre los extremos de un universo en crisis y un sujeto que acaba de estrenar el abismo de su libertad.

El proyecto de la refundación de la lengua primera, tan aparentemente descabellado, obtuvo su acogida en los escritos de personalidades de la altura de un Vico o un Herder, y fue recuperado, ya lejos del cientificismo inicial, por los experimentos lingüísticos de la poesía de las vanguardias. Pero su fundación tiene su raíz en la mitificación o la condena de un supuesto momento germinal del ser humano; mitificación o condena según se le atribuía al hombre una maldad congénita inicial abolida por el lenguaje o, al revés, una bondad esencial y un equilibrio con los elementos que se perdió con la división babélica de las lenguas. En ambos casos, no obstante, se instala el ideal platónico de la verdad y lo uno: una sola lengua, preterida, verdadera, sobre la que no se ha ejercido la violencia de la repetición, de la tergiversación. La lengua sería una porque aún la articulación y diseminación del pensamiento no se ha impuesto a la naturalidad de la experiencia.

En concreto, para Fichte, la sensación de miedo frente a la necesidad de abolir ese miedo y dominar la naturaleza constituyó el momento inaugural por el que el hombre accedió al lenguaje y tuvo necesidad de él:

¿De qué forma ha sido desarrollada la idea de una lengua en el ser humano? Tiene su fundamento en la esencia del ser humano de intentar dominar la fuerza de la naturaleza. La primera expresión de la fuerza está dirigida a la naturaleza, para adaptarla a sus necesidades. Incluso el ser humano más rudo toma alguna medida para su comodidad y su seguridad; hace unas cuevas, se tapa con hojas y, si puede lograr el fuego, enciende leña para protegerse del frío. Intentará trabajar en todos los lados para vencer a la naturaleza hostil y donde no lo consigue la temerá.

(...)

Así es seguro que, antes de descubrir el arte de dominar a los caballos, este animal grande y fuerte fue un objeto a temer para el ser humano; ahora, puesto que lo ha dominado, ya no lo teme. (Fichte, 1996, 15)

Por su parte, el universo estético de Rosenmann-Taub y su noción de infancia parece hallarse adscrito directa o indirectamente a esta tradición, asimilando la lección de poetas como César Vallejo o Georg Trakl, el afán primitivista de algunos pintores de la vanguardia -Baselitz o Picasso-. Uno diría que en su escritura y en la dicción “sobrecogida” de sus poemas, Rosenmann-Taub quiere ir a contracorriente e invertir el orden de los hechos que Fichte relata. Nuestro poeta es consciente de que sus creaciones no deben atender a esa fase de civilización que corresponde a los símbolos y a su cubierta protectora, sino ir más allá y aterrizar directamente en el caldo primigenio que une las palabras y las cosas. Y así, a la manera del chamán, escribe y entona con tal de hacer regresar a aquel objeto de miedo, aquel mundo en peligro y sin seguridades que les dio origen y que dio origen al lenguaje, el momento casi ritual en que se origina el contacto de lo uno con lo otro, no su distanciamiento. Por una parte esto ocurriría con la finalidad de volver a un estado en que la naturaleza y el hombre estuviesen libres del afán de dominación que hace del hombre un ser abyecto; por la otra sería la estrategia perfecta para reproducir lo que en gran medida no puede ser dicho: porque la vida no puede ser dicha con las palabras de una sociedad interesada y deshumanizada ni el terror metafísico puede encontrar un correlato más fidedigno que

el estado de pánico que sacude a un niño perdido. No se trata, por tanto, de una infancia como estado idílico, sino como asunción adulta de ese terror de la soledad cósmica y de alerta ante el acontecer. Ni siquiera se puede hablar de una ensoñación infantil. He aquí de nuevo la incapacidad de estar seguros bajo el techo de lo “grotesco”. Porque no estamos seguros en esta infancia creada o invocada. Sí son felices algunas asociaciones en las que predomina lo sensorial, el término infantil en su límite de aprehensibilidad - «Upa, triguito, ravé / ota naanca, dulzura, / teno fio, teno fio / teno fio, el cuco, upa.» como en el poema “Réquiem” de *Los surcos inundados* (R-T., 1951, 83). Pero a poco que nos adentramos, caemos en la cuenta de que no se trata una infancia verdadera, sino una técnica estilística, y que, además, asistimos a la muerte, a la propia toma de conciencia mortal. La estrategia es semejante a la del poema III («Las personas mayores, ¿a qué hora volverán?») de *Trilce* (Vallejo, 1998, 51), evocación del rimbaudiano “*Les étrennes des orphelins*” en que la orfandad y la muerte de Dios es ironizada y dramatizada en la lengua de uno o varios que se dirían niños. El choque entre un tono de nana infantil y popular y la visión de la muerte produce perplejidad, ya que nuestra predisposición a la ternura se topa con la percepción de lo horrendo. Por esta operación no somos quizás capaces de asistir a la realidad tal cual es; es decir, admitimos que se trata de un procedimiento, que no coincide ciertamente con la realidad, pero que en cambio sí suscita en nosotros una perplejidad semejante. Dicho de otro modo, el funcionamiento del poema y el de la realidad corren paralelos. A propósito del mismo poema “Réquiem”, sobre el que aún hemos de volver, Miguel Arteche, haciéndose eco de la sensación de inmediatez que el texto logra por la aliteración de las onomatopeyas, ha afirmado que «la ternura se hace mucho más intensa, por lo desesperado de la partida, y el estribillo toma un tono de redoble fúnebre que destruye todo lo que pueda referirse a la vida del niño. (...) El instante de su muerte está dibujado en cuatro versos en donde suena, con un tono verdaderamente escalofriante, ese “tris” definitivo de la separación, del adiós: Ya se cerró tris pulsera, / ya se cerró tris collar, / aunque siempre te miremos / no te veremos jamás.» (Arteche, 1953).

Y desde luego no son éstos los únicos lugares en los que Rosenmann-Taub hace un uso de la infancia equiparable al que Vallejo nos propone con *Trilce*. Al fin y al cabo

se trata del difícil testimonio de un estado que une la virulencia de su acontecer a la carencia de un lenguaje efectivo que dé cuenta de él:

*Trilce* es una lucha por decir lo imposible. Una lucha tal vez por decir la infancia, la “in-fans” que quiere decir etimológicamente “lo que no habla”, decir lo que no habla y que Vallejo se obliga, aún dentro del marco no expresivo de la vanguardia, a entregar en estado de inaccesibilidad, expresión en bruto, sin complicidad con el receptor. (Milán, 2006, 72)

Por tanto, se trata de un tipo de conocimiento, una experiencia total que quiere ir mucho más allá del relato de una subjetividad. O dicho de otro modo, se trae al poema un fragmento de experiencia para el cual no existe un lenguaje predeterminado, una categoría, y entonces se practica una suerte de epifanía lingüística. Hablamos del “*statu nascendi*” que era tan caro a artistas como Proust o Cézanne, a la descomposición de las sensaciones del arte vanguardista (futurismo, cubismo, etc.), o al afán de retorno a “las cosas mismas” de la fenomenología filosófica:

*This thinking breaks, indeed, with the presupposition or readily given objects. Far from considering the world as a totality of facts, it rather undertakes to grasp reality in statu nascendi, just as it arises from experience. This undertaking has to dispense with all “objective evidence”, and it can have no recourse to any kind of a “preestablished nature”, either. (Tengelyi, 2004, 38)*

En definitiva, estamos hablando del momento en que el pensamiento racionalista declina a favor del lenguaje de las artes, investido en la tarea de complementar a una filosofía que se sabe incompleta, inoperativa, lejana al contacto con la cosa. Si Jean Paul Sartre, en el *El existencialismo es un humanismo*, define lo específico propio de los movimientos existenciales con un rasgo común: la preeminencia de la «existencia» sobre la «esencia» (Sartre, 1948, 26), se podría decir que Rosenmann-Taub sitúa toda su poética, y no sólo su temática, en el seno de esa ecuación. Es decir, la fórmula de Sartre no es sólo un tema o una preocupación dentro de la obra poética del poeta chileno: el existencialismo y las torsiones que ejerce sobre

la dicción poética son más bien un taller, una noción estética, un lenguaje. En la obra de David Rosenmann-Taub -y este aspecto lo aproxima al Expresionismo y a sus realizaciones más legítimas- la preeminencia de la existencia sobre la esencia se corresponde con otras dualidades: la primacía de la evocación sobre el relato, la del “color” sobre la “forma”, o acaso, mejor dicho, la difícil ecuación por la cual el color da origen a las formas. En otras palabras, también el flujo sinestésico más que negar, replantea y transforma una expresión directa o inequívoca, un significado unívoco. De manera que el equilibrio entre lo escultórico y lo musical, la contención y el desbordamiento obedecerán a una de las características más singulares de su obra: la reconciliación, la mediación, la posibilidad de poner en relación los contrarios.

Lo importante ahora es subrayar que esta enajenación provocada por la desavenencia entre desarraigo y lenguaje infantil y en un sentido más lato, este extrañamiento grotesco tan propio de David Rosenmann-Taub no tienen una ni dos, sino hasta varias dimensiones de significado dentro de su poesía y una de ellas es la de funcionar como metáfora del propio discurso poético.

### *La lengua privilegiada de los orígenes y el relato de la otredad*

Aunque con razón Armando Uribe haya señalado que la poesía de Rosenmann-Taub «no sólo es para nuestra época, sino para todos los tiempos: “para el futuro y para el pasado”» (Berger, 2007, 35-47) y aunque, en el fragmento anteriormente citado, Naín Nómez establezca el recurso a la infancia por parte de David Rosenmann-Taub como «un pre-texto para auscultar el presente y el futuro», lo cierto es que también asistimos a una «búsqueda de la memoria», una memoria empero paradójica y a la que corresponde un relato problemático, en tanto que las más veces está referida al «reino de la infancia» (Nómez, 2006, II).

Al cabo, la infancia es también una vieja metáfora para describir la poesía romántica, precisamente porque confluye con otros estados de carácter liminar y por

ello inefables o de difícil testimonio. De la misma manera que a la experiencia traumática o mística, también a la infancia, como estado prelingüístico y preconceptual que es, le corresponde ese mismo paradigma de la cortedad del decir. En palabras de Eduardo Milán:

El sentido de la cortedad del decir cobra fuerza a partir de la noción de imposibilidad del lenguaje poético, del no alcanzar de ese lenguaje en la búsqueda de su referencia, o dicho de otro modo, a la paradoja del lenguaje -de todo lenguaje pero muy especialmente del lenguaje poético-: la búsqueda de relación con una realidad que le es inaccesible. El problema de la poesía -de toda poesía real- es vencer esa inaccesibilidad y esa imposibilidad. Vencer esa imposibilidad es el desafío de la aventura poética. En el caso de la poesía mística, se trataría de un doble desafío ya que los niveles referenciales a los que alude pertenecen en esencia a los del mundo objetivo real. (Milán, 2006, 71)

En resumen, la infancia coincide con la expresión mística en su falta de referente. Y es que la infancia ocurre, sí, pero ocurre en una etapa vital de la que tenemos una memoria sin hechos y en la que el concepto de tiempo es diferente, pues las más de las veces está disociado del patrón de mortalidad y finitud. Es decir, la memoria de la infancia existe, pero está reñida al predominio de las sensaciones, de la confluencia de los sentidos (y los tiempos) antes que comandada por el patrón de lo puntual, lo visual, lo narrativo. En este sentido, la infancia exige un relato sinestésico que la aproxima a la poesía y a la vez, como en el caso de la mística, a una perpetua falta de fijación. La posibilidad de relatar la infancia es muy limitada y se efectúa en un lenguaje que posterga ad infinitum su referente. Esto último tiene dos consecuencias: la primera es la de constituirse en metáfora suma del lenguaje mismo, y la segunda es su capacidad para representar una caza o caída infinita, ya que, propuesta como dirección de un discurso, lo que nos propone en vez de meta es el vértigo de un origen que no llega a realizarse. No es de extrañar entonces que la muerte, que supone en la terminología de Heidegger la posibilidad máxima del *Dasein*, sea equiparada al “origen”, al nacimiento, porque de ninguno de los dos umbrales de la vida existe relato posible, por mucho que de la infancia sí haya experiencia y memoria. De este modo la infancia contiene en sí todas las contrariedades que son marca del lenguaje de lo

inenarrable, trascendente o no.

Asimismo, la infancia parece estar fuera del tiempo y de las dualidades y límites torturantes de la conducta adulta y por ello sería igualmente asimilable al sueño, durante el cual todas las duplicidades (oxímoron) parecen darse la mano sin contrariedad, sin barreras, hasta que la vigilia o la conciencia social nos hace “despertar” de la una o la otra. En un ensayo cultural y literario en torno al sueño, Juan Barja ha dicho: «Contra lo que pueda parecer, quizás el “separar el sí del no” no sea una opción originaria.», sino que constituiría una separación devenida de otras separaciones anteriores: «día y noche, vigilia y sueño, verdad y falsedad, realidad e imaginación... entre otras tantas en que cada una se des-dobla...» (Barja, 2010, 48). Y, de hecho, para María Zambrano, a la que el Barja cita más adelante, «El estado de sueño es el estado inicial de nuestra vida» (Barja, 2010, 62).

Así, por ejemplo, no podemos segregar infancia de lengua poética y, a su vez, lengua poética de experiencia de la muerte cuando nos referimos al poemario *País más allá*. Lo descrito parece obedecer a una fábula órfica por la que se procede a la exhumación de recuerdos. Pero lejos de recurrirse al pretérito como tiempo del relato y del pasado, es el presente el tiempo que domina, y aun los verbos tienden a ser substituidos por nombres, por imágenes, mientras que la sintaxis se rotura y la ilación del discurso persigue la evocación del caos. De este modo, siguiendo en el poema “Réquiem”, el sintagma «papá lee» puede ser esbozado dentro de todo un saco de sustantivos y aprehenderse sin dificultad: «Madrugada, goznes, azar contra azar, / cornisas, plumones, / diluvios, tijeras, / potrancas, / ejército de algas, incendios, / pezón, / conjeturas, / visos de tocinos, / papá lee, / naipes» (R-T., 2004, 17). Como vemos, la lógica de los hechos o la “acción” se sumergen en una cierta arbitrariedad sostenida por la precisión del vocabulario, el léxico sugerente, la aparente ineficacia de un «ejército de algas», la referencia al juego -los «naipes»-. Del mismo modo, en “Apresto” la sombra del yo era «pertinaz / durante» (R-T., 2004, 13), pero no durante muchos siglos, muchos años o muchas horas, sino «durante muchos dédalos». He aquí que el tiempo deviene espacio, y para más señas espacio laberíntico: la disolución de los patrones de la realidad es casi total, los límites derruidos, la sinuosidad del discurso

completa. La misma estrategia se desarrolla a lo largo de casi todo el poemario. Más adelante, otra enumeración vendrá a proponer un trato inédito de los signos de puntuación, así como alguna interjección «oh» y algún verbo conjugado «creo» que, más que expresar creencia o certidumbre, nos deja más inseguros (cuanto más si le sigue el adjetivo «cierto» que no califica nada o que califica apenas “esta” nada): «Obedecer / en trance: / olivar traspasado/ -lauro medroso, al fin-meditabundo-: / indefectibles flechas que se aventuran, / oh, / derroteros -los labios-, segregándose, / vadean, / creo, / cierto, / zaguanes» (R-T., 2004, 25).

Pero lo más importante es que esta narración en presente llena de personajes reales o históricos-míticos del pasado (los padres, Lajda, Jesucristo) supone una constante en la escritura de Rosenmann-Taub. Casi siempre el pasado es intercambiable con el presente o se comunica con él a través de los pasadizos de la lengua poética, que se define por una voz totalizadora, aglutinadora de contrarios, pero dispersa, imprecisa. Y es que a través del sueño estamos más cerca de la indiferencia de tiempos a través de la cual las vivencias se aglutinan y agazapan en el mismo espacio, uno solo, igual que en la enumeración y, más allá, en el poema.

Porque la poesía de Rosenmann-Taub y su metódica falta de asideros reales no podía desde luego ser indiferente al hecho de que «en sueños aparece la vida del hombre en la privación del tiempo, como una etapa intermedia entre el no ser -el no haber nacido- y la vida en la conciencia, en el fluir temporal» (Zambrano, 2006, 15)

Sí, ciertamente en el sueño estamos muy cerca de la metáfora musical romántica, de la ensoñación o de la forma orquestal de la fantasía (opuesta al esquema de la sonata). O lo que es lo mismo, lo onírico se relaciona casi invariablemente con la libertad creativa y abarcadora, con la reconciliación de extremos que Baudelaire reclamara en el prólogo dedicado a Arsène Houssaye de sus *Pequeños poemas en prosa*, en los que el espíritu, soñador, va remendando el mundo, un mundo quebrado, hasta que de repente todo está cerca de todo:

Le envió, querido amigo, una pequeña obra de la que no cabría decir, sin ser injustos, que no tiene ni pies ni cabeza, ya que por el contrario, todo es en ella pies y cabeza a la

vez, alternativa y recíprocamente. Considere, se lo ruego, qué admirables ventajas nos reporta a todos, a usted, a mí y al lector, tal combinación. Podemos cortar por donde queramos; yo, mi ensueño; usted, el manuscrito; el lector, su lectura; pues la reacia voluntad de ésta no le suspende del interminable hilo de una intriga superflua. Quite usted una vértebra y los dos fragmentos de esta tortuosa fantasía volverán a unirse sin esfuerzo. (Baudelaire, 2000, 47)

Ahora bien, lo que Baudelaire desea para sí en su prólogo no es sino el acabamiento de un proceso que alcanza ahora su plena materialización como obra artística pero que ya había sido anunciado por las estéticas del idealismo e incluso esbozado en la correspondencia de los fundadores del romanticismo más conspicuo. José Manuel Cuesta Abad se refiere a una carta de Schiller a su amigo y colega Goethe para iniciar un reciente ensayo sobre la lírica moderna:

«El sentimiento está en mí al principio sin un objeto determinado y claro; éste se forma más tarde. Le es preciso un temple anímico musical (*eine gewisse musikalische Gemütsstimmung*) y de éste se sigue después en mí la idea poética». El poema da forma a un tono inoído. La palabra griega *tónos* significa «tensión»: efecto por ejemplo de la fuerza momentánea que tensa la cuerda del arco o de la lira, cuya elasticidad, llevada a un punto límite de rigidez, entraña ya aún silenciosa, la resonancia que emitirá la vibración de la cuerda pulsada. (Cuesta Abad, 2010, 120)

Estamos hablando por tanto de un “estado de ánimo”, de algo inarticulado y musical que preexiste al poema como una fuente originaria y que halla expresión en el poema y sólo en el poema, que no podría encontrar su traducción en una lengua mendaz y llena de oposiciones, fronteras y límites culturales, artificiales, interesados y, se diría, adultos. Por eso Claudio Rodríguez rememora a Baudelaire argumentando que «no hay límites de bondad-maldad», sino «niñez esencial en el sentido en que decía Baudelaire: El genio poético *-le génie-* es la infancia *-c'est l'enfance retrouvée-*, la infancia vuelta a encontrar. (...) La infancia no es una edad, no, es una condición del ser humano, sobre todo del creador». (C. Rodríguez, 2003, 33)

En fin, una edad que no es una edad, que está fuera del tiempo, una música que no es música, sino un estado de ánimo, una metáfora, una “esencia” que ha servido para dar “existencia” a otras manifestaciones artísticas no musicales, como por ejemplo la poética o la pictórica. También en ese sentido Rosenmann-Taub no considera a sus libros un conjunto de palabras, sino vivencia misma, por eso la imposibilidad de su fin, la constancia de sus contornos febles o desdibujados, su vida autónoma y de algún modo salvaje, la conciencia de que los poemas no se escriben, sino que “están” y se revelan cuando nos acercamos a esa franja privilegiada del ánimo: «Las fieras en la selva, / como, en mí, los poemas» (R-T., 2005, 20). Los poemas según la noción poética y lingüística de David Rosenmann-Taub no se escriben, no, más bien ocurren, aunque para su advenimiento haya que estar abierto dentro de uno mismo a esa *gewisse musikalische Gemütstimung* de la que Schiller hablaba. Y ello es así porque una sensación que no es lenguaje precede al lenguaje, o al único lenguaje verbal, el poético, capaz de poner de manifiesto ese algo preexistente, prelingüístico, pero que no es una esencia, no una categoría mental, sino una intuición sensorial de un cosmos en equilibrio con el sujeto. La infancia por ende se corresponde con un “estado”, pero ese estado no tiene tiempo, no tiene orden, coincide con la mocedad de los discursos humanos y con una disposición anímica, una *mood*, una *Stimmung*: «¡Soberbia de la filosofía! Y la unidad y la gracia que el poeta halla como fuente milagrosa en su camino, son regaladas, descubiertas de pronto y del todo, sin rutas preparatorias, sin pasos ni rodeos. El poeta no tiene método...» (Zambrano, 1996, 25).

Por decirlo de algún modo, la infancia es el lugar donde las cosas no se dicen, sino que son, no tienen carácter lingüístico, sino que cobran vida. En la infancia el sujeto enunciador no es un almacén de esencias de las cosas, sino un celebrante que en estado de tránsito, asimilando la perpetua movilidad del mundo, celebra o llora el encuentro con lo de afuera, proclama en sus “palabras” la existencia en medio de las cosas que lo acogen o, por el contrario, grita su orfandad, el miedo, la separación de un origen, de un lecho eficaz, de un retorno posible. En el estado de niño y en la poesía *puer*, por así llamarla, el poema no es relato, es conmoción. Y en este orden de cosas es en el que se deja entender asimismo el tono de sortilegio de algunos poemas de Rosenmann-Taub. Porque así mismo debió nacer el lenguaje y así debió ser antes de

constituirse en un archivo de dogmas de dudosa validez, de verdades envasadas, de frases hechas y de “sentido común”. Así, como una exhortación ante la experiencia, y no como una repetición o fijación en un símbolo.

De hecho, la mirada creadora arrojada sobre los objetos de la cocina en el poema LVII de *Cortejo y Epinicio* se revela de un modo parecido a la visión de un cuadro de Cézanne, con su constructivismo y su flujo de formas y colores cruzados:

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

*el roto lavaplatos, la sopera,  
pimpante, los melindres del coqueto  
jarrón versicolor, el parapeto,  
de vainilla, azafrán y primavera.*

(R-T. 2002, 117)

De ahí que “pimpante” adquiriera significado antes de que lo consultemos en el diccionario o que los adjetivos tengan volumen como si se tratara de sustantivos, que lo descrito sea realidad y “amuleto”, símbolos y cosas a un tiempo o en el tiempo sin tiempo del decir. En la cocina se alza al cabo una voz que coincide con la pura energía de la enunciación. Las cosas enunciadas parecen bailar al deslizarse dentro del aglutinador compás cuaternario («el roto lavaplatos, la sopera, / pimpante, los melindres...») en donde, también, la larga palabra «primavera», tan literaria, encuentra su hábitat rítmico ideal, sin que tropiece con el prosaísmo del «roto lavaplatos». Roto, sí, pero reparado en la dicción del poema. Porque las imágenes, “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*) benjaminiano, no dejan lugar a la narración, de manera que hasta se diría que los dos cuartetos ya nos han dicho lo que nos dirán los tercetos: que el decir existe «entre lo jamás y lo jamás» (R-T., 2008, 67).

Al hilo de esto comprendemos por qué Rousseau, en su *Essai sur l'origine des langues*, describía la lengua prístina como un código sin “esencias”, un lenguaje que funcionaba «por medio de metáforas, obedeciendo a los impulsos de la pasión que obligaba a reaccionar instintivamente frente a objetos desconocidos, por lo cual llamaban gigantes a seres apenas más grandes y más fuertes que el hablante (...) Era una lengua más parecida al canto y menos articulada que el lenguaje verbal, llena de sinónimos para expresar lo mismo en sus diferentes aplicaciones. Dotada de pocas palabras abstractas, descubrimos que su gramática era irregular y llena de excepciones. Representaba sin razonar». (Eco, 1999, 97).

¿Podemos entonces pensar que la ruptura y la torsión que Rosenmann-Taub ejerce sobre el lenguaje conduce aguas arriba a esa noción de lenguaje inarticulado? ¿Podemos estar de acuerdo en que todo esta noción de lengua adamítica obtiene su trasunto por parte del poeta chileno en la recurrencia al juego lingüístico, a la paronimia y a la invención de una etimología imaginaria<sup>5</sup>? Y en otro sentido, ¿constituiría el uso de estructuras métricas y estróficas de raigambre popular o cancioneril un acto más de desacuerdo con el lenguaje normalizado? Bien, de lo que no cabe duda es de que cuando Rosenmann-Taub dice «orgullosas argollas» (R-T., 2002, 90) o asocia «trueno y trono» (R-T., 2002, 64) está luchando contra el significado unívoco de las dos palabras al asociarlas, está liberando algo que emerge de la sonoridad de las palabras mismas, capaces de crecer en una dirección distinta e inédita en cuanto se hayan imantadas la una en la otra. Y tampoco cabe duda de que ese nuevo significado es más feliz: roba al trono la obscenidad de signo de dominación para asociarlo al miedo “instintivo” del trueno u ofrece una visión irónica de la argolla en cuanto la inserta en la prosopopeya de sentir un orgullo que la ridiculiza. Se podría hasta decir que es la manera de abrir la argolla mientras se la narra e incluso soltar al reo, siendo ese reo en gran medida un trozo de significado que estaba preso hasta el momento en que dudamos de ella al enunciar su parónimo.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Una obsesión etimológica y una noción arqueológica de la lengua como mina contenedora de verdades que también tiene mucho que ver con el prurito etimológico del Heidegger último.

<sup>6</sup> Además, esta tendencia a la etimología no sólo acompaña a Rosenmann-Taub en su poesía, sino que es en la laboriosa prosa exegética de Quince donde alcanza su paroxismo: «¿Qué “esto” de soluciones – “di-soluciones, de “ser”, de “ser” en el “ser”, de pensar, de pensarme? ¿Y por qué pensar? ¿Para qué pensar? ¿Aventura de la aventura? ¿Qué “esto” de averiguarme, de requerir respuestas, de in“tentar”

Y es que todo poeta, y Rosenmann-Taub no es una excepción, sabe que la historia de la conciencia humana es la historia de un abismo entre la cosa y la conciencia de la cosa y que, ante la incapacidad de alcanzar una lengua perfecta y un lenguaje que efectúe la comunión con ese afuera de la conciencia, los discursos oficiales han saltado desde tiempo ancestrales por encima de ese abismo, admitiéndolo en su negatividad con tal de dar continuidad a su voluntad de dominación. Hurgando un tanto en la historia del pensamiento, podemos decir que las palabras, o mejor dicho las palabras no poéticas, no pueden ser la cosa porque la cosa no tiene límites. Y de la misma manera, el presente, el instante, no tiene límites y en ello se diferencia del pasado, que sí los tiene. Porque lo que ya ha sucedido ha sido filtrado por nuestra percepción e imaginación y ha sido restituido al mundo en forma de conciencia humana, adquiriendo límites en una operación en la cual el ser ha sido por un momento omitido y sustituido por el pensar. No podemos predicar de algo si por un momento no hemos suspendido (de nuevo el *aufgehoben* hegeliano) ese algo de su presente y lo hemos devuelto en forma de concepto o de pasado, una negatividad predicada ya en *La fenomenología del espíritu*:

Se muestra el ahora, este ahora. Ahora; cuando se muestra, ya ha dejado de existir; el ahora que es es ya otro ahora que el que se muestra (...) el ahora consiste precisamente, en cuanto es, en no ser ya. El ahora tal como se nos muestra, es algo que ha sido, y ésta es su verdad, no tiene la verdad del ser. Su verdad consiste, sin embargo, en haber sido. (Hegel, 2007, 67-68)

Y la verdad sensorial se transforma en una verdad universal lingüística, y por tanto, articulada:

El aquí que se trataba de indicar desaparece en otros aquí, pero también éstos, a su vez, desaparecen; lo indicado, retenido y permanente es un esto negativo, (...). El aquí supuesto sería el punto; pero éste no es, sino que, al indicárselo como lo que es, la indicación no se muestra como un saber inmediato, sino como un movimiento que, partiendo del aquí supuesto, conduce a través de muchos aquí al aquí universal, que es

---

satisfacerme?» (R-T., 2008, 191).

una simple multiplicidad de aquí, lo mismo que el día es una multiplicidad de horas  
(Hegel, 2007, 68-69)

En fin, ya hemos dicho que el lenguaje se articula para dominar la naturaleza, para huir de aquella primera relación de miedo en el contacto con ella. Pero también esto le devuelve una noción utilitarista de la naturaleza que antes lo abrigaba, que era casa, era principio y era fin, fuente inagotable de todo, y que ahora es esclava de la historia humana y de su relato ortodoxo o científico. Ante tal perspectiva, es obvio que la poesía se alce como un lenguaje posible para aquello que de otro modo ya no puede decirse. No hace ni un siglo desde que Rilke retara a los poetas en el número *XIII* de sus *Sonetos a Orfeo*: «*Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt*» (Rilke, 2006, 728) esto es: Atreveos a decir lo que llamáis manzana. Y por supuesto no es en vano el hecho de escoger no otro fruto sino la manzana, símbolo bíblico del *Génesis*, bisagra entre el estado inocente, animal, de abierto (*Das Offene*) y la conciencia humana, de conocimiento y, en términos cristianos, de soberbia ante Dios. En realidad ni Rilke ni el propio Rosenmann-Taub están lejos de la figura del poeta comprometido; sólo han ahondado en ese compromiso y le han querido otorgar dimensiones míticas, ahistóricas.

### *El costado crepuscular y contemporáneo del mito. Compromiso y acción*

También Fichte se refiere a que el hombre perfeccionó su lenguaje «alejándose de la naturaleza» o creando una palabra a partir de todo un conjunto que, desde ese momento, habría de convertirse en un concepto abstracto, perdiendo la naturaleza sensorial del “encuentro”, del “acto”. Y es que Fichte expresa en artículo su interés científico por saber cómo se originó nuestro lenguaje pero por doquier aflora su oculta fascinación hacia ese origen perdido e integrador de la lengua y la conciencia. Ya que en lo que concierne a la fundación de una palabra

muchas veces pudo haber sido una casualidad, que ocurrió cuando un hombre estaba ocupado en la contemplación de un objeto, la que originó la creación de un sonido para aquél. Por ejemplo, alguien ve una flor, y justamente en ese momento se aleja una abeja que estaba libando la miel, y al alejarse hace su típico zumbido; la persona nunca había visto ni una flor ni una abeja, y en su fantasía se reúne el zumbido con el pensamiento de la flor, y esta conexión le lleva naturalmente a la conclusión de encontrar una misma denominación para la flor y para la abeja. (Fichte, 1996, 33)

Como vemos, esto nos recuerda a los casos de paronimia antes señalados. A Fichte no le ha bastado referirse a una situación que, aun siendo posible, pertenece a su propia fantasía, sino que ha endulzado la presumible aridez de un tratado lingüístico refiriéndose a la “miel”, así como a elementos tan amenos como la flor y a la abeja que, además, se arriman dentro de la misma palabra. Así es como ha conseguido evocar la situación de un lenguaje inarticulado y ha esbozado su propio mito casi inconsciente de libertad. Porque al cabo no es posible evocar un estado así con las palabras de la filosofía. La infancia o el mundo sin límites, la realidad como “reino” de la sensación.

Y, al cabo, otra manifestación de la vieja metáfora romántica es el gusto por los crepúsculos como estados inacabados pero privilegiados, capaces de reflejar a un hombre desarraigado pero atento al misterio último de la vida. El estado crepuscular, asociado a lo onírico, es un clásico de la delicuescencia del sentimentalismo y el modernismo, pero es a partir de la vanguardia cuando se nutre de una desazón existencial más honda y una pulsión vital también más perentoria. La hallamos en esos mundos en efervescencia de las *Residencias* nerudianas e igualmente en el expresionismo europeo del poeta Georg Trakl o el dibujante Alfred Kubin, quien en un artículo no en vano titulado *Dämmerungswelten (Los mundos del crepúsculo)* hacía una referencia, eso sí, mucho más siniestra y mágica que aquel estado musical de ánimo aludido por Schiller:

Sólo en estos últimos años he llegado a comprender un poco más claramente que existe un reino espiritual intermedio, una región que se corresponde con un mundo a media luz; sólo ahora he sabido que ese ámbito es el que pugnaba en mí por alcanzar su

representación... En ocasiones muy especiales, como de una vibración más clara, me asaltaba también el presentimiento de un flujo subterráneo que ponía en conexión todas las cosas vivas. Tampoco es que vea el mundo exactamente así, sino que en instantes extraordinarios y a duermeverla me dedico a espiar admirando esas transformaciones. (Kayser, 2010, 294)

También la infancia de Rosenmann-Taub acoge este costado fantasmal, de mundo en sortilegio que conduce al lenguaje a su extremo de decibilidad-indecibilidad, el hermetismo en el que una palabra adquiere el volumen de runa, de solución al misterio: «En el ochentatrés / de los cuarentamilquinientosdoce / volúmenes de Tóxicos de Magos, / detecté, en el capítulo catorce / -en su noveno párrafo- / la receta: Belén» (R-T., 2007, 129). Y en este estado transido, la violencia ejercida sobre el idioma nos aproxima a un idioma traumatizado, al balbuceo, al grito: recuérdese la dicción dramatizada por parte del poeta de los versos que dan comienzo al poema “Apresto” de País más allá: «Mi sombra se acercó: / “Qué sientes, di, qué sientes?: / pertinaz / durante muchos dédalos. // Envolvieron el cuarto los cirios», donde de nuevo asistimos al desdoblamiento: ¿es el poeta el apelado o quien apela?, ¿el muerto o el vivo? Pero no podemos encontrar una respuesta que no sea la expresión demudada del hablante que, al “actuar” dentro del poema, reivindica el miedo, el escalofrío, pero también, y esto es más importante, el carácter performativo y nunca codificado de la verdad.

Porque los poemas de Rosenmann-Taub reivindican aquí y acullá su carácter fático ya sea en la lectura del propio poeta, ya en la extrañeza que su universo propone: los poemas quieren ser vida, vida verdadera, por eso nos invocan, quieren sacarnos de la duermeverla de un uso del lenguaje dormido, automático. Rosenmann-Taub no está a la busca de un más allá, pero sí tal vez de un más aquí, por decirlo de alguna manera. El poeta exige un contacto más eficaz con lo que nos hace más humanos, a veces también la belleza, la fisicidad de lo que vemos y con lo que el creador no puede ni quiere tener una relación exclusivamente lingüística, sino carnal, amante, vivificadora, deslizarse por ese flanco entrevisto, inusitado y desembocar en la realidad que raptó lo real raptó un modo de vida pragmático y burgués, contrario al arte. En palabras del

pintor Balthazar Klossowski, Balthus:

Hay una ligereza excesiva que impide la entrada en lo que Rilke llamaba el «Crac», el país de las maravillas. La historia menuda aparece con demasiada frecuencia, y una gracia que excluye el misterio, abrupto, hosco, inesperado de las cosas y los seres.

(...)

Basta con mirar, observar y entrar. Con amar en realidad. Y entonces algo oscuro, lejano y profundo se revela. (...)

Esta disposición natural de asombro o de sorpresa, lista para rasgar las grandes cortinas, también la he aplicado a mi pintura: debe estar preparada para aceptar el encantamiento. (Balthus, 2003, 79-80)

Y el encantamiento en realidad no es otro sino el de la vida misma viciada por un lenguaje en crisis, hipócrita por estar en manos de hipócritas. Pero el artista sabe que la manera más legítima y en realidad más profunda de estar en desacuerdo con ellos es la de no compartir su lenguaje, sus temas, no entrar en sus códigos para reprobarnos, sino inventar uno propio, libre, limpio. No en realidad un código, sino algo que en su desenvolvimiento se muestre palmariamente real. Lo crepuscular es por tanto el lugar en que se halla agazapado aquel estado musical de Schiller, ahora sin duda con más conciencia de que su lucha es una lucha inserta en la historia. «*Cerco un paese innocente*» había dicho Ungaretti en un libro paradójicamente llamado inicialmente *L'allegria di naufragi*, la misma paradoja de quien afirma, como Rosenmann-Taub, usar la música como denuncia social, o la paradoja de un Balthus que opone la mediocridad del mundo a la composición natural de sus pigmentos:

Pienso en el gas amarillo mostaza que mató a tantos hombres en las trincheras durante la guerra de 1914, y en el gas azul que aniquiló a los judíos en los campos de concentración. Se han llegado a hacer colores que matan, son semillas de muerte. De modo que como decía Péguy, tenemos que ser archivos, rechazar el color industrial, portador de muerte y frigidéz, y volver al azul de los cielos y al amarillo de los campos, al oro y el azul, ese azul gredoso de Giotto y ese amarillo vibrante de los trigos de Poussin. (Balthus, 2003, 229-230)

Y es que el estudiado rigor con el que Rosenmann-Taub trata su vocabulario, culto, inventado, pero nunca predecible, es comparable al purismo de Balthus con sus pigmentos, pigmentos cuya función mimética se subordina a su fisicidad. Tal y como afirma Hernán del Solar al referirse a *Cortejo y Epinicio* y *El cielo en la fuente*:

En *El Cielo en la Fuente* y *Cortejo y Epinicio* la naturalidad del misterio nos hace avanzar ante cosas y seres verosímiles, reales, que no se explican, que, simplemente, son. (Del Solar, 1979)

De ahí que en el referido poema “Réquiem” de *Los surcos inundados* a lo que asistimos es a un impulso verbal que oscila entre lo inédito y lo necesario; necesario porque no obedece al mundo conocido, sino al ritmo de la danza entre muerte y vida, e inédito porque conserva el hálito del impulso creador y destructor con que la vida da cobijo a los seres desde las primeras palabras de la creación.

En esa danza el significado se libera, y aunque tras ese lapso de liberación no quede otra alternativa que el discurso literario y su historia, quizás más inocente pero no menos fija, lo cierto es que al menos por un instante, y en el transcurso (lugar favorito para la poética de Rosenmann-Taub) ya hemos caído en la cuenta de nosotros mismos, un poco de hecho derrumbándonos, un poco gozando de la renovada envoltura del cosmos.

### 3. CAPÍTULO TRES

#### HACIA UNA POESÍA DEL CONOCIMIENTO

A lo largo de los últimos siglos, la poesía ha ido adquiriendo una mayor responsabilidad conforme la sociedad denunciaba la creciente incapacidad de referirse a los impulsos de un ser humano en creciente enajenación, conforme ensayaba en vano un discurso objetivo en torno a los valores y las pasiones. Hofmannstahl confesaba en su famosa *Carta de Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon*:

En mi fuero interno encontraba imposible expresar un juicio sobre los asuntos de la corte, lo que pasaba en el Parlamento o cualquier otra cosa que os venga en mente. Y esto no por ningún tipo de miramientos (ya conocéis mi franqueza rayana en lo ligero), sino porque las palabras abstractas de las cuales la lengua por ley natural debe hacer uso para sacar a la luz del día juicios de cualquier clase, se me desmigajaban en la boca igual que hongos podridos. (Hofmannstahl, 2008, 126)

Al mismo tiempo, la lengua filosófica se encontraba ante el dilema de su propia contingencia a medida que a su alrededor se alzaban los llamados “maestros de la sospecha” -Marx, Freud, Nietzsche- evidenciando la falibilidad del saber, al que accedían desde un afuera antes desconocido: sociología, psicología, historia. Y no en pocos casos la filosofía desembocaba en un llamamiento al arte: Nietzsche o Heidegger son un ejemplo notorio de ello. E incluso el primer Wittgenstein parece estar dando carta blanca al arte para que sea capaz de llegar allí donde la filosofía debe guardar silencio.

Así pues, la literatura, y más concretamente la poesía, se convertía de nuevo en capital del lenguaje humano. No hace falta salir de la propia *Carta de Lord Chandos* para encontrarnos ese inusitado interés por un costado de la realidad que se sume en lo lóbrego, en lo desconocido, en el estado crepuscular y enrarecido al que antes

aludíamos y cuya literaturización le parece inoportuna al muy decoroso y académico noble. Así ocurre en el pasaje en el que el personaje de Hofmannsthal, tras declarar su recién nacida incapacidad para la vida social y para la escritura de sus poemas (de índole clásico y retórico), describe empero con auténtica fascinación y terror la lucha mortal de unas ratas contra el veneno que había mandado dispensar en un establo. Abraham Gragera ha dicho simulando una respuesta a la famosa *Carta*:

No es más que una añagaza, una última ojeada desde el farallón de un idealismo en crisis.

(...) Por eso no puedo aceptar que su pecho estuviera henchido de revelaciones y su boca muda, como no puedo aceptar las visiones que carecen de imaginaria. No se trata únicamente de un rechazo de tipo moral, señor; sino, también y sobre todo, de un rechazo estético. (Hofmannstahl, 2008, 253-254)

Porque en efecto, la poesía del siglo XX se ha visto abocada a sondear sus límites ante una empresa de conocimiento que antes le resultaba ajena y que el discurso al uso había abandonado en otras manos. En ocasiones, el lugar por conocer se revelaba inaccesible y el poema giraba sobre sí mismo en un escorzo quasi místico, ya que los poetas se disponían a mensurar los límites del lenguaje poético en relación con la realidad, y, más allá, los propios límites de significación del lenguaje mismo. Dos ejemplos de este recuperado afán metafísico de la poesía son T. S. Eliot (*La tierra baldía*, 1922) o las *Elegías de Duino* de R. M. Rilke (1922). Pero por supuesto ni Rilke ni Eliot están al margen de la retórica vanguardista ni son menos hijos, sino acaso más, del Simbolismo, aunque excedan sus límites. Acaso la diferencia más reconocible entre ellos dos y ese caldo germinal de la modernidad estribe en los resultados y procedimientos más sistemáticos a la hora de afrontar la dimensión sapiencial de sus obras que en una oposición al nuevo lenguaje, del cual son en realidad fundadores o representantes muy conspicuos (aunque a veces lo nieguen). Pero Rilke o Eliot aventuran tal vez un paso más desde el flâneurismo inicial de los franceses, la suya es una manera menos estética (decorativa, sensorial) y más sistemática y metafísica (a veces casi hasta rozar el anacronismo) a la hora de afrontar la porción de conocimiento que se han propuesto alcanzar.

*Denuncia del irracionalismo surrealista. El oxímoron como metáfora del conocimiento*

En el capítulo segundo nos hemos ocupado de mostrar cómo la obra de David Rosenmann-Taub se orientaba hacia una apertura sinestésica del mundo, pero en todo momento nos guardábamos de hacer ancorar sus conceptos poéticos o poetológicos en el puerto de la irracionalidad.

En este sentido es conveniente volver a recordar la rotundidad con la que el poeta denunciaba un cultivo de la poesía apegado a las circunstancias espacio temporales inmediatas, al lucro, al testimonio de los acontecimientos históricos políticos o particulares. Y es que la severidad con los malos poetas adquiere en la poesía y en la persona de David Rosenmann-Taub numerosos perfiles; por ejemplo: su desdén hacia el Surrealismo, su querencia por un arte que se distancie del juego, la hondura, el trabajo, el concepto de exactitud, la preferencia por los términos que giran en torno a la noción de verdad sobre aquellos más declaradamente esteticistas. Para Ignacio Rodríguez

Rosenmann-Taub] cumple con la exactitud y la desnudez: retiene, como expresa, «la sangre y las lágrimas» para aproximarse de un solo vértigo a la escritura del horror y la felicidad. Sin concesiones, verbaliza lo imposible y nos transfiere al mismo tiempo a la eternidad y a la caducidad de toda la peripecia humana. (Rodríguez, 2006)

Y el hecho de que se prediquen del mismo sujeto palabras tan aparentemente contradictorias como “exactitud” e “imposible”, como “eternidad” y “caducidad” no es desde luego gratuito. Podría decirse que buena parte de la poética de Rosenmann-Taub gira en torno a un lugar codiciado por la materialidad de su poesía: nos referimos al oxímoron, tan caro a su elocuencia, pero evidenciable sin duda también en su concepto de poesía. Hablábamos en el capítulo anterior de la voluntad de hacer coincidir

contrarios: la línea clara de los poemas de *El cielo en la fuente* y los adjetivos en turbamulta que caracterizan por ejemplo *País más allá*, o, también la dicción mágica, demiúrgica y, sin embargo, científica del Rosenmann-Taub crítico en *Quince*<sup>7</sup>. Si en el capítulo anterior queríamos poner de relieve cómo el discurso poético de Rosenmann-Taub obedece en primera instancia a una apertura de lo razonable y de lo real hacia una lógica sensorial o musical, lo hacíamos, no obstante, con el interés de poder matizar el carácter de esa apertura en este capítulo. Pues aunque el autor proponga una refutación de los principios de lógica, tiempo, número o casualidad (que son propios del conocimiento científico o formal) hacia una apertura de la conciencia, ello no ocurre sino al modo de una vuelta de tuerca que persigue la redefinición del lenguaje cognoscitivo, pero nunca su abolición. Este hecho además no es contrario a la estética poética romántica o idealista, sino que incluso es una reivindicación de su sistema originario, en el que el arte se erige en director de todo el edificio del saber. Del mismo modo, la poesía de Rosenmann-Taub reúne en su corporeidad dos aspiraciones aparentemente contrapuestas: la ampliación de lo real en un horizonte sensorial y sinestésico, de una parte, y la voluntad de unos resultados visibles y un conocimiento eficaz, de la otra. Así que aunque las preguntas de la metafísica son abordadas después de un rodeo, en cambio no se prescinde de su nomenclatura efectiva: el ser, la nada, Dios, la muerte...

Y en la lógica de este principio motriz, se reúnen un movimiento inicial centrífugo -retórica aparentemente irracionalista, impresionista, modernista o surrealista- con uno final centrípeto -búsqueda de una precisión y exactitud verbal-. Así es como debemos empezar a comprender ya un poco más equilibrada y conjuntamente el singular posicionamiento poético de David Rosenmann-Taub, quien no dudaba en afirmar:

Identifico poesía con verdad. Verdad verdadera, porque la mayor parte de las verdades son seudoverdades. El ser humano trata de saber y, al mismo tiempo, se resiste a saber. Imponer una verdad verdadera provoca agresión. La ignorancia se defiende con fuerza mayor que la del verdadero conocimiento. (Berger, 2007, 35-47)

---

<sup>7</sup> Un libro que no puede comprenderse sin atender a la voluntad “estética” y no sólo filológica de los comentarios a los poemas

## O bien

Empiezo a escribir cuando el poema ha madurado. Esa madurez es la que me motiva a escribirlo. No se trata de pulir, ni de lustrar, ni, mucho menos, de darle vueltas de tuerca al lenguaje; sino de expresar con exactitud un determinado conocimiento. Yo llamaría inspiración a eso. No pretendo la belleza, pretendo decir la verdad en la forma más exacta posible. La belleza, si la hay, es una consecuencia. (Berger, 2006)

En el primero de los casos, no sólo se expresa la búsqueda de la verdad, sino también la herramienta preferida del poeta para la definición de esa verdad, su figura predilecta que, como se ha dicho, coincide con un tipo de circunloquio tautológico - «verdad verdadera»-. Ocurre muy a menudo que el poeta, después de lanzar al vacío su objeto y postergar el cumplimiento de éste, encuentra una cierta huella en el taller y la opacidad de los propios vocablos, de las propias palabras. Nos ocuparemos más adelante de ello. Por el momento trataremos de contextualizar este posicionamiento de objetividad o cientifismo. Y en este sentido, nos parece que la denuncia de la retórica surrealista, en sus diferentes ángulos y en su hondura, resulta casi imprescindible como punto de partida. Encontramos declaraciones muy significativas en el artículo entrevista del año 2006 a cargo de Lautaro Ortiz:

¿Acepta que los críticos chilenos lo sitúen como poeta surrealista?

¿Yo, surrealista? Los surrealistas, que crearon el movimiento, Breton y Éluard, tienen cierto valor intelectual. Como poetas, debo confesarle que los encuentro muy pobres. Éluard me parece insignificante. Reverdy, que perteneció a ese movimiento, es más pintoresco, pero, en el fondo, tan pobre como los otros. Sé que hubo un grupo de surrealistas en Santiago... (Ortiz, 2006)

El entrevistador parece dar desde el principio con una cuestión que preocupa al autor. Es obvio que Rosenmann-Taub condena el abuso de una estética que ha hecho a la poesía hispanoamericana deudora de una retórica meliflua y cuyos resultados, lejos

del rigor intelectual perseguido por el poeta, suelen coincidir con el exhibicionismo sentimental y biográfico. Está claro por tanto que la reacción ha de ser en cierto modo enérgica. Y lo es, pero no por ello menos meditada. Como se ve, nuestro poeta encuentra una disparidad entre los propósitos teóricos del movimiento surrealista y sus resultados, y uno se atrevería a añadir que más aún en los resultados de los nietos del Surrealismo. Pero no es cierto, y Rosenmann-Taub lo sabe, que el Surrealismo fuera desde su origen un movimiento orientado a la poesía fácil. Los manifiestos surrealistas, hoy tenidos ellos mismos por brillantes obras artísticas, son tratados estéticos que plantean un problema y aspiran a un resultado, a una verdad. Es cierto que se trata de una verdad distinta a la verdad científica, pero tampoco el tipo de conocimiento que persigue nuestro poeta puede llamarse precisamente ortodoxo. Ahora bien, cuando David Rosenmann-Taub expresa sus reservas contra el Surrealismo no lo hace atendiendo solamente a los resultados poéticos que el movimiento ha logrado, sino a sus orígenes, sus cimientos teóricos, una teoría que acepta y respeta, de no ser por un obstáculo: la recurrencia a la escritura automática. Y es que el automatismo es signo de inmediatez. Por una parte, Rosenmann-Taub denuncia esa inmediatez por encontrar en ella una cierta incoherencia. El poeta sabe que la inmediatez entra en contradicción con la verdad que el propio Surrealismo postula. Si se pretende alcanzar más esferas de la vida de la conciencia y se dice que esas aspiraciones han sido subyugadas, prohibidas por una sociedad empirista. Por eso no se puede recurrir a lo maquinal o al paradigma quirúrgico, pues ambos inventos, tanto la máquina (escritura automática) como la medicina (el psicoanálisis), no son sino consecuencias y desviaciones de ese mismo modelo social y cognoscitivo, procedimientos industriales y veloces que arrollan la vida contemplativa y azarosa del individuo. La máquina no puede erigirse en directriz de una verdad integral del hombre, por la misma razón que la ciencia no puede pretender un conocimiento de un hombre integrado en el cosmos y en la naturaleza si no es subyugándose a la primacía del arte. Eso es lo que Rosenmann-Taub parece reclamar cuando opone la escritura automática a un quehacer poético o literario casi monacal y a menudo místico encarnado en las figuras de Proust o de Santa Teresa:

Lo nuevo, especialmente lo que quiere figurar como nuevo, envejece muy rápido. Los surrealistas promocionaban la escritura automática. En cualquier actividad, actuar automáticamente es peligroso. Con lo automático no se va muy lejos. El término

surrealismo o sobrerrealismo indica, en verdad, trascender la realidad aparente. La «real» literatura ha sido siempre surrealista. ¿Ejemplos? Quevedo, Cervantes, Teresa de Ávila, Martín du Gard, Miró, Thackeray, el Eclesiastés, Murasaki, Bunin, Proust, Sarmiento. (Ortiz, 2006)

Es decir, que para esa ampliación de la conciencia, Rosenmann-Taub, como buen poeta moderno, prescribe trabajo, conciencia y método, pero de ninguna manera la obsesión, en realidad industrial y mecanicista, por la novedad. El trabajo pausado y el mimo por los materiales, por el vocabulario, así como el rechazo de la novedad y la búsqueda de una verdad que se pretende intemporal, acercan al poeta a los procedimientos creativos de un Balthus o de un Rilke y, por consiguiente, al compromiso humano y simbólico que Heidegger receta para la poesía. La síntesis entre naturaleza y hacer humano -esto es, obra, como culminación de esa naturaleza- está servida:

que la obra parezca realizada sin esfuerzo, o sea, con el esfuerzo de la naturaleza. La naturaleza tiene conciencia a su manera: una piedra, una fruta, son el producto de una intensísima elaboración.

Para que una obra sea natural, no puede ser improvisada. Jamás voy al papel sin haber meditado lo que voy a escribir. (Tapia, 2005)

### *El hombre como llave de la naturaleza, la existencia humana como lugar. Heidegger y el acontecimiento*

Ahora bien, no estamos hablando de una mimesis, una imitación de la bella naturaleza; el arte no se subordina tampoco a la naturaleza, por más que la relación con lo natural sea un imperativo de éste, acaso como afinación: «Piano del mundo, déjame afinarte» (R-T., 2007, 9). El hombre conoce el sinsentido de existir, pero eso precisamente, la constancia del sinsentido, es ya un lugar, aunque sea un lugar que ocurra, un lugar igualmente subordinado al tránsito y que tiene existencia sólo mientras la verdad se revela, un lugar que no puede permanecer, pero sí codificarse, textualizarse en las palabras que regatean y orlan la nada: «Mi poesía es lo que extraigo

de la poesía de la vida. ¿Y qué es la poesía de la vida? La razón, si la hay, de la sinrazón de existir». (Ortiz, 2006) Y aunque no haya significado, al menos la pretensión de un significado queda imantada en la duración del circunloquio, pues eso mismo, un circunloquio, un lenguaje, es el hombre mismo con respecto a la existencia. Así pues, podría decirse que la presencia del hombre puede coincidir a veces canónicamente con el “ser ahí” (*Dasein* heideggeriano) del “ser” (*Seyn*), la posibilidad máxima del ser y su concreción en la muerte -«El pirata, arrebolado, / se prepara, muriendo, a comprender» (R-T., 2006, 45)-. Pero también ello sería inexacto, en primer lugar porque naturalmente, en la segunda mitad del siglo, después de los desastres de las grandes guerras y el asentamiento de los discursos postestructurales, la desconfianza en el método es total. O lo que es lo mismo, el hombre no puede ser concebido ya como lo ente del ser. En la poesía de Rosenmann-Taub la existencia humana es sólo a medias la llave para el desvelamiento de un conocimiento secreto, sino más bien al contrario: el hombre es la encarnación de esa verdad, constituye esa verdad.

En ese sentido, hombre y lenguaje adquieren una naturaleza igual de central y, sobre todo, mediadora. Hombre y palabra son metáforas de una poesía en acción. Por esa razón, paradójicamente, los términos que pretenden la duración y la verdad -ser, nada, razón, existir...-, constituyen el objeto al que aspiran mientras lo niegan, mientras lo tachan con su ironía, mientras lúdicamente lo difieren: «El “ser”, el “ser” del “ser” del “ser”, para el “no ser”, para el “no ser” del “no ser”, para el “no ser” del “no ser” del “no ser”.» (R-T., 2008, 194). Observamos cómo se entretiene lo absoluto (o la nada) en la parodia de un lenguaje trascendental, cómo queda abolido todo lo que excede a ese impulso que la palabra es y se deriva en la grafía. De algún modo, el proceso es semejante a la llamada *Ἀλήθεια*, o sea, el «ocultamiento desocultante» (Heidegger, 2008, 36), la intuición que dio origen al pensamiento griego clásico y en general al conocimiento humano, caracterizado por un doble movimiento:

Mostrar es un dejar ver que, como tal, vela a la vez que guarece lo velado. Tal mostrar es el acontecimiento por excelencia en el ámbito de la *Ἀλήθεια*, que ocasiona la estancia en el antepatio de lo sagrado (Heidegger, 2008, 45)

Si bien este movimiento paradójico adquiere una tonalidad negativa o nihilista en el caso de Rosenmann-Taub, cuya palabra se define por un cierto barroquismo inflamado de vacío entre vacío (*künstlich-künstlerisch*), un gesto de humo en el lugar de una realidad, una cierta materialidad, un taller precario. Lo que queda salvaguardado no es tanto el misterio prístino, como en el caoso de la antigua Grecia, sino un híbrido entre ese misterio y la conciencia del vacío. Aun así, la existencia se define por el gesto, por el verbo que logra un triunfo relativo sobre la nada, un puente casi quebrado, construido sólo para certificar el vértigo o el tránsito: «Jeová, a veces...: Geo -la Tierra- va, a veces, la “relativa” acción del ser en la naturaleza.» (R-T., 2008, 112).

Al fin y al cabo, la naturaleza problemática y dinámica del ser, su creciente inaprensibilidad es lo que condujo a Heidegger a redeterminar lo dicho a propósito de la naturaleza del Ser sobre lo descrito en *Ser y tiempo*. En las *Aportaciones a la filosofía*, redactadas en la soledad pastoril de su cabaña en Todtnauberg, Heidegger empieza a decantarse por las posibilidades de la obra de arte, por la etimología y la lengua como vehículo de conocimiento trascendental; de ahí su fórmula también tautológica para la naturaleza (proteica y poblada de vacío) del ser. Una fórmula que podría relacionarse con la figura del circunloquio de la poesía de Rosenmann-Taub. Por ejemplo, Heidegger recupera y explota en clave filosófica el verbo *wesen*, durativo de *sein* y en desuso como tal en el alemán actual, pero conservado en algunas formas gramaticales, como en el participio pasado *gewesen* y el sustantivo *Wesen* (ser, criatura) de uso, éste sí, muy frecuente. Sin embargo el verbo *wesen*, por el contrario, casi reinventado por el propio Heidegger, supondría una “flexión” del sustantivo, se derivaría de él como acción natural de éste y vendría a significar algo así como «estar presente de forma duradera», «durar», «seguir siendo». Heidegger lo usa preferentemente para definir la manera en que el ser es. Cuando quiere subrayar la diferencia ontológica entre Ser y ente, Heidegger usa el verbo *wesen* para el primero, y *sein* para el segundo: «das Seinde ist. Das Seyn west» (Volpi, 2010, 44). Todos estos circunloquios y juegos con la etimología y la historia de la propia lengua fueron los que llevaron a que Hannah Arendt considerara que el aislamiento de Heidegger había

llevado su filosofía al vacío y al sinsentido. Vacío, sí, el mismo vacío que “puebla” la fórmula de David Rosenmann-Taub: «¿Qué es la poesía de la vida? La razón, si la hay, de la sinrazón de existir». (Ortiz, 2006). Vacío y duración, vacío vital y duración lingüística (y vital) en tanto la frase es enunciada, mientras el poema es leído y asimilado.

También para Heidegger el *Sein* es *Ereignis*, «algo que ocurre en cuanto es experimentado por mí, o sea, en cuanto “vivencia”» (Volpi, 2010, 47), y en esto reúne las dos etimologías que el filósofo desea: por una parte, la legítima, la del acontecimiento no estático y, por otra, la en parte inventada por el propio Heidegger: la de apropiación de un ser de dirección y concreción humana. Está claro que ninguno de esos sentidos es ajeno a la concepción de Rosenmann-Taub, pero el poeta aventura una dislocación terminológica sobre las palabras del filósofo alemán: «El ser es una manifestación, una de tantas, de la nada». Esto entra en contradicción con la pregunta de Heidegger en su discurso *Introducción a la metafísica* de 1935: «Por qué hay en general ente y no más bien la nada» (Volpi, 2010, 24). Quizá sólo se trate de una discordancia léxica que pone en evidencia el punto de vista más crepuscular, humano y desgarrado de un poeta y el más científico de un filósofo. Quizá la constatación de esa nada en Rosenmann-Taub es más capaz de evidenciar la voluntad creadora y salvífica de la palabra humana, como circunloquio, como metadiscurso, como opacidad en medio del tránsito y voluntad, aunque a la postre frustrada, de conocimiento.

*El hombre como torsión y opacidad. Lo humano como texto hacia lo otro*

Pero, aunque se tratase de un mero desajuste en los términos, debemos quedarnos con lo siguiente: al trocar la preeminencia del ser sobre la nada o de la nada sobre Dios, lo que también se está trocando es el orden de las personas que participan en el acto del conocimiento. Y es que en la poesía de Rosenmann-Taub a menudo es el mismo Dios quien mira al hombre para conocerse. Sujeto y objeto se cambian de lugar para encontrarse en el movimiento. De esta manera, el Cristo avanza sobre la pregunta

de su filiación respecto a Dios, y -en su calidad de acto, en su humanización feraz, femenina o niña- denigra a Dios a la calidad de lugar vacío del que resta exclusivamente una especie de voluntad de poder masculina, de lenguaje vano, relacionable con los peores y más ancestrales instintos humanos de dominación:

El cuento no «se» adapta a la tradicional *interpretación* bíblica. Dios, un espurio *abuelo*, un rango *más* -un *cuento más*- de la vandálica tiranía de la naturaleza (...) / *¿Imitar* a un sigiloso Dios invisible? Éste *a veces* aprende del hombre. Cristo, *en* orfandad. El Todopoderoso *no* responde. Valiendo«se» del Hijo, el Padre esparce su todopoderoso chiquitirrito escarmiento. (...) El *buen* Hijo, *desafortunadamente*, Único. Los malos vástagos *incontables*: reafirmando -repasando, «su» idiosincrasia, arbitrariamente, el Padre los *imita*. (R-T., 2008, 112-113)

Ello puede ser contemplado también como una metáfora de la peculiar concepción metalingüística o epistemológica de nuestro autor: Dios queda anquilosado en su naturaleza lingüística, de fórmula o cábala, mientras sobre él avanza la palabra, el acto creador; es decir, el hijo, humanizado más que nunca, el hijo cuya existencia nace de la nada y del vértigo. Así, sobre el conocimiento basado en fórmulas y escaleras y transferido de padres a hijos se alza la unicidad de lo creado, el rayo. Y en ese orden de cosas, lo artístico, descuella como acontecimiento, como encarnación que se superpone a la especulación infinita de lo cognitivo, lo pensado y pasado.

También desde una perspectiva poetológica, esta tendencia o lucha interna es la que salva al autor de una lógica esencialista, de un trascendentalismo que se manifiesta directa o indirectamente y que en realidad es una marca más de su modernidad. Hablamos de un posicionamiento análogo al de Rilke o Eliot, un posicionamiento que consigue liberar lo moderno del esteticismo tardoboheio, decorativo o surrealista en que había devenido el “desinterés” del juicio estético de Kant (aunque el filósofo de Königsberg no lo quisiera así).

Por más que a veces parezca pesarle a Rosenmann-Taub, su discurso encubre una cierta tendencia a lo trascendental y esencialista. Por eso su estética va a radicar en

la solución tomada. Así pues, preguntado sobre la posibilidad de la eternidad, David Rosenmann-Taub no duda en afirmar:

¿De aquí a cien años estaremos usted y yo? Muy improbable. Y sus sueños, ¿dónde van a estar? Usted no puede sacar nada del espacio: la expresión misma se lo dice. ¿Y puede sacar el espacio del espacio? El espacio es sólo uno de los infinitos aspectos de la nada. Una manifestación de la nada es esto que llamamos «durar», que es sólo una apariencia; y nuestra propia conciencia es un aspecto bastante limitado de los muchos aspectos de la conciencia. (Berger, 2007)

Es decir, aunque hable de lo efímero de la existencia, a continuación se afirma que la conciencia es algo así como una coordenada de encuentro con la otredad, el punto en que el ser se “regala”, se da, se manifiesta como solicitud y como captación. Si para Heidegger el carácter del ser viene determinado más por el carácter dinámico de las palabras que lo dicen -apropiación o acontecimiento, despliegue esencial, darse (*Ereignis, Erwesung, es gibt*)- para Rosenmann-Taub la naturaleza de esa omnipresente “nada” se manifiesta en la concreción, paradójica concreción y exactitud, del discurso de la poesía. Pues, aunque haya de fracasar, el desdoblamiento de la nada ya es algo, la verbalización del tránsito coincide con la energía inaugural y vuelta «conciencia». Se trata por tanto de un movimiento que coincide con la verdad por darse varias circunstancias: el sujeto se orienta hacia ella, actúa o interactúa, conoce y se pone en camino (huyendo del ruido y de las apetencias más inmediatas), mientras que el objeto del conocimiento hasta cierto punto se regala. Como en el ensayo de Francisco Véjar “Tres poetas chilenos”, Dios resulta indisociable de la «búsqueda y la reflexión» (Véjar, 2008).

Es decir, el hombre es superficial y su lenguaje está normalmente vacío, violenta el silencio, hace ruido, los hombres no se diferencian normalmente de los ruiseñores: «Cantan, porque tienen hambre, porque necesitan algo, o para llamar la atención y poder reproducirse» (Berger, 2007). En cambio, al contrario que los ruiseñores, llamativamente mal connotados, los hombres están llamados no a permanecer, pero sí a dialogar con la permanencia, y en ese esfuerzo en realidad casi

sobrehumano consiste el arte verdadero, el que hace coincidir la nada, trasunto negativo del absoluto, con lo preciso:

El sentido fundamental de la literatura -cuando tal- es participar de lo permanente. La literatura constituye una manifestación más del deseo de saber y de alcanzar cosas precisas. Lo que no cuesta esfuerzo carece de profundidad: sin valor, en cuanto a expresión. (Berger, 2007, 35-47)

Lo absoluto y lo preciso conjugan su paradoja en la maniobra mediadora del arte. Porque si recordamos el poema LVII, referido en el capítulo segundo, de *Cortejo y Epinicio* y en el que los objetos de la cocina adquieren relieve en su simplicidad formal y realidad sin metafísica, podríamos razonar que existe una contradicción entre esa presentación de una cotidianidad en el poema y aquel afán de permanencia, casi de trascendencia antes aludido. Y sin embargo no es así. Como se ha dicho al respecto de la figura de Jesucristo y su estar a medio camino entre hombre y Dios, más cercano al primero que al segundo, no es sólo el hombre el que salva lo que ve plasmándolo y dándole duración y espacio en las palabras y en los símbolos, sino que es Dios mismo el que en cierto modo salva su dudosa creación al volverse presencia en algo humano, como el lenguaje. No estaríamos hablando tanto de una entidad supramaterial o ultraterrena, porque no está claro que los hombres ni Dios se salven, más bien parece que no, pero las palabras permanecen en ese umbral, en el diálogo de los hombres con otros hombres anteriores y con una alteridad de difícil definición. Volviendo a Heidegger:

Poesía es fundación mediante la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que así se funda? Lo que permanece. ¿Quiere esto decir que es posible fundar lo que permanece? ¿Pero acaso no es lo que está ya siempre presente? ¡No! Precisamente hay que luchar contra la fuerza que arrastra a lo que permanece y hay que lograr detenerlo y estabilizarlo. Hay que arrebatarle lo sencillo a la confusión, anteponer la medida a lo desmesurado. (Heidegger, 2005, II, 45)

Y es que en la poesía de Rosenmann-Taub no están del todo los hombres -mortales- ni tampoco Dios -el más huérfano de todos los seres-, pero entre ellos, se tiende, mediador, el lenguaje. Él es el que facilita desde la figura del poeta un encuentro, él quien actúa evangélicamente como una red de pescar, o, en términos del poeta, la «fuente» que se sitúa entre el «cielo», inaccesible, y la tierra demasiado mortal que los hombres habitan. Como ha dicho Felipe Ruiz:

Algunas observaciones al margen, podrían reconocer en esta fuente una figura similar a la copa de los dioses que, en Heidegger, marca también precisamente ese punto de reunión entre los dioses y los hombres. Cielo y tierra, entonces, en su dimensión de encuentro, hayan (*sic*) en la fuente un punto de comunión que proyecta el espacio del uno sobre el tiempo del otro. Como proceso mismo de la encarnación, el cielo en la fuente proyecta sobre el hombre la figura salvífica, no necesariamente cristiana, aunque sí mitopoyética, que entronca entonces con la pregunta específica por el quién de la encarnación. (Ruiz, 2007)

### *Mesianismo y condena de los malos artistas*

La imagen de la red y de Cristo no es además desacertada, pues encarna en toda su dimensión el drama del artista cuya adscripción a la verdad conlleva una implicación total del arte con la vida, hasta el punto de que los límites entre su persona empírica, la personalidad proyectada por sus creaciones y la obra misma llegan a desdibujarse y a resultar intercambiables. El arte exige el tiempo y existencia toda del artista, no es sólo su profesión, sino también su destino; aunque a cambio de ello el artista, que ha sacrificado toda su existencia para disponerla a la “escucha” de ese diálogo que lo supera y lo sobredimensiona, accede a la posibilidad o a la consideración de la verdad, la cual no es estética, sino ética, vital, no se corresponde con un juicio de gusto, sino con una experiencia. En una carta a Rudolf Botländer, R. M. Rilke se expresaba así:

Así es como las manifestaciones de la actividad artística -poemas, cuadros, esculturas y

las oscilantes formaciones de la música-, en vez de de obrar sobre la vida, han alejado de ella a cada vez más jóvenes con porvenir. Este malentendido le quita a la vida muchos elementos que le pertenecen, y el ámbito del arte, en el que únicamente algunos hombres grandes quedan legitimados, al final se atiborra de desorientados y de prófugos. (Rilke, 1987, 152)

Así que desde este ámbito se desemboca de nuevo en la figura del poeta, entregado casi religiosamente a su obra y celoso de su intimidad:

En una época como la nuestra se trataría (para resumir) más de asegurar la situación de la obra de arte contra los observadores, que de investigar su relación con el que la crea, para el cual, por lo tanto, nada le resulta más urgente que el que alejen de él la atención... y le permitan continuar. (Rilke, 1987, 146)

De manera que el mesianismo no ocurre sólo en la obra de arte -«Sólo un camino hay en la tierra y ese camino nos está esperando» (R-T., 2002, 87)-, sino también en sus afueras, convirtiendo al artista en representante excelso no del mundo del arte, degradado hacia el mercantilismo de lo bello, sino de la humanidad misma. De ahí que la condena del mal arte y el mal artista hayan de devenir en un juicio sobre la autenticidad de la sociedad misma, mercantilizada y alejada de una dimensión espiritual, que se atisba de un modo privilegiado en la obra arte:

Esto comporta consecuencias en la concepción del arte: por una parte el artista se convierte en genio, en hombre de excepción al que el absoluto se desvela; por otra parte se llega necesariamente a una abrupta separación entre la «verdadera obra de arte» y «el producto que sólo simula el carácter de obra de arte». (Bürger, 1996, 28)

Creemos que merece la pena recortar aquí por su lucidez y pese a su extensión un fragmento del famoso *Testamento* de Rilke:

El artista pertenece a aquellos que han renunciado a ganancias y pérdidas con un único, irrevocable asentimiento: porque esas dos cosas ya no existen en la ley, en el ámbito de

la pura obediencia.

Esta aceptación libre y definitiva del mundo desplaza al corazón a otro nivel de la experiencia. Sus bolas de sorteo no se llaman ya buena o mala fortuna, ni sus polos se señalan con la vida y la muerte. No es el espacio entre las contradicciones.

Quién piensa aún que el arte representa lo bello, y que tiene un contrario (esta pequeña palabra, «bello», procede del concepto del gusto). El arte es la pasión de la totalidad. Su consecuencia: la impasibilidad y el equilibrio de lo completo.

.....

El principio de mi trabajo es un apasionado sometimiento al objeto que me ocupa, al que en otras palabras, pertenece mi amor. (Rilke, 2002, 61-67)

### *El arte como “solución” de la filosofía*

Las palabras de Rilke resumen en buena medida los lugares que han sido señalados hasta el momento -mesianismo, prurito de autenticidad, dimensión ultraindividual y pasional, aspiración infinita, entrega, verdad y vida...- al tiempo que adelantan el último de ellos. Lo veníamos diciendo: el movimiento de aproximación de la acción artística no sólo salva a la sociedad y a la raza humana, sino también lleva a buen término todo el discurso del pensamiento occidental, cuyo edificio, inmerso en el laberinto de sus aporías y sus absurdos ha sido rescatado en una maniobra de aproximación de los extremos. La «estética del oxímoron», el «anhelo de reunir los contrarios (“ser un dolor alegre”)), términos que usa María Nieves Alonso (R-T., 2002, 10) para definir la poesía de Rosenmann-Taub y que aquí nos están sirviendo de guías privilegiados para ahondarnos en su poética, pueden encontrar un correspondiente en la noción de intuición romántica en la que la armonía se logra con la fusión de lo aparentemente disímil y caótico o enorme (sublime). Y es que la fórmula de la intuición idealista de “lo infinito en lo finito” y, al cabo, la asunción de una armonía a partir de ahí no están, pese a lo que pudiera parecer, ausentes en la poesía del chileno: «Toda producción estética parte del sentimiento de una contradicción infinita, luego el sentimiento que acompaña a la culminación del producto artístico ha de ser también el sentimiento de una satisfacción semejante y este sentimiento ha de pasar a su vez a la

obra artística. La expresión externa de la obra de arte es, pues, la expresión del reposo y de la serena grandeza, incluso allí donde debe expresarse la tensión máxima del dolor» (Schelling, Sistema del Idealismo trascendental, fecha ¿? 418). Es decir, que el punto de partida coincide con un desarraigo radical no implica que no haya un momento de encuentro y equilibrio máximo, incluso cuando la mirada abarcadora sólo pueda terminar de dar testimonio de una soledad aún mayor, una soledad inabarcable que, sin embargo, el poeta ha podido avistar en un golpe de vista, antes de cifrarla en palabras. De nuevo a decir de María Nieves Alonso:

Algo que está entre aquello que se enuncia y los fragmentos de una espera. Algo que convierte la errancia del poeta en migración fecunda, que hace de los ríos un lenguaje y del lenguaje la morada, el poder por el cual el día permanece y es nuestra residencia. (R-T., 2002, 14)

Es el momento de equilibrio máximo en el que lo dispar es reunido en una intuición y la intuición reproducida en palabras, y en el que el edificio del pensamiento, conducido por el vacío de toda seguridad, termina fructificando: «Rara vez, en la vida diaria nos perfeccionamos en algún aspecto hasta quedar satisfechos. El artista en su obra compensa esa insatisfacción. ¡Qué lástima que la conducta del hombre no esté en manos de un artista de veras» (Tapia, 2006).

Ahora bien, si ese momento privilegiado de reunión y de trasvase es posible, lo es exclusivamente por tratarse de una experiencia, de un fenómeno; de ahí, su verdad y “exactitud” («Intelijencia, dame el nombre exacto de las cosas», rezaba el lema de Juan Ramón Jiménez), la materialidad que rompe todos los laberintos y los convierte en verdad irrefutable, por material:

El artista, por más pleno de intención que esté, sin embargo, respecto a lo que es propiamente objetivo en su producción, parece estar bajo la influencia de un poder que lo separa de todos los hombres y le fuerza a expresar o representar cosas que él mismo no comprende y cuyo sentido es infinito. Pero dado que esa conciencia absoluta de ambas actividades que se rehúyen [entre sí] ya no se puede explicar más sino que sólo es un *fenómeno* innegable, aunque incomprensible // entonces el arte es la única y

eterna revelación que existe. (Shelling, 1988, 415)

Se ha producido entonces esa especie de cuadratura del círculo, ese milagro, por el cual lo inaprensible y el arcano adquiere contornos, la fuga se ha transmutado en palabra como en los tiempos en que los dioses no eran sólo una intuición sino que «un fuego oscuro (...) conformó su creación y su pensar en la claridad y la medida» (Heidegger, 2008, 32)

### *Las palabras en medio del naufragio. Del vacío a la palabra*

Por otra parte la intuición no se entendería o quedaría en nada si no se derivase de unos instrumentos precisos y unos materiales presos en su dimensión física e histórica. En palabras de María Nieves Alonso, «el ser humano, dice la poesía de Rosenmann-Taub, es el lugar de lo trascendente, aunque lo sea en la forma del anhelo y la espera. Necesidad de lo que no está, pero cuya huella se roza, marcando todo lo real. (R-T., 2002, 10). Este movimiento del poeta y esta transmisión de su materialidad - «entra, Cristo, a mi alma (...) Para que vivas, te doy sangre; / sangre te doy, para que mueras» (R-T., 2002, 86)- es la que invierte el carácter de la verdad que pasa de ser una verdad revelada a una verdad hermenéutica, dialéctica. Lo que acaba por triunfar es la materialidad del poema en el cual la negación de cualquier verdad, divina o humana, deviene palabra, afirmación paradójica.

Ya Hölderlin había afirmado nuestra naturaleza dialógica en una expresión favorita del mismo Heidegger: «*Seit ein gespräch sind wir, und hören voneinander*» (Desde que somos un diálogo / y escuchamos los unos de los otros). En esos versos, curiosamente, se da también la paradoja de que el hombre es diálogo en el verbo mudo y en cierto modo vacío de “escuchar”, y no en el de hablar. Y es que en la escucha atenta, la palabra humana se torna en signo, signo predilecto, sin que por ello los hombres dejen de estar huérfanos de los dioses y su tiempo se corresponda con un

tiempo menesteroso. También Rilke hacía referencia a esa escucha como fundación de la palabra y se reconocía huérfano al comenzar sus *Elegías de Duino* preguntando, gritando en busca de su interlocutor o quejándose por su ausencia: «Quién si yo gritara me oiría desde los órdenes angélicos». Así pues, vemos cómo la constatación de un diálogo intertemporal o metafísico ha consistido a veces en la negación de ese diálogo y cómo la práctica de la poesía ocurría en el cuestionamiento de su propia posibilidad, ello incluso en poéticas tan aparentemente devotas o francamente metafísicas como las de Hölderlin o Rilke.

Ni que decir tiene que avanzando en la historia de la poesía y con el creciente descrédito del arte que han supuesto los grandes desastres del XX, la posibilidad de diálogo se iba haciendo más y más remota, hasta acabar refugiándose en la paradoja. Pero el posicionamiento del poeta en la trinchera de su espacio y la defensa de su lugar de interlocución no ha dejado de ser un condicionante para la “verdad” de sus palabras o de su posición intermediaria, y ello por más que ese diálogo se hiciera más y más inviable. La verdad entonces la ha constituido paradójicamente la realización del propio poema aun en su “angostura” o incluso la negación poetizada de su posibilidad y su renuncia.

El caso más paradigmático de una afirmación tal lo encontramos en la poesía de otro maestro de Rosenmann-Taub, nos referimos a Paul Celan. En su poesía el balbuceo, la tautología o la *mise en abîme* tienen la misma recurrencia que en nuestro poeta. Así, en el célebre poema “Corona” de *Amapola y memoria* (Celan, 1975, 37), la autorreferencialidad y la retracción del lenguaje sobre su propia posibilidad de decir(se) constituyen la única realidad posible: «*im Traum wird geschlafen*» (en el sueño se duerme). Pero ese abismo ya es una posibilidad, aun extrema, de verdad. No en vano, el verso siguiente sentencia «*der Mund redet wahr*» (la boca dice verdad). Aunque en realidad, esa verdad no pueda ir mucho más allá de verificar la dicción misma, como si el lenguaje fuera una máquina auto-decidora y por tanto de algún modo dictatorial: la verdad es remitida al órgano fonador y alimenticio, la boca. Por otra parte, si el sueño era para los surrealistas una técnica de acceso a una suprarrealidad, aquí esta posibilidad se niega, porque dentro del sueño «se duerme», se

cae al abismo y la posibilidad de visión deviene en vértigo. Por fin, en los últimos versos del poema esa preeminencia de la posibilidad del lenguaje vuelve a ponerse de manifiesto: si lo único que se es capaz de decir es la posibilidad de decir, la única revolución o manifiesto posible coincide entonces con el “tiempo” o “espacio” temporal en que puede “tener lugar”, o no, esa revolución o ese acto, por mucho que este urja: *“Es ist Zeit, daß man weiß! / Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt, / daß der Unrast ein Herz schlägt. / Es ist Zeit, daß es Zeit wird. // Es ist Zeit.”* (¡Es tiempo de que se sepa! / Es tiempo de que la piedra se preste a florecer, / de que a la inquietud le palpite un corazón. / Es tiempo de que sea tiempo. / Es tiempo).

Y del mismo modo que Rosenmann-Taub, la pérdida o el vacío es transubstanciada en palabras hasta adquirir una cierta y singular opacidad o dar lugar a una representación que hace vibrar en el lenguaje lo que ha ocurrido o ha dejado de ocurrir fuera de él. Acaso el mejor ejemplo de este proceder lo encontramos en el poema “Angostura” (Celan, 1975, 204) de *Reja de lenguaje*. En torno al final de éste, leemos: *«Ein / Stern / hat wohl noch Licht. / Nichts, / nichts ist verloren.»* (Aún puede que / una estrella / tenga luz. / Nada, / nada está perdido.) Tratándose de un poema explícitamente dedicado a la Shoah, no se entiende la afirmación de que nada esté perdido, pero al mismo tiempo sería una evidencia lexicalizada y falaz afirmar que “todo está perdido”. Con inteligencia, Andrew Benjamin (A. Benjamin, 1997, 122) ha señalado que el problema reside para Celan de una forma más acuciante en la voz que testimonia, ya que esa voz, la que podía “decir” el holocausto judío y que no puede ser olvidada por el escritor, sí que está verdaderamente perdida, muerta con los muertos. De hecho, su pérdida es la verdadera tragedia para Celan, que se reconoce incapaz de decir. El testimonio resulta tan imposible como necesario e igualmente la necesidad de seguir adelante es inexcusable y hasta biológica. Así pues, la afirmación de que “nada está perdido” supondría la muerte paradójica del hablante, que en tal caso no tendría nada que hacer, nada que decir, excepto callar u otorgar, o lo que es lo mismo, morir, conceder todo el significado al verbo ser, que actúa como mero nexo entre dos entidades de negación -“nada” y “perdido”-, dos puntos ciegos. El verbo ser queda como una isla en medio del abismo, un abismo lingüístico, precario, que certifica la posibilidad de un lenguaje, de un testimonio poético, pero nada más (en algunos

idiomas, como el ruso moderno, ese nexo copulativo se encuentra de hecho elidido). Así, lo que aparentemente es una afirmación esperanzada -«nada está perdido»- si no es negada del todo, sí cuando menos adquiere un doble terrible: la reflexión sobre la imposibilidad del testimonio en general y la problematización o casi negación de la expresión poética en particular. Curioso es que esa muerte coincida con la consecución de un poema y con la luz de un astro: «Aún puede que / una estrella / tenga luz».

Desde luego no es nada extraño a la historia literaria el hecho de que una categoría sea mantenida a partir de un discurso que la problematiza y la proyecta en otras dimensiones de posibilidad, sobre todo cuando las iniciales van perdiendo vigencia. Es, de hecho, un proceder que actualiza y reivindica el poder creador y metafórico del discurso del arte respecto de la sociedad en la que se instala. Y para el caso de Rosenmann-Taub se podría decir que este funcionamiento del oxímoron, este juego de inversión y de retruécano, de caída y sobrepujamiento irónico es lo que hace funcionar toda la maquinaria. No es que exista el Dios heredado, no es que pueda de hecho ser resucitada la conciencia de los muertos, no es que la palabra poética alcance demasiado a un objetivo real ni acaso pueda hacer mejor el mundo, pero está claro que el discurso se legitima aceptando la precariedad hasta sus últimas consecuencias, colocándose ante la pregunta y su negación.

De este modo, en la poesía del chileno se encuentran dos opuestos, a saber, la creencia en la perdurabilidad «Lo que perdura lo fundan los poetas» (Hölderlin) y el tópico barroco de juntar cuna y sepultura, o «infancia y nada» según la nomenclatura de Naín Nómez (Nómez, 2006, II).

Dicho de otro modo, Dios es denigrado en la figura de un Jesucristo travestido y el saber, «secreto», encuentra su aposento en la niña Elbirita, sexuada, fértil, frente a los «anteojos» perdidos del profesor:

*ella es la divisa de la verdad confirmada en la triple aseveración -Sí, sí, de parto, sí-(R-T., 2008, 37-39)*

Y por esa misma fórmula, la nada ocupa el lugar de la ser, la acción del hombre el lugar de Dios y el arte la patria del conocimiento elucubradora que acostumbraba a perdurar:

Para *no ver* (*no divisar*) «su» *equivocación*, el profesor se saca los prejuiciosos jerárquicos *anteojos*: para *no continuar* deformando «su» *visión*, decide *no ver*, o menguar «su» *visión*, se los saca para *divisarse*. (R-T., 2008, 53)

Igualmente, como se ha dicho, el hombre recibe atributos divinos y Dios atributos humanos, el más característico de los cuales es precisamente la mirada. Porque en la mirada Dios y hombre se unen como en una mística ciega, aunque de ascendentes muy egregios: «Entre el ropero y el lecho, Dios me mira. Debo callar (R-T., 200). Ésta es también la función del espejo, un espejo que en vez de retener imágenes, nos ofrece unas aguas casi carnales, incitadoras, turbias aunque, finalmente, ciegas.

Es el fin del todo un proceso de lucha contra el método lógico y la ciencia. A él se ha llegado sólo a partir de un extrañamiento sintáctico que ha hecho rechinar la lógica de la dicción, poblándola de elipsis y de procedimientos que, a decir de Salvador y Martínez, contravienen la sintaxis, la «extrañan» y «estrangulan» (R-T, 2010, 12), de igual modo que la existencia denigra al propio Dios y lo acerca a un Cristo, una «Jesusa» (R-T, 2004, 47). En efecto, es lo mismo que quien se saca unos anteojos que le obstruían la mirada. No importa si el resultado no coincide con la adquisición de un conocimiento fáctico o exacto, ni siquiera perdurable; lo importante es que el poema está escrito, es una coordenada, un lugar o un acto. En palabras de Celan:

Ninguno de estos lugares se puede encontrar, no existen, pero yo sé, y sobre todo ahora, dónde tendría que estar, ¡y... encuentro algo!

Señoras y señores, encuentro algo que me consuela un poco después de haber recorrido ante ustedes este camino imposible, este camino de lo imposible.

Encuentro lo que une y lo que lleva al encuentro como el poema.

Encuentro algo -como el lenguaje- inmaterial, pero terrenal, terrestre, algo circular, que vuelve sobre si mismo a través de ambos polos y a la vez atraviesa -cosa graciosa- incluso los tropos: encuentro... un Meridiano. (Celan, 2002, 509-510)

Y en fin, tampoco las *Elegías de Duino* dejaban algo más que la realidad de su esfuerzo titánico en la lucha contra las posibilidades del conocimiento y el propio lenguaje. Mientras otro tanto podría decirse de *Los cuatro cuartetos* de T. S. Eliot o del propio último intento de definición del ser por parte del Heidegger tardío. A este propósito, si nos hemos referido a Heidegger de una manera tan profusa es no sólo por constatar la intertextualidad manifiesta de éste en la obra del poeta chileno, sino porque los dos se enfrentan a un problema irresoluble y lo hacen por caminos distintos pero que convergen en el mismo punto: un lenguaje lleno contradicciones e idas y venidas, una lengua insatisfecha que los zarandea hasta que adquiere distintos prismas, a veces contradictorios pero complementarios y henchidos de significados. Así, por ejemplo, las últimas definiciones del ser por parte de Heidegger se remontan a una naturaleza inaprensible, ambivalente y dinámica que no dista de la huidiza definición del Tao chino o del *lógos* griego (Volpi, 2009, 46), y a la que el propio Heidegger acaba por aproximarse. No menos problemática es al cabo la definición de la nada de Rosenmann-Taub. Y con ese mismo prurito se corresponde tanto la dicción quebrada de ciertos poemas que vislumbran lo inaccesible como la prosa teórica de *Quince*, cuyos requiebros quisieran gobernar lo ingobernable. En última instancia, reconozcámoslo, si hemos hablado tanto de Heidegger, a propósito de David Rosenmann-Taub es porque ambos arrostran el vacío o el infinito y optan por la misma solución: abismarse. De nuevo, en palabras de Franco Volpi:

Ciertamente, los comunes mortales a menudo se mofan de las soluciones del filósofo, sólo porque no comprenden sus problemas. Por lo tanto puede que estas críticas no hayan dado en el clavo. Pero si hubieran sido de algún modo acertadas, entonces los *Aportes a la filosofía* serían verdaderamente el diario de navegación de un naufragio. Por haberse adentrado demasiado en el mar del Ser, el pensamiento de Heidegger se hunde. Pero como cuando se abisma un gran navío, el espectáculo que ofrece a la vista es sublime. (Volpi, 2009, 62)



## **4. CAPÍTULO CUATRO**

### **LA IMAGEN DE JESUCRISTO EN LA POESÍA DE DAVID ROSENMANN-TAUB**

Aunque en la poesía de Rosenmann-Taub la preocupación metafísica vaya casi siempre de la mano de un nihilismo desolado, en cambio no es posible obviar el tratamiento explícito que el escritor chileno consagra a la figura y temática de Dios. No en vano, si en capítulos anteriores nos ocupábamos de analizar su posicionamiento ontológico y poetológico en relación con la obra de Martin Heidegger, creemos que resultaría insuficiente quedarnos ahí. Pues, al fin y al cabo, aunque no deseche la noción de Dios, el filósofo alemán nunca dejó de considerar la Europa cristiana como una deturpación respecto a aquella primera revelación del pensamiento griego presocrático y su pregunta primordial -la primacía del ser sobre la nada y su desvelamiento-. En ese sentido, si para Heidegger la idea de encarnación cristiana o la figura del Mesías como Palabra no dejaban de constituir un falseamiento respecto a aquella antecesora verdad, en cambio nuestro poeta sí las acoge ampliamente tanto en su calidad de icono como en la de metáfora que se aviene al concepto más o menos romántico y moderno de la “mediación”. Esto es, la figura de Cristo no es sólo una constante y un lugar frecuentado por el imaginario de David Rosenmann-Taub, sino que hasta juega un papel esencial en la configuración de su poesía y su poética.

Rosenmann-Taub no considera a Cristo desde la perspectiva de los dioses huidos propia de Hölderlin-Heidegger, ni siquiera en la primacía de haber acontecido en último lugar y haber marcado una época. Aunque tampoco eso significa que el chileno escriba desde una posición cristiana o cristológica afín a las normas de la Iglesia Romana o a cualquier otra. De hecho, si nos referimos al Dios de David Rosenmann-Taub, acaso lo más significativo resulte la necesidad de echar mano a un cierto sincretismo para comprender cómo modelos y comportamientos de tradiciones espirituales aparentemente diversas se muestran en su obra desprovistas de una dimensión propiamente religiosa. Como si lo que debiera trascender de ellas fuese su

importancia en calidad de mitos de la humanidad, modelos para una práctica meditativa, aunque secularizada, una práctica en la que el yo se redefine con respecto al cosmos, a su vacío y, en definitiva, al conocimiento que de éste puede obtener. Lo que sí es cierto es que el concepto de Dios como una energía en perpetuo movimiento y renovación, así como, por paradójico que se nos antoje, el mismo proceso de secularización de lo divino y religioso, se nos resistirían si no los considerásemos desde la perspectiva de Cristo como motor de la cultura e incluso, como decimos, de un antropocentrismo individualista y ateo.

Si, de un lado, Cristo (aunque también la Virgen e incluso veladamente el Espíritu o la vida de los muertos) aparece acá y allá sin más función que la de dialogar con los mitos de la infancia y con ciertos iconos insalvables dentro de nuestra mirada occidental, de otro lado, el Jesucristo de Rosenmann-Taub es el responsable primordial a la hora de refutar la noción de un Dios todopoderoso ancestral y a la propia trascendencia de un pasado escritural y dogmático, cuya validez no es remozada por el Mesías advenido, como en el evangelio, sino precisamente puesta en tela de juicio o directamente abolida por él. La figura de Cristo no interviene para afianzar y renovar la alianza de Dios con los hombres y de los hombres con Dios (al menos en una primera instancia o en una comprensión ortodoxa de la expresión), sino a ridiculizar su vigencia atemporal, a dudar de su trascendencia y a humanizarlo radicalmente; tan radicalmente que Dios y la nada, palabra de una total recurrencia en la obra de nuestro poeta, no serán uno el antónimo del otro, sino su paradójico perfeccionamiento, el “tránsito” obligado y único para la reivindicación de su verdad. Así, no es de extrañar que el “cristianismo” del poeta pueda ser compatible con un tipo de nihilismo humanista y trágico, pero sobre todo con un acercamiento a otras espiritualidades (más que religiones) en donde la noción del vacío y la nada se presentan como lugar de readjudicación o verificación de lo divino.

## *Dios como palabra. La figura de Cristo*

Por más que su presentación oscile en frecuencia a lo largo de los títulos del autor, el cristianismo, ya sea de un modo más o menos reconocible, no deja nunca de estar presente y tener una trascendencia en la poesía de David Rosenmann-Taub. Pues es precisamente en los casos en que Jesucristo deja de mostrarse de un modo explícito, cuando el poeta se atreve a una comprensión de la figura que se aleja de la ortodoxia dogmática o religiosa para retomarla allí donde sigue siendo una unidad de funcionamiento vivo e integrador, proteico y, en realidad, laico. Como se ha dicho ya, a Rosenmann-Taub no le interesa el Cristo que afianza las leyes de Dios en la Tierra, sino exactamente aquél cuya potencia consiste en una fuerza interpretativa y revolucionaria que “redime” a la divinidad trascendente en una intrascendencia humana<sup>8</sup> y secular. Jesucristo convierte la esfinge inmóvil, lejana y jerarquizante de Dios en la fuerza dinámica que habita y actúa dentro de la palabra, hasta el punto de revocar esta palabra y proponer un nuevo *Génesis*. Ello de la misma manera que el *Evangelio de Juan*: acudiendo a los términos del pasaje veterotestamentario (la «luz» frente a la «tiniebla» de lo increado y la concepción energética de Dios como «voz», como «palabra», cuya «verdad» consiste en dar nacimiento a las cosas) no para actualizarlo, o no sólo, sino también para corregirlo, para interpretarlo y oponerse a aquella verdad legislada, cuya creación debe ser corregida:

Porque la Ley fue dada por medio de Moisés; la gracia y la verdad nos han llegado por Jesucristo. (Jn 1, 17-18)

Lo cierto es que para alcanzar una comprensión adecuada del significado de Cristo en la poesía del chileno es preciso considerar más que nada la actitud irreverente del Mesías respecto a las leyes, esto es, la reducción o resumen de los viejos mandamientos del Antiguo Testamento a uno solo. No importa tanto, o no de partida,

---

<sup>8</sup> La «luz» frente a la «tiniebla» de lo increado y la concepción energética de Dios como «voz», como «palabra», cuya «verdad» consiste en dar nacimiento a las cosas (Gn 1, 1-31).

que su mandamiento sea el mandamiento del amor; lo que en un principio nos importa es que Jesucristo, al cabo, es capaz de abolir con su “advenimiento” el poder religioso de los doctos y guardianes de la doctrina “escrita”. En este sentido se comunica la figura del Mesías cristiano de la poesía de Rosenmann-Taub con el humanismo trágico y al menos intencionalmente cristiano de Unamuno y Antonio Machado. Naturalmente se trata de tres enfoques singulares, pero emparentados por la primacía de lo ético sobre lo metafísico, de lo histórico sobre lo teológico. Y es que en palabras de Aurora de Albornoz:

A pesar de su divinidad humana, Cristo es, ante todo, hombre para Machado.

Hombre como los otros.

Como los otros vivió ayer; como los otros debemos revivirlo hoy. El de ayer, el histórico, por tanto, se convierte en símbolo del hombre mejor de hoy, o más de mañana. (de Albornoz, 1968, 275)

Un Jesucristo, por tanto que es promesa de futuro, casi progresista, un ideal de perfección del hombre pero, en cualquier caso, un Dios disminuido y al que si lo es, si es Dios, es porque se ha despojado o debe despojarse del culto, de la Iglesia y de la propia divinidad. Incluso, curiosamente, Machado, a través del socarrón Juan de Mairena, pertrecha a Cristo de un sentir casi irónico, casi humorístico que lo aleja de Unamuno pero lo acerca más, si cabe, a nuestro poeta:

Tan hombre, piensa Machado, que quizás a veces le estorbe la divinidad, y su cruz, al menos la divinidad y la cruz con que nos lo quieren presentar (...) «Y el Cristo volverá -creo yo- cuando le hayamos perdido totalmente el respeto; porque su humor y su estilo vital se avienen mal con la solemnidad del culto. Cierto que el Cristo se dejaba adorar pero en el fondo le hacía poca gracia» (de Albornoz, 1968, 275)

En cualquier caso, es necesario ir más allá y comprender la dimensión no sólo teológica, histórica o sociológica de Cristo, sino también su dimensión como herramienta cognoscitiva y el cambio de visión del mundo que entraña el advenimiento

de un Mesías, su dimensión hermenéutica radical. Es decir, Jesucristo puede ser comprendido o no como el hijo de Dios, pero lo que resulta innegable es que, al afrontar y ofrecer su propia versión, corporal y humana, de una religión ya revelada ( y transformándola hasta el punto de hacer brotar otra religión distinta), su persona y su doctrina llegan a suponer un antes y un después en la historia del conocimiento y la interpretación de los textos, así como en la actitud del hombre respecto a lo divino. Y aunque Jesucristo no fuera el único Mesías del que la Biblia nos habla, en cambio no hay duda de que es el que gozará de una trascendencia histórica definitiva y universal. Además, la venida de un Mesías destinado a cumplir la verdadera palabra y materializarla se traduce en una relativización de los viejos valores, que por primera vez pueden ser barajados, examinados y contemplados; una actitud crítica que posibilita, al cabo, el nacimiento del humanismo a partir de las glosas sobre la palabra revelada y que, llevando esta suposición a sus últimas consecuencias, puede incluso dar lugar a la completa abolición de la realidad suprasensible que comenzó a interpretar.

A decir de Gianni Vattimo:

El cristianismo contribuye a una filosofía de la interpretación por muchas razones. Una de ellas es que redirige la mente hacia dentro y, así, según dicen los historiadores del pensamiento, hace posible el sujeto kantiano y anticipa las filosofías modernas de la subjetividad. (...) El mensaje de Cristo es verdadero, aunque Jesús se arrogara la autoridad de interpretar la tradición heredada y los escritos sagrados del pasado (lo que los cristianos llaman el Antiguo Testamento). De este modo, Cristo es el agente de la interpretación. (Vattimo-Caputo, 2010, 58-59)

No es por eso descabellado considerar la figura textual de Jesucristo como patrón de la hermenéutica filosófica y la perspectiva analítica responsable de la Reforma que sacudió el poder de la Iglesia durante el Renacimiento y que, en un último eslabón, se traduciría en la superación completa de la idea del viejo Dios con el nihilismo del XIX (esto es, en la suplantación de la verdad revelada por la ciencia humana y, en todo caso, por un cristianismo de la acción y ateo). Como ha afirmado

Vattimo, esta vez en su representativo título *Addio a la verità*, el cristianismo vendría a representar el acto más revolucionario posible del ser humano, ya que se yergue incluso contra las inamovibles leyes de una naturaleza regida por el orden pero también por la fatalidad e irreversibilidad del destino:

*La morte di Dio significa, in Nietzsche, la dissoluzione finale dei valori supremi e della credenza metafisica in un ordine del essere oggettivo ed eterno, vale a dire il nichilismo. (...)*

*Il nichilismo è cristianesimo nella misura in cui Gesù non è venuto al mondo per mostrare l'ordine "naturale" ma per distruggerlo in nome della carità. Amare il tuo nemico non è esattamente ciò che ordina la natura e soprattutto non è ciò che "naturalmente" accade. (Vattimo, 2009, 68-69)*

Y lo que nos importa: la idea de un Dios que consiste en la realización y vaciamiento histórico de lo suprasensible puede resultarnos muy útil a la hora de acceder a la comprensión de Cristo en la obra de David Rosenmann-Taub y proporcionarnos datos sobre la dimensión profética o mesiánica de otras figuras ya completamente secularizadas, sexuadas y, en parte, degradadas, que orbitan en torno a él (la «Elbirita» o «Elvirita» del poema “Rapsodia” (R-t.,2007, 117-118) de *Auge*, el «niño podrido» en “Canción de Cuna” (R.T, 2002, 39) de *Cortejo y Epinicio* y un largo etcétera).

Tal concepción tiene diferentes consecuencias o vértices que hallan un eco en la escritura del poeta. Ordenémoslas por partes.

### *Hacia un Dios de la acción. Jesucristo como acontecimiento e interpretación de Dios*

Ya hemos visto en capítulos anteriores cómo en la obra de Rosenmann-Taub se establece una dialéctica entre un concepto -diríase- esencialista del hecho poético y el

acceso final a un materialismo de sesgo nihilista y fabril (abandono de la dimensión abstracta e incardinación del ser humano en el reino de la acción y el conocimiento). En este sentido, la confianza del poeta en las palabras como herramientas cabales para la realización de su propósito estético estaría ligada a una comprensión de la humanidad que no se abandona al vacío ancestral de Dios o de los dioses, sino que interpreta su propia inteligencia y la ciencia que de ella se deriva como la heredera legítima del Dios “guardián de llaves”. Como ocurre en un breve poema de su hasta ahora último poemario publicado, que no en vano el autor ha intitulado *La opción*:

Genesíaco diálogo

\*

\*     \*

- Dios me dio su catálogo.
- ¿Caduco? ¿Fútil? ¿Loco?
- No lo observo. Lo toco. (R-T., 2011, 66)

Es decir, a la “observancia” de unas reglas y la observación o contemplación asombrada (*staunen*) propia de la reverencia y extasiada “contemplación” del Rilke elegíaco, Rosenmann-Taub opone la dimensión sinestésica del tacto. O lo que es lo mismo, la reivindicación sensorial frente al modelo analítico-quirúrgico del pensamiento en categorías y sustancias, tal y como hacíamos referencia en el capítulo segundo. Pero, además, esto adquiere otras dimensiones epistemológicas y míticas: Dios no es la persona que nos priva de una naturaleza según un esquema social de señor y siervo, el mismo esquema que posteriormente se refrendará la relación sujeto-objeto. Al contrario, Dios se “da”, se regala, no coincide con la persona que da, sino con lo que es dado. Cuando la presencia de Dios puede resultar eficaz, cuando Dios es “palabra”, entonces su figura aparece en la poesía de Rosenmann-Taub como un don, un don que al tiempo que se da se desprovee de su dimensión ultraterrena para alcanzar la misma meseta del hombre, transformándose y denigrándose («Dios, en una de tantas borracheras», R-T., 2011, 104). ¿Dios y hombre unidos en el mismo lugar, remoto y paradójico de la conciencia?

Hay algo más, sin embargo, en esta preferencia “por tocar”. Los textos sagrados están plagados de referencias a la visión y al tacto. Mientras la visión es el lugar del desocultamiento y del asistir a la “luz” de la “verdad” revelada en las apariciones angélicas y los milagros -esto es, el símbolo de una posición pasiva y de siervo vinculada al Dios todopoderoso del Antiguo Testamento y en gran medida platónico-, en cambio, en el Nuevo Testamento la fe verdadera se relaciona con la negación de esa visión, la oscuridad y el predominio del tacto. Y es que la fe del Nuevo Testamento es más que nunca una fe que exige el sacrificio del individuo<sup>9</sup>, su acción, el arrostramiento de su duda esencial.

Por ejemplo, aunque en el *Evangelio de Mateo* nos encontremos con una verdadera sucesión de milagros, en cambio no es preciso apartarse de ese mismo texto para encontrar la reticencia de Jesús a los signos y las manifestaciones explícitas de su naturaleza divina. Muy elocuente resulta el fragmento de la sanación de los dos ciegos cuyos ojos Jesucristo «toca»:

Quando Jesús se iba de allí, le siguieron dos ciegos gritando: «¡Ten compasión de nosotros, Hijo de David!» Al llegar a casa se le acercaron los ciegos. Jesús les preguntó: «¿Creéis que puedo hacer eso?» Respondieron: «Sí, Señor.» Entonces les tocó los ojos diciendo: «Hágase en vosotros según vuestra fe.» Y se abrieron sus ojos. Jesús les ordenó severamente: «¡Mirad que nadie lo sepa!» Pero ellos, en cuanto salieron, divulgaron su fama por toda aquella comarca. (Mt 9, 27-30)

Se trata de un pequeño fragmento milagroso más y no demasiado conocido que, sin embargo, puede ser contemplado como una perfecta secuencia metafórica. No es Jesucristo quien verdaderamente hace ostentación de su naturaleza divina para curar a los ciegos (¿los que creen, sin verla, en la luz?), sino los ciegos mismos que, interrogados por la persona de Cristo, buscan y encuentran en sí mismos la verdadera fe, contrapuesta a los gritos y a la fama ostensible y aurática que él rechaza para sí. Frente al griterío de los ciegos, la verdadera palabra se manifiesta en la «casa»

---

<sup>9</sup> Tal vez podría argumentarse que el Nuevo Testamento representa la historia del individuo en busca de Dios, frente al Antiguo Testamento que se corresponde con la historia del pueblo de Dios.

(mística) a la que Jesucristo los conduce, con la condición, empero, de que sean ellos mismos quienes crean, quienes entren. No será descabellado pensar que son los mismos ciegos los que se salvan por su creencia al ingresar en una «casa» que, a la postre, y por extraño que resulte, les pertenece a ellos y no puede predicarse o ser dicha, sino solamente vivida. La fe pertenece a los ciegos, ya habitaba en ellos a priori, y el Cristo se ha ocupado no, por tanto, de crearla, sino de “despertarla”; la luz consiste, por lo tanto, en el propio ejercicio espiritual de los ciegos y no en la acción de un Dios que les sobrepasa.

Son frecuentes los episodios evangélicos en los que Jesucristo se opone con mayor o menor violencia a los “signos” que hacen visible su naturaleza divina. Por el contrario la verdadera fe surge precisamente con la negación de esos mismos signos, de ese mismo alarde: «Dichosos los que creen sin haber visto» (Jn 20, 19-31). No es paradójico que un Dios niegue su naturaleza divina y se reivindique en la que comparte con los humanos, a los que accede final e irreversiblemente (¿perdiendo su divinidad?) a través de la cruz, cuando su «depauperación» ha llegado a la cima («depaupérate enjuta de mi vista», R-T, 2011, 67) y adviene un mundo al revés en que los últimos son los primeros y los salvados son los leprosos, los adúlteros, los pobres... Entonces, para cumplimiento de todo, los hombres matan a un Dios envilecido y débil, del que importa más su negatividad y mudez, corporal, que su anunciación como hijo de un Dios: «Terca madrugada para Jesusa, delgaducha, peligrosamente delgaducha» (R-T, 2004, 39).

Jesucristo se convierte de este modo en una metáfora de la propia palabra poética que se despoja del esencialismo y se torna en el lugar donde convergen las negatividades de un hombre desolado y un dios débil, creador de un cosmos orgánico, casi vulgar -«multiverso: macedonia» (R-T., 2011, 104)-. También en *La opción* asistimos a la fusión de las conciencias humana y divina que se truecan para perfeccionarse. Y a menudo se establece un diálogo equívoco entre el yo del poema y el Señor (si bien resulta complejo discernir al uno del otro), un diálogo en el que incluso el “señor” llega a interpelar al hablante y reconocer que su naturaleza es un invento del “siervo”: «¿Mi sustantividad? La que te inventas.» (R-T., 2011, 89).

En otra ocasión, se dice: «-Nos parecemos / Multiplicas panes. / Yo, esmeros / y pesares.» (R-T., 2011, 69). Es éste un poema en el que Jesús, por intermediación de Judas, recibe «uñas» en sus «dedos»: «¿Nunca tuvieron uñas / tus dedos, Jesucristo? / - Tras la pulposa cáfila de Judas, / confusas, emergieron, ¡Han crecido!». También en otro poema se hace referencia al «meñique nazareno», un poema en que, además, Dios da o recibe (es difícil saberlo) un masaje: «Después de la oficina, de pasada, / vendré, me captó Dios, a olerte. -Más / nadería que nada. / Aprovecho: me das un masajito. / - Bueno» (R-T., 2011, 77)-. Se trata sin duda de secuencias demasiado crípticas como para obtener de ellas una interpretación inequívoca, pero algunas conclusiones son de difícil discusión: Judas y Jesucristo están al mismo nivel. Nunca en las Escrituras se nos dice nada de los dedos (animalidad) de Jesucristo, sí en cambio sabemos por el *Evangelio de Juan* que santo Tomás, cuya persona en algunos textos apócrifos se confunde con la de Judas, mete su dedo y toca la llaga del costado de Jesucristo para creer, a lo que Jesús responde: «Porque me has visto has creído. Dichosos los que no han visto y han creído». Es decir, nos encontramos con el mismo desdén de Cristo por una divinidad ostensible, la difícil relación entre la visión y el desvelamiento de la verdadera palabra, la interiorización de una fe que es más fuerte cuanto más lejos se halla de la presencia expresa de Dios y más cerca, en cambio, del cuerpo, lugar ciego y carnal de la creencia. Rosenmann-Taub se sirve de todos esos tópicos que en realidad están en el evangelio para llevarlos a su extremo, en la parodia de un Dios que no es que se revele aquí o allí, sino que en realidad sólo existe como diálogo propiciado por el hombre:

La *kenosis*, en cuanto transcripción, traslado o trasmisión de Dios al mundo, significa establecer un reino de Dios en la Tierra. Ésta es una idea (...) cuyo correlato epistémico es la visión gadameriana del diálogo y la fusión de horizontes, donde, como dice Gadamer, «el ser que puede ser comprendido es lenguaje» -y conversación-. (Vattimo-Caputo, 2010, 119)

Aunque tampoco esta interpretación es completamente ilegítima o heterodoxa: la cristología admite la naturaleza dinámica de la palabra de Dios, su afán creador.

Cristo es un cuerpo y no un dictamen, algo que se separa de Dios para constituirse definitivamente en su magnanimidad, en lo más suyo de él:

Pero la Palabra es diferente de quien la pronuncia; por tanto la Palabra eterna de Dios es distinta de Dios, pero también es Dios. Y esa “Palabra-eterna-Dios” se hizo carne. Y ese Logos-de-Dios-hecho-carne es Jesu-Cristo, (...), el Único engendrado. (Carrillo Alday, 2010, 95)

Por supuesto, este concepto cristiano tiene una consecuencia poética determinada, ya que el poema, que aspira a ser memoria y relato legítimo, se moldea como manifestación dinámica de lo acaecido, como lugar de representación en el que la verdad se renueva históricamente, en lugar de anquilosarse en un enunciado. Dicho de otro modo, la palabra hereda una naturaleza efímera, manifestada en el símbolo, en la imagen, que funciona en una doble vertiente: su fabricación por parte del poeta y su desciframiento (desciframiento creativo) por parte del lector. Y todo ello en su conjunto se revela, desde luego, como un hecho histórico.

El símbolo es testamentario de una noción de Dios, una noción que se bifurca en dos opciones: por una parte, el símbolo está abierto, su significado remite a una potencialidad histórica y dinámica que certifica su ejecución; sin embargo, por otra parte, el símbolo no es equivalente a nada en concreto, su grado de interpretabilidad es limitado e ilimitado a la vez. Y es que el símbolo consiste en su propia corporeidad, pone de manifiesto una verdad en una materia concreta, una opacidad (cuerpo) que, paradójicamente, oculta y cierra la posibilidad de la trascendencia<sup>10</sup>. En definitiva, el símbolo se pone de manifiesto como una apertura semántica (positividad) pero también la renuncia (negatividad) a una realidad distinta de él o determinada: no existe la cosa o la realidad, sino la experiencia de esa cosa que el símbolo es. Igual que en un pentagrama, la posibilidad de materialización de la realidad o la verdad radica en la ejecución: el fondo o la trama no es más que la actualización de la forma; y ambos son una unidad de significado. De este modo, el conocimiento es posible, pero no consiste

---

<sup>10</sup> Con esto tiene que ver la noción de ἀλήθεια heideggeriana así como la vida como algo inefable en el *Tractatus* de Wittgenstein, algo que en todo caso se “muestra”, precisamente porque no puede ser dicho.

en un contenido, en una anécdota o experiencia que pueda ser narrada “a través de” el poema, sino en el poema mismo, en la actualización de su lengua maldita. Y es que el poema mismo es, al cabo, una experiencia análoga y no un “calco”, sino una “copia”, como querría Deleuze; no un relato o un mito, sino una representación, la actualización de su capacidad performativa.

Así es como los poemas de Rosenmann-Taub crean, con el magnetismo de las imágenes o con la perentoriedad de la musicalización y dicción, su propio concepto de tiempo, sin dejar sin embargo de ser históricos, ya que «la poesía (...) es histórica al producir, de modo inmanente, el acontecimiento» (Doncel, 1993, 43) o, dicho de otra manera, «la obra de arte es apertura de la verdad: abre e ilumina un mundo al proponerse como un modo de entender la realidad y establece, al mismo tiempo, la oscuridad constitutiva que precede a toda revelación» (Doncel, 1993, 39). El poema, por tanto, abandona las coordenadas comunicativas convencionales y la maquinaria mimética de significación para producir su propio sentido y convertirse en un taller de creación de realidad en el que el vínculo con la experiencia evocada (infancia, muerte, recuerdo, miedo...) adelgaza<sup>11</sup> o directamente se abandona. El origen de la evocación o aquello que la causa se desacraliza para convertirse en una naturaleza dúctil, en cierto modo autónoma de lo vivido, de su prestigio, su autoridad o autenticidad. De manera que el símbolo adquiere el mismo funcionamiento de la verdad, resulta ser el acontecimiento de esa verdad y, entonces, la verdad misma.

Y si estamos diciendo todo esto es porque el funcionamiento de los símbolos respecto de la verdad es análogo al de Cristo respecto al Dios. Cristo es, por así decir, el acontecimiento de Dios, pero al mismo tiempo también su negación.

### *Una ética de la interpretación*

Por otra parte, aunque sin duda en la relación con lo anterior, la figura de Cristo

ofrece un modelo de comportamiento ético y epistemológico, ya que revierte en la aspiración metafísica de la poesía y en la reivindicación de un afán científico altruista, pero no trascendental. Esto, además, redime un tanto al hombre, el cual renuncia a saber de otro mundo y se concentra en el sentido de éste, volviéndose con humildad sobre el establecimiento de sus propias posibilidades, la aventura cognoscitiva de su subjetividad y, más allá, sobre la proyección de esa subjetividad en el colectivo. Así pues, como se ha dicho, la figura de Cristo, pese a sus connotaciones, contribuye a la sustitución de una noción romántica y oracular del poeta, como recipiente de la revelación, por una concepción fabril y materialista de la verdad, una verdad que consiste en el sacrificio y el trabajo con el lenguaje (la verdad no está significada a priori, sino que “ocurre” a partir de torsiones semánticas, sintácticas, léxicas, fonéticas). En palabras de uno de los maestros de la hermenéutica, Luigi Pareyson:

*L'interpretazione è insieme rivelativa ed espressiva: essa è una conoscenza in cui l'oggetto si rivela nella misura in cui il soggetto si esprime* (Pareyson, 2002, 206)

La vieja verdad ha sido desalojada, el templo vaciado de mercaderes. Así es como hemos de comprender la higuera bíblica y yerma -«Lumbre / mártir, la higuera: mansedumbre (R-T., 2011, 67)», citada no en vano a partir del *Evangelio de Mateo*, en el poema *XLVI* de *La Opción*, así también como hemos de comprender el mundo indolente de clavellinas, siesta y animales felices, donde la sonámbula Jesusa de *El cielo en la fuente* pasea el significativo vacío de su corazón, esa nada ociosa pero desgarrada -«hinca su corazón, / desgarras su corazón» (R-T. 2004, 91)- cuya paradoja sólo tiene sentido si se corresponde con un Dios Hijo del Hombre más que Hijo de Dios.

El despliegue completo de Dios coincidiría con la realización de un proceso histórico de humanización y con una perspectiva hegeliana de advenimiento del espíritu donde la realidad de las cosas está suspendida (“*aufgehoben*” como en la *Fenomenología del espíritu*) con tal de recibir su verdadero significado. Ni que decir

---

<sup>11</sup> «Terca madrugada para Jesusa, delgaducha, peligrosamente delgaducha» (R-T, 2004, 39).

tiene que esta asociación no tiene por qué situar a Rosenmann-Taub en la concepción de una historia como perfeccionamiento hacia cualquier absoluto al modo de Herder o del propio Hegel, pues, más bien al contrario, la historia sólo consistiría en la otra cara de un existencialismo proustiano, en el que el ser humano, radicalmente abandonado, ofrece su santidad laica y su dimensión revolucionaria contra un orden injusto, o lo que es lo mismo, su capacidad transformadora y casi fratricida, justificada por el Mesías: «- Señor: / me enviaste a la gleba. / -No te acoquines: poda al Podador. / ¿Mi sustantividad? La que te inventas.» (R-T., 2011, 89).

Y es que, desde tiempos inmemoriales, el “conocimiento de Dios” tenía su acceso limitado a una minoría<sup>12</sup>: la minoría, en concreto, que se beneficiaba de su idea y de su secreto para perpetuarse en un orden ancestral e irreflexivo. En el poema “Rapsodia”, de *Auge* -aunque comentado ampliamente a su vez por el propio poeta en *Quince*,- el profesor, guardián social del conocimiento (o quizá más bien de una ceguera que tapa ese conocimiento) adquiere el rol de sacerdote, de «profeta» que atesora su saber o su ignorancia -«El jerarca demanda docilidad» (R-T., 2008, 49)- y orienta a su plebe para que respete el orden y para que nadie se vea tentado por la posibilidad de un desenmascaramiento, de una verdadera interpretación:

*El profesor, ignaro profeta, ostenta en «su» ignorancia, «su» conocimiento. (...) El profesor y el resto de los alumnos sabe, sin saberlo, que están equivocados* (R-T., 2008, 52)

Con el fin de garantizar el *statu quo* preestablecido, el profesor se sirve de la idea de pecado (y de pudor, vergüenza en un sentido parecido al del mito adánico). En esto es continuador de una injusticia y una ignorancia esenciales que proceden de la creación misma, pero que el hombre está llamado a abolir. Porque el hombre es, con Jesús como representante, un acontecimiento, un «brinco», un estado de excepción y, como tal, un peligro:

---

<sup>12</sup> En el Dios siempre humanizado de Rosenmann-Taub se realizan las mismas pasiones de los hombres: lo voluptuoso (Elvirita) y lo mortal (el Podador), Eros y Tánatos.

El cosmos, *culpable* sin serlo, sabe y no sabe: ése «su» *modo de ser* del que somos brincos. Nosotros, inocentes sin serlo, nos sentimos, *incorrectamente, culpables o inocentes* (R-T., 2008, 53)

En tal tesitura hace su aparición «Elvirita», que, prefigurando al mismo Jesucristo, escandaliza al jerarca (¿rabino del sanedrín?) y provoca un momento de desorden en la clase, una clase que representa la totalidad del mundo social. Pero el «secreto» de Elvirita no consiste en algo que ella pueda decir, declarar, ni tampoco en algo que le pueda corresponder con absoluta exclusividad; en realidad el secreto de Elvirita es, por más que estorbe al resto de los compañeros de clase, que callan concediendo autoridad al profesor, algo que les es congénito a todos ellos y que consiste en su fecundidad, su naturaleza animal, y, sobre todo, su conciencia irreverente y despierta frente a la ficción de lo preconcebido:

*Ella*: el abogado de lo real. Nosotros: los abogados de lo ficticio. *Todos*: víctimas. *Con una* disparidad: *Elvirita no se siente -no se sienta- culpable*, nosotros *sí*. *Ella*, más real que nosotros: *por* eso, más víctima: como el Salvador, *ella* es la *divisa* de la verdad *confirmada* en la triple aseveración -“*Sí, sí, de parto, sí*”- hostil a las numerosas negaciones *anteriores* (R-T., 2008, 53)

Así que la vinculación de Elvirita con el Mesías es explícita y su rechazo es relacionable con la cruz a la que su secreto la aboca, con la afirmación que su cuerpo “es”, frente a un mundo condenado sin su mediación al “no”, al tránsito:

“*No prediques, Jesús, no dis«traigas» la clase. «Te» empujas a la Crucifixión. Tutéla«te».*” (R-T., 2008, 54)

También en el poema “De nada” (R-T., 2008, 197-199), sobre el episodio evangélico de Judas, y en su respectivo comentario, incide David Rosenmann-Taub sobre este *topos* de un Cristo humanizado, pero aportando nuevos y valiosos matices. El poeta se hace eco del controvertido evangelio apócrifo y gnóstico de Judas en el

que el apóstol traidor contradice<sup>13</sup> la ortodoxia de los cuatro evangelios canónicos para erigirse él mismo en el discípulo amado y en clave para el cumplimiento de la Misión. De hecho, según el Evangelio, la traición de Judas, más que una traición, había consistido -de nuevo estamos en el reino de la paradoja, tan caro a Rosenmann-Taub- en el acto de mayor obediencia al Mesías. Por una parte, tal y como es habitual en cualquier texto de tradición gnóstica, se refleja la imagen de un Jesucristo menos humano y más críptico cuando, de modo insólito, se ríe de los apóstoles que celebraban reunidos la liturgia según sus enseñanzas. Ante la perplejidad y enfado de los apóstoles, es Judas el único capaz de comprender el sentido de la risa de Jesús; por eso se levanta y lo acompaña fuera para conversar con él a solas y que le sea revelado el secreto: el Reino anunciado no puede consistir en un rito y una repetición, su naturaleza es demasiado inalcanzable y abrumadora, su transgresión demasiado radical, demasiado inconcebible para los apóstoles, que en su pequeñez no pueden sino ridiculizarlo practicando una obediencia ciega.

Jesús se ríe. De nuevo el motivo de su risa es la ignorancia de sus discípulos, a los que ha de explicar que nadie que pertenezca a este mundo mortal está en condiciones de ver o visitar esa generación, sobre la que, de hecho, no podrá reinar «ninguna hueste de ángeles de los cielos». Su respuesta deja a los discípulos sin palabras. (Ehrman, 2007, 147)

Por supuesto que la superioridad mágica y sustancial de ese Dios gnóstico del *Evangelio de Judas* no coincide de ningún modo con lo que venimos diciendo respecto a la humanización en Rosenmann-Taub, pero a pesar de ello no deja de haber puntos en común. En primer lugar, Jesucristo revela que su rostro es inconcebible, su verdad una suma de contrarios -el oxímoron como elemento favorito, principio y fin de la poética del chileno- y su misión revolucionaria, secreta, enemiga de las cotidianas simplificaciones nuestras. En segundo lugar, el desconcierto y la pesadumbre que sobrecoge a los apóstoles ante lo inimaginable del reino prometido es análoga al nihilismo, pues, en cualquier caso, ese Dios inasequible les resulta ajeno, su sublimidad los deja igual de solos que si no existiera. En último lugar, y esto es quizás

---

<sup>13</sup> Pese a que con casi total seguridad no pudo ser el autor del texto.

lo más significativo, Judas se manifiesta como el más efectivo de los ejecutores de la misión de Cristo, ya que a través de su iniciativa logra alcanzar una posición casi equivalente a la del Mesías. Importa muy poco si en el evangelio original eso ocurre por el acceso de Judas a la dimensión mágica y metafórica de Cristo que corresponde al gnosticismo; lo importante para nosotros es el poema de Rosenmann-Taub, en el que Judas es el hombre por antonomasia, precisamente por reunir en su persona la complejidad y contradicción de su naturaleza, capaz de obrar lo más abyecto, pero también de corregir el caos de la creación. Rosenmann-Taub convierte a Judas en el testamento de un Jesucristo cuyo proceso kenótico sigue necesitando de una actualización, un dinamismo que ha perdido con el paso del tiempo y la desconsideración de la naturaleza (parcialmente) humana de Jesús. Es decir, la posición de Judas es análoga a la de Cristo, incluso aunque Rosenmann-Taub opere con Judas de un modo distinto al que lo hacía el evangelio apócrifo y su acción se efectúe en un marco casi completamente ateo y opuesto al texto original. Lo esencial es por tanto la confluencia, el diálogo que suscita la presencia de Judas, quien asume hasta sus últimas consecuencias las preguntas sobre sí mismo y su naturaleza:

Cristo: - «Gracias» por consagrarte a traicionarme: «tu» traición *me* permite redimirte y redimirme. «Tu» acción, un *sinsentido*, da *sentido* a «mi» existencia y a «tu» existencia. Este pecado *te* redime de «tus» pecados. «Tú», Judas, el androide; no «Yo». *Has pecado*, esta «vez», para salvarte. Sin «tu» acción, «mi» suceder no *tiene sentido*. Te agradezco y *me* agradezco: «tu» falta *de* caridad por «mí» y «mi» falta *de* caridad por «mí» *me* obsequian aterradora muerte infame.

Vemos también que el Mesías no se basta ni a él ni a la humanidad para el acto de la redención. Hombre y Dios se reúnen en un diálogo entre iguales en el que los dos resultan salvados; si bien salvados de un modo único: privados de trascendencia, pero libres por fin de las ataduras y normas que sostenían la trascendencia como premio. Hombre y Dios se reúnen y hablan en la conciencia del triunfo de la muerte, de la nada, y en la celebración de la fertilidad que el incendio trae consigo. Expedito queda el camino para la acción, para una ética nueva, así como para la construcción del poema. En palabras de Paul Celan, «con cada ceniza, con cada poema verdadero, se nos devuelve siempre al Fénix» (Celan, 2005, 48), o, en términos de nuestro poeta:

«Acabo de morir, / para la tierra soy un recién nacido» (R-T., 2002, 46).

La obra de los hombres, frente a la pétrea voluntad divina, se caracteriza por su falibilidad, su duda: «La realidad no es para el poema, en modo alguno, algo fijo, dado previamente, sino algo que está en tela de juicio, que debe someterse a preguntas. En un poema *acontece* algo real... El propio poema, en la medida en que se trate de un auténtico poema, es consciente de la cuestionabilidad» (Felstiner, 2002, 176). De este modo Jesucristo deviene en cuestionabilidad de Dios y en posibilidad para los hombres de reconstruir una conciencia, de tomar partido. Con su muerte, Cristo concede al hombre la posibilidad de una “opción”, precisamente la palabra que da título al poemario último (por el momento) de David Rosenmann-Taub:

Judas: - *Te beso*: «gracias» por lo que *has hecho* por «mí».

Cristo: - *De nada*, hijo «mío»: ¿qué hice por *nadie*? Abusé *de* «tu» interés:  
¡descomunal «tu» trabajo *de traicionarme!*

Así pues, la “tragedia” de la creación que comenzara en el *Génesis* ha sido representada hasta el final, que puede ser a su vez el principio, el verdadero principio. También Rosenmann-Taub parece estar siguiendo apócrifamente el *Evangelio de Juan*, amén de insinuar una equivalencia entre el «trabajo» inmenso del Dios de la creación y el «trabajo descomunal» de Judas; un trabajo, no hay que olvidarlo, de introspección, de autoexamen. Ése es el verdadero origen del hombre, ésa la coordenada a la que debe ceñirse, su orfandad cósmica, la radicalidad de su duda. Es decir, no hay Dios, no hay un Dios trascendente, pero precisamente por eso el hombre deviene en protagonista de su devenir, desproveyendo a las cosas de un ser y emplazando su destino a la atribución de un significado: la vida paralela y en eterna renovación de las imágenes, su *tiempo-ahora* o *Jetztzeit* benjaminiano: «“tu” interés: ¡descomunal “tu” trabajo *de traicionarme!*»

*La duda radical: “Sólo sé que no sé nada”*

Pero, volviendo sobre la cita anterior, ¿de qué manera ser protagonista de tal revolución y cómo recoge el individuo el relevo de un Dios que se ha vaciado de su santidad a lo largo de la historia? Pues bien, el pasaje referido es rico en niveles de lectura y puede ofrecernos algunas claves para responder. No creemos, por poner un ejemplo, que la elección de la palabra «descomunal» sea gratuita, aunque el autor esta vez no haya recurrido a ningún tipo de recurso tipográfico para resaltarla. El «trabajo» de Judas no es un trabajo cualquiera y, aunque sea “enorme”, la importancia del término reside en otro nivel de significación que se revela en la etimología, cuando reubica la acción del individuo frente a la sociedad y el bien “común”. Al igual que Elbirita, Jesús tiene, si se lo compara con los apóstoles -o compañeros de clase- una peculiaridad: «Elbirita ostentaba la costumbre / de sentarse de modo / que algunos (mequetrefes) / compañeros guindáramos / divisar / su secreto» (R-T., 2007, 117). El secreto la convierte en una excepción ante la cual el colectivo no tiene otra salida que la de posicionarse.

Nos encontramos aquí con el papel distinguido que Rosenmann-Taub concede a la individualidad dentro de la actitud moral del hombre: «algunos (mequetrefes) / compañeros guindáramos / divisar»; «algunos», es decir, no todos ellos, pero el poeta se encuentra entre esos elegidos capaces de divisar el «secreto» de la niña, y no sólo es así, sino que, como en una fábula, llega a tener hijos con ella y dar rienda suelta a su fecundidad: «Sí, sí, de parto, sí. / Tuvimos una niña; luego un niño / por cimera gloria» (R-T., 2007, 118). Es decir, la voz del yo se sitúa al nivel de Jesús o de su reencarnación o su mayor humanización kenótica: Judas. Él ha sido elegido, es la persona a la que el escándalo del «secreto» desvelado no le ha pillado por sorpresa, de tal modo que ha hecho de él algo productivo. Por eso el esfuerzo de Judas es “descomunal”, lo lleva al abismo de su propia existencia humana que no hereda de Cristo la santidad, pero sí, su carácter de mártir, su entrega. Del mismo modo, el yo que recuerda en el poema “Rapsodia” da un salto en su recuerdo infantil, un salto que lo lleva desde la clase con el profesor y con Elbirita a una experiencia introspectiva

que lo aparta igualmente del colectivo. También su recuerdo es “des-comunal”, tan descomunal que necesita al propio lector para poder recordar del todo: «¡Ayúdenme a acordarme!». Podría, pues, decirse que el bien se revela al colectivo, pero la reacción de éste, acostumbrado a confiar la verdad a un “jerarca” y entretenerse en el ruido del mundo, se reduce a la perplejidad. De modo que sólo el poeta, un individuo cuya virtud consiste en «pensar lo que debe ser pensado» (Heidegger, 2010, 17) es capaz de despertar al resto del sueño que él ha dejado de dormir. Es decir, la finalidad del bien es revertir de nuevo en el colectivo, pero para ello es precisa la acción de un individuo en un acto quasi mesiánico: el de Elbirita estando de parto, el de Jesusa, el suicidio de Judas. Esto es, el pizarrón o la cruz: «¡Un voluntario, pronto, al pizarrón!» (R-T., 2007, 119).

Aun así, en ningún texto de nuestro poeta se proclama la profecía de un tiempo futuro emancipador. La acción del hombre, por más efectiva que sea, no va encaminada a una dicha futura o una cierta “gloria” perdurable, sino más bien a un buen entendimiento, a un presente más digno con unos actores más favorables, entre ellos el poeta mismo, que «es el rapsoda que canta la escolar odisea de Elbirita-Elvirita en el favorable-desfavorable imperio divino –el periplo de vivir (R-T., 20??, 64)».

No es que se niegue la posibilidad de conocimiento, ya que es la misma conciencia la llamada a emerger en ese despertar. Es decir, en algún momento avistamos la posibilidad de comprender y con ella, acaso, la de conciliar los aparentes contrarios de ser y no-ser, o de Dios y nada, pero se trata, por así decir, de un estado del alma, una suerte de eternidad vertical, y cuando acertamos a querer saber su objeto, nos damos de bruces bien con el «ocultar desocultante que brinda estancia a la *φύσις*» (Heidegger, 2008, 38). Así pues, la labor del poeta desemboca en una entrega infinita, resuelta en más entrega. Estamos en fin muy cerca de la reivindicación de la paradoja socrática, la asunción de la ignorancia del viejo, pero siempre irresoluble “sólo sé que no sé nada”, que sin embargo es asumido como un despertar a la verdad.

En referencia al poema “El desahucio” y a la palabra que le pone final, «comprendí», Rosenmann-Taub afirma:

Al salir -intersección de ser y no ser-, *comprendí: entonces* (afirmativo: cierra el abanico eventual, «aclarando» las consecuencias) estuve *en coyuntura de comprender: salí a compr-ender*. (R-T., 2008, 29)

Es decir, hablamos de conocer como una tautología que no llega a determinarse: en concreto, ¿qué ha de ser conocido? ¿Qué cosa tenemos la oportunidad de conocer? Pues bien, esa tautología, el hecho de que la investigación como actitud moral coincida con el resultado del conocimiento no deja de redundar en la importancia del vacío, de la nada. Es decir, tratamos de saber qué hacer y llegamos a la conclusión de que debemos saber, conocer. Estamos ante la habitual *mise en abyme* a la que ya hemos hecho referencia antes, pero queda aún un costado distinto y que nos interesa sobre esa entrega al conocimiento.

Finalmente volvemos a acudir a un poema muy caro al autor y del que igualmente realiza una semblanza crítica y una interpretación en el volumen *Quince*. El poema pertenece al poemario *Auge*. A grandes rasgos, sus versos expresan la condición humana como tránsito en un sentido bastante cristiano: la vida como arriendo de un «apartamento» cuyas características son no en vano la «medianía», la pequeñez frente a la figura del «arrendatario», dotado de todo el poder material y de las llaves: «Del edificio de departamentos / -ocupo uno mediano, / en el segundo piso» (R-T., 2007, 257). Rodea al que habla, que es además el que vive, toda la mutabilidad y el tráfo de un mundo -«diferentes motivos / para que nos mudáramos»- que, en cambio, se le muestra como un enigma esencial e intemporal: «Yo no lo conocía<sup>14</sup> [al propietario]». En medio de la mudanza y del ruido -así como de la angustia temporal del propio poema, acuciada por las aliteraciones carpinteantes (acentos siempre en sílaba par)-, el hombre ha perdido la noción del origen -«desde tanto ajetreo / que no recuerdo / cuánto»-. Esto nos lleva de nuevo a Martin Heidegger, con el que el poeta no parece nunca dejar de conversar, aunque sea para rebatirlo:

---

<sup>14</sup> Aunque tampoco deja de estar presente una resonancia del Evangelio y en concreto de las negaciones de san Pedro. De nuevo la negación se aparece como síntoma paradójico de creencia, de pertenencia.

Lo que propiamente da que pensar no se alejó del hombre alguna vez, en una determinada fecha histórica, sino que lo propiamente merecedor de pensarse se mantiene en ese alejamiento desde tiempos inmemoriales. (Heidegger, 2010, 18)

En estas condiciones, el hombre sale de su apartamento, es decir, sale de él, de su conciencia, y ello a partir de la palabra. Al salir, parece hacer balance y reflexionar desde su posición privilegiada<sup>15</sup>, la de mediador entre un concepto de tiempo como condición de mortalidad y la de duración cuantificable y física. En ese momento mira a su alrededor y de cuanto lo circunda acude al periódico -que lleva el nombre seductor y degenerado de «*Tu pasquín*»-: el hombre han olvidado sus preguntas, vive arrojado, en “estado de caída”, indiferente a la condición mortal y entretenido en el caos de la inmediatez. Ha perdido el ser al tomarse demasiado en serio el mundo y sólo tiene un periódico que se equivoca respecto a lo que debe ser noticiado, perdido entre la inmediatez de los «días» y la gravedad de los «años». Todo el poema está envuelto en ese clima de confusión, de salida en medio de la fiebre, ya que, como hemos dicho, en su estado de medianía y de no saber, el intelectual confiesa que «lo que más merece pensarse en nuestro tiempo problemático es el hecho de que no pensamos» (Heidegger, 2010, 17). Así que tras el titubeo inicial, el yo reconoce -mientras se diría que mira la altura del edificio-, cuánto de inaccesible es el “amo de llaves”, el «propietario»; luego desciende la mirada sobre los hechos de la historia al tomar en sus manos el «*Pasquín*» y reconoce la posibilidad del conocimiento pero, del mismo modo, su ausencia efectiva. Es entonces cuando se despierta en él el verdadero conocimiento. Algo se le revela, de hecho una sola vez -pasado perfecto y modo perfectivo- en un instante que parece haber escabullido del transcurso y con el que el poema concluye: «Buscando los arriendos, / eché de ver / la fecha: el mes y el día / vibraban bien; aberración, el año... // Entonces comprendí.» (R-T., 2007, 257).

Se ha contemplado, para comenzar, el modelo medieval en el que la verdad era patrimonio de un Dios ultraterreno e inexpugnable, guardián de la esencia inamovible de cada cosa; más tarde se ha esbozado la posibilidad de «salir» a glosar la palabra

---

<sup>15</sup> Se trata no en vano de un poema con una fuerte carga de metapoesía hasta el punto de poderse quasi considerar una poética. Por ello precisamente hemos acudido a ella.

revelada y divina y desmontar así progresivamente el concepto de Dios, aludiendo de este modo a Descartes, a Kant, hasta desembocar en la crítica a un positivismo que cree encontrar una verdad objetiva en el análisis científico, pero cuyas conclusiones revierten en el «ajetreo» de un progreso en realidad muy dudoso. El propio Heidegger ya había criticado con rotundidad el avance de la técnica y expuesto los inconvenientes de la ciencia moderna, no obstante su modelo de conocimiento, por más que esté decidido a deconstruir la metafísica, es la herencia de un método fenomenológico que pretende definir el ser de una forma objetiva y definitiva. En cambio, la propuesta de Rosenmann-Taub consistiría por el contrario en admitir que la única verdad posible para el hombre es un conocimiento que compromete su subjetividad y exige su entrega, su “cuerpo”, pero que desemboca en una pirueta espiritual, íntima. La experiencia del ser y de la poesía asoma al individuo al abismo del vacío, lo expone a la duda inicial y genética con que Sócrates inauguraba en buena medida la historia del pensamiento.

El resultado de un conocimiento así, relampagueante, debe quedar clausurado y consignado en la naturaleza del momento de intuición y en la vivencia temporal-atemporal, así como en su carácter paradójico, de negación y afirmación simultáneas. Por el contrario, la naturaleza paradójica y negativa de la verdad no llega a abolir la ciencia, pues también ella está al servicio de los hombres huérfanos de Dios y en un mundo imperfecto. En cambio, lo que sí se diría es que la falta de sistema de la poesía no es un obstáculo, que en ningún caso la poesía queda relegada a la periferia del saber y la vida del hombre, sino que, al contrario, su contribución mayor es la de humanizar una metodología enajenante y una visión desintegrada del cosmos.

En fin, la poesía, con la implicación integral que ésta exige de quien la produce, tanto desde su individualidad hasta su proyección en la comunidad, está llamada no a ponerse al servicio de la ciencia, sino, casi a encauzar todo un sistema de conocimiento para que el sujeto recorra a la inversa el camino y vuelva desde su condición de *individuum* a la de *dividuum* (Jauss, 2004, 25), alumbrando con ello un regreso a la ética: «Ciencia, cuando es ciencia y poesía, cuando es poesía, son intentos de alcanzar la verdad» (Tapia, 2011). Pero esencialmente es la poesía quien encarna

esa verdad, pues es capaz de colocar al individuo «ante sí mismo» (Tapia, 2011).

Así, por ejemplo, cuestionado sobre el significado del título *La opción*, el poeta reflexionaba así:

- ¿Tiene opción el ser humano? No hay casi conciencia de que este planeta es una sola casa en la que estamos por un plazo muy determinado. Y la agresión ocupa gran parte de las habitaciones.

¿El individuo, ante sí mismo, tiene *opción*? Una cosa es tener opción, y otra, ponerla en práctica.

¿Nacemos por nuestra voluntad? ¿Escogimos presenciar el espectáculo y formar parte de él?

La Opción: un sí y un no: decisión e indecisión. Poner, a la multitud que contenemos, de acuerdo. Una lucha para no ganar. Para saber. Ser un fragmento de la conciencia del multiverso, y el socorro del multiverso, ya que éste es, también, un fragmento. (Tapia, 2011)

El cristianismo, para terminar, no se agota entonces en la aventura del conocimiento vital o como figura que hace funcionar un engranaje, sino que implica al artista más allá y supone, de hecho, la «puesta en práctica» de una «opción» que es, al cabo, una acción de «socorro» con respecto al cosmos o «multiverso».

Para concluir, volvamos la mirada al pasaje al que antes hacíamos alusión:

Judas: - *Te beso*: «gracias» por lo que *has hecho* por «mí».

Cristo: - *De nada*, hijo «mío»: ¿qué hice por *nadie*? Abusé *de* «tu» interés: ¡descomunal «tu» trabajo *de traicionarme*!

Es por ejemplo una constante en los comentarios del libro *Quince* la abundante, a veces abusiva, estrategia de subrayar y enfatizar significados secundarios o supletorios de las palabras a partir de la cursiva, el corchete, las comillas. No se nos hace extraña la llamada de atención respecto a los pronombres ni tampoco la muy habitual apelación a la nada y los indefinidos.

Más enigmática resulta la cursiva de la preposición “de”. Si tenemos en cuenta que en el párrafo da entrada a elementos tan diversos como un pronombre indefinido, un sustantivo o el infinitivo de un verbo, no podemos sino concluir que la significación que el autor reclama no está relacionada con los adyacentes de la preposición, sino que se sugiere una lectura distinta del término. Así que nos preguntamos sobre las posibles homofonías de «de». Apenas nos queda una opción: la homofonía del imperativo de “dar”.

Éste es el punto en que la búsqueda intelectual se complementa con una actitud de entrega, de dádiva, con el trabajo de interpretación y transformación de la sociedad que Cristo evidencia para los hombres y al que los propios hombres son impelidos por causa de Cristo. Cristo es así, como en una escalera, una continuación de Dios, que se entrega y se vacía -se llena de vacío-; en cambio al hombre le concierne continuar ese proceso, por más que se antoje infinito y concluya con un vacío paradójico.

En el ya mencionado poema “El deshaucio”, Rosenmann-Taub acudía a la misma figura, al mismo verbo, “dar”, y a la repetición, casi obsesiva, de su imperativo: «Del edificio de departamentos / (...) / desde tanto ajeteo / (...) / eché de ver» (R-T., 2007, 257), hasta que pone fin al poema con la intuición final e inaugural, la generosidad y el sacrificio que iguala a hombre y Dios y que resulta renovada en el signo de máxima denigración: la cruz. Se trata de una experiencia pasada y perfecta, perfecta, paradójicamente por intransitiva, por inacabada en su entrega aún vigente: «Entonces comprendí».



## 5. CAPÍTULO CINCO

### NIHILISMO, NADA, NIHILIDAD.

#### *Sobre una “nada” epistemológica. El circunloquio y la cortedad del decir*

Cuando a menudo hemos hecho mención al nihilismo en la obra de David Rosenmann-Taub, nos hemos referido en gran medida a uno sólo de los costados del fenómeno. Sin embargo, al hablar de Jesucristo, ya se nos abría otra visión de esa misma realidad en su universo, o mejor dicho, «multiverso» (Tapia, 2011, 21), que es como el poeta prefiere denominarlo. Y es que esa realidad, la de la multiplicidad de lo aparentemente uno, iluminada por la constante presencia del oxímoron unificador de contrarios, ofrece una interpretación mucho más equilibrada de la percepción visión “nihilista” del poeta, una visión en la que a menudo los conceptos se desdoblan en niveles de sentido y los atributos contrapuestos complementan y asientan la comprensión de la realidad, avisándonos de su complejidad, inasible en parte, pero atisbable siempre desde la posición del lenguaje poético.

Y es que la naturaleza del oxímoron en la poesía de Rosenmann-Taub supera el rango de figura retórica, no sólo para convertirse, como hemos señalado en herramienta constitutiva de su poética, sino también para afianzarse como marca o señal en una suerte de camino iniciático en el que la conciencia salta por encima de lo aparente y accede a una comprensión privilegiada de lo real. Cristóbal Solari ha dicho:

Entre las muchas figuras que se utilizan, quizás sea necesario destacar el «oxímoron» (la unión de dos conceptos contradictorios), pero que Rosenmann-Taub despliega en múltiples matices y variables. La tensión no surge así de la conjunción de conceptos meramente antitéticos, sino de un dislocamiento oblicuo que atraviesa versos enteros. Ello se debe, acaso, a que el tema central de estos versos es un diálogo crispado y lacerado del poeta con Dios. (Solari, 2002)

Es decir, que en una primera instancia la función del oxímoron viene a romper el modelo epistemológico convencional y señalar la naturaleza dialéctica de la verdad, la problematización del saber y el aviso de que el conocimiento no puede reducirse a un solo enunciado («Afortunada y desgraciadamente, toda respuesta lleva a hacer más preguntas», Tapia, 2011), sino que, en todo caso, los mecanismos del saber han de sufrir un desplazamiento o una distorsión en tanto en cuanto se ponen al servicio de la verdadera naturaleza dinámica de la verdad, de la abolición de lo aparente y la instauración de la sospecha. Es por este motivo que el diálogo -estrategia discursiva predilecta y casi nunca ausente en la poesía de Rosenmann-Taub- vendría a cumplir una función análoga a la del oxímoron dada su mayor proximidad a una verdad en movimiento, una verdad que se enuncia o se origina en la diversidad de los lugares de enunciación.

Y este dinamismo discursivo sería tanto más característico cuanto más explícito el acercamiento del autor al tratamiento de sus preocupaciones religiosas, es decir, al intento de acceso a un lenguaje místico en el que el tiempo no condiciona la naturaleza humana. Por ejemplo, *La mañana en la fuente* o *Los despojos del sol* participan de la tendencia al diálogo y la antítesis, que adelgaza los textos, los fragmenta y los llena de una volatilidad contrapuntística, por oposición a otros poemarios como, por ejemplo, *Cortejo y Epinicio*, en el que la preocupación sí es, en efecto, existencial y la muerte o la memoria lugares comunes de la dicción poética (lo que conlleva, por el contrario, la acumulación de sintagmas, como metáfora de lo espacial). Mientras que en los primeros el tiempo es una condición interiorizada del lenguaje que interviene sólo para plasmar en palabras una conciencia -«El tiempo es sólo un medio de entender nuestro suceder. Nos sirve para enmarcar nuestro pensamiento» (Tapia, 2011)- en el segundo, en cambio, es una marca de fatalidad.

Así, mientras en *Cortejo y Epinicio*, la infancia, como un afuera del tiempo, se manifiesta como ensoñación salvadora y es evocada para interrumpir felizmente una dicción condenada a lo torrencial, en *La Mañana en la fuente* o *Los despojos del sol*, la infancia no se recuerda, sino que se efectúa como no-tiempo en la composición de los

poemas y su naturaleza dialógica. He ahí el uso de los personajes y el diálogo como recursos no tanto del esclarecimiento de un contenido desde ópticas distintas, sino sobre todo del despliegue del hablante en otros yoés, que al traducir su identidad en niveles de conciencia, amplían asimismo la ambigüedad, la narratividad y contingencia del mundo.

En este sentido, podemos pensar que a la verdad lineal y unidimensional se le opone el modelo con que la física moderna y cuántica se explica el universo como un volumen dinámico, sin centro, infinito y vacío; idea que por otra parte no es ajena a los tratados de alquimia medieval o, para ser más exactos, al esquema con que un teólogo científico y humanista del Renacimiento como Nicolás de Cusa proponía dar forma a la naturaleza divina: un círculo cuyo centro está en todos los lugares y cuya circunferencia no está en ningún lugar.

El diálogo, por tanto, ejercería una primera función de descentralización-dislocación, al desplazar su focalidad hacia un lugar que, más que corresponderse con una persona concreta, “sucede” entre varias personas y al mismo tiempo en ninguna. Felipe Ruiz ha relacionado las tres figuras trinitarias con el poemario *El cielo en la fuente*, considerando que la búsqueda de un lugar de encarnación se distribuye en una especie de fuga que atraviesa a las tres para desembocar en ese “otro” que desea ser Jesusa:

Su viaje [el de Jesusa] a lo largo del proceso de retroproyección sobre el cielo sería la temática central de *El cielo en la fuente*. Es por eso que esta se ve engendrada a partir de la comunicación, siempre dislocada, siempre disonante, de un él-ella, que serían el lugar propio de la duplicidad. (...) El proceso de triplificación de la experiencia encarnatoria, el triunvirato iniciático de dicha experiencia, sería el lugar propio que *El cielo en la fuente* busca instalar. (Ruiz, 2007)

*La nada como crítica del conocimiento. Una nueva pregunta sobre el ser de las cosas*

De este modo, más que la resolución del viaje iniciado y determinado finalmente en la figura de Jesusa, parece que, al principio, hemos de quedarnos con la desubicación, la descentralización de la conciencia intelectual y productiva que el poemario propone a partir de sus esquemas de dicción. Sin embargo, en una segunda instancia, cuando tomamos en consideración el modo de tematizar el «corazón vacío» de Jesusa («porque mi corazón no está / y tú estás en mi corazón», R-T, 2004, 63) o la ambigüedad transida con que se la describe, el personaje parece querer atraer otro sentido u otra interpretación a la nada que es. Pues Jesusa no es sólo el *alter* (ego) de un Dios que simula otra forma para conservar intacto su prestigio; Jesusa es también, o quizás sobre todo, un *aliud*, el lugar donde se quiebra la lógica trinitaria de Dios y su proyección en el proceso histórico, donde e irrumpe la excepción, lo verdaderamente otro y vacío:

- ¡Venid! -gritaron los pájaros:
- Venid todas, todas!
- Yo soy una -dijo Jesusa.
- ¡Venid todas! -cantaron los pájaros.
- Yo soy una -gritó Jesusa-. Una  
que no será dos,  
y para mí que soy dos de una. (R-T., 2004, 71)

Se trata de un poema completo, en concreto el número *XV* de *El cielo en la fuente*, un poema que lleva la marca del vértigo, (aunque, paradójicamente sea un vértigo amable<sup>16</sup>). ¿Porque cuál es la identificación entre la naturaleza de los pájaros y la de Jesusa? Sabemos que dialogan, ¿pero dónde, en qué lugar sucede el diálogo?

---

<sup>16</sup> Es curioso cómo en *El cielo en la fuente* Rosenmann-Taub usa de la categoría de grotesco, de miedo, para sin embargo proponer unas secuencias que no están desprovistas de la laxitud sensorial y placentera del primer modernismo. Quizás el hacer compatibles esas dos polaridades es lo que concede al libro su singularidad y su valor.

Jesusa está siempre preguntándose por su propia naturaleza; en cambio los pájaros, las clavellinas y en general toda la realidad se lanza a un movimiento de encuentro, de regreso. También comparten el género femenino y el hecho de «gritar»; tienen sin duda un fondo común, pero no hablan, no cruzan un discurso coherente ni hay lógica alguna en sus palabras, sino que la lógica reside en sus propias sustancias, en la materia de que se componen ellos/ellas y de las que a su vez se compone el poema mismo.

De hecho, puede decirse que asistimos al diálogo paradójico entre dos entidades cuyo acuerdo radica en una condición anterior al acto comunicativo mismo o en un grado de su ser -feminidad, sensualidad, fecundidad, dinamismo-. Sin embargo, uno de los movimientos, el de Jesusa, se mueve en el sentido opuesto al de los otros, con los que finalmente se cruza. Por una parte nos encontramos con lo diverso que, en su flujo y reflujo, reduplica el pronombre indefinido y el movimiento de invitación del verbo -«venid todas, todas»-. Entretanto, Jesusa parece contraerse, buscar un centro en torno al cual pueda gravitar su identidad feraz, el “vacío de su corazón”, condenado por otra parte al esquema de la trinidad divina, al que quiere encontrar una salida. Y esa salida ocurre -quizás al hilo de la *kenosis* de Dios aludida en el capítulo precedente- a partir de una encarnación, una segunda encarnación definitiva, pero también a partir de la especulación sobre la verdad y unidad del ser por el que Jesusa se pregunta.

Felipe Ruiz ha señalado con inteligencia la posibilidad de una alusión al sol y a las sombras del mito platónico de la caverna para explicar el significado de *Los despojos del sol*. Una alusión que podría hacerse extensiva a *El cielo en la fuente*, con el carácter ambiguo y mudable de sus personajes y lugares de expresión. Quizás de hecho *La mañana eterna* venga a completar ese proceso de desdoblamiento y dispersión del extraño (y sin embargo placentero) drama que tiene lugar en el alma de Jesusa, dividida entre el devenir heraclítico del ser -los pájaros- y el afán, al modo de Parménides, de una naturaleza inmutable -«¡Yo soy una (...) Una / que no será dos»-.

Así, por ejemplo, en *La mañana eterna* nos encontramos con declaraciones de la siguiente índole: «Ese cuello / tenuísimo: / corimbo / del edén -contrayesca-, / busca sitio: / sol al sol. / ¡Otra vez!-. / ¿Temible? / Fidedigno.» (R-T., 2004, 107). En efecto,

la fuga de lo amado -que pone de manifiesto el afán de representar la cosa-, encuentra una tranquilización en un verso como «sol al sol» y en su carácter tanto «temible» (referencia posible al terror de los confinados en la caverna por salir al mundo solar de afuera) como «fidedigno». Sin duda la imagen del sol iluminado por su propia luz<sup>17</sup> es la tranquilización de un proceso de búsqueda por alcanzar la verdad, en la que lo nouménico abraza lo fenoménico. Y ello ocurre frente a la yesca, «contrayesca» (¿hoguera de la caverna?) del tropo metafórico que ha dibujado el cuello amado en la imagen vegetal del corimbo. Pero también es cierto que sigue estando presente el léxico propio de la búsqueda: «busca sitio». Y ni siquiera el definitorio adjetivo «fidedigno» que da fin al poema impide que en los poemas sucesivos la dislocación irrumpa de nuevo. Y lo hará con la misma semántica de la desorientación y con el diálogo, con las constantes preguntas autointerrogantes y, sobre todo, con la figura favorita del espejo y el sueño: «La luz, / que no existe, / acaricia los élitros. / - ¿Anhelamos / aquel sueño? / -Me sueñas: / eres lo que no soñó.» (R-T. 2004, 115). Pues el espejo es un lugar más de pérdida que de encuentro, una pérdida -siempre la pérdida, la búsqueda, la entrega- que en cambio ilumina algo en algún lugar, pero algo que no consiste en la imagen reflejada ni en la persona que se refleja, sino en un tipo de conciencia vaciada de sí misma y que de repente, y como fantasmalmente, adquiere voluntad: «Me incitó el espejo» (R-T., 2002, 51). No en vano, también Jesusa parece recibir su corazón -«Jesusa, / Jesusa, / allí el prado entrega lo que más pedías» (R-T., 2004, 91) a través de un ¿acto? de entrega del prado, que cobra vida. El Dios vaciado y desvalido recibe el ser, la existencia o el corazón, de un lugar aparentemente inanimado, un lugar donde la conciencia no parecía estar, pero está: «-La nada -cantó Jesusa, sorprendida-, / la nada / de mi corazón / cortado, / vaciado, / yermo, / luminoso, / embargado por mí / que no soy / y que no seré. / - Que sí -dice la sombra» (R-T., 2004, 90-91). Así que Jesusa, sorprendentemente arrebatada y fuera de sí, se sorprende al cantar como si no fuera decisión suya, recibe de «la sombra» lo que desea:

---

<sup>17</sup> El sol recibe su naturaleza del propio sol, sin la intervención del sujeto intelectual. Esto nos recuerda al bellissimo poema “Al sol” (*Invocación de la Osa Mayor*, 1956) de la austríaca Ingeborg Bachmann – una verdadera asunción completa y no interrogativa del vivir, de la existencia, en la que el sujeto asume la pérdida bíblica de sus ojos, y en ello la equiparación entre el gozoso conocimiento y el pecado de soberbia.

Por otra parte, el hecho de que la naturaleza o el ente del sol haya de desprenderse del sol mismo, con independencia de toda relación externa y de la acción solar, remite a un principio del zen al que haremos sobrada alusión al fin del capítulo.

un corazón -de nuevo otra *mise en abyme*- iluminado por el «vacío».

*Desde la nada como alter (ego) de Dios y el ser hasta la nada como aliud. De lo epistemológico a lo ontológico*

Además, las estructuras especulares y negativas se repiten hasta el fin de *La mañana eterna*: «Neblina entre las húmedas sequías del vacío» (R-T. 2004, 119), dice el poema VI, mientras que el séptimo y último se pregunta: «-¿Mi boca o la tuya?-», a lo que responde: «Recíbenos, joyel / día sin día» (R-T., 2004, 123). De nuevo, como en el poema de Celan al que nos referíamos en el capítulo tercero («Nada está perdido»), nos encontramos la misma solución: la negación de la nada. Por qué cómo hemos de imaginar una neblina entre dos vacíos. O qué queda si a un ente le arrebatamos su existencia como ente. En el capítulo tercero respondíamos que dicha ecuación supone una pregunta en torno a la validez del propio lenguaje, pues al negarse el objeto, la atención recae en el código mismo, en el medio, y lo que resulta es una reivindicación de la palabra poética como búsqueda. Ahora bien, si la pregunta se coloca fuera del nivel del arte y se proyecta más allá, es decir, si optamos -y el propio Rosenmann-Taub nos autoriza a ello- por comprender al poeta no como un poeta, sino como sujeto de conocimiento, entonces el problema pasa de ser una cuestión poética a una aporía ontológica. Ya que si lo contrario del decir dentro de la poesía es el silencio y su sujeto es un enunciador, en cambio lo contrario de lo que podemos concebir no es la nada, sino lo inconcebible y, con el fin de alcanzar ese inconcebible, el sujeto está obligado a dar un salto de conciencia que lo lleva desde la escalera del saber lógico a una intuición más o menos espiritual y una naturaleza que se distancia mientras nos invita a concebir aquello que no somos capaces de concebir.

Retomemos la fórmula del poema VI de *La mañana eterna*: «neblina entre las húmedas sequías del vacío». Prescindiendo del recurso antitético que hace «húmeda» la «sequía» y que nos avisa de la naturaleza casi mística del enunciado, creemos que lo más destacable es la capacidad para imaginarnos un objeto, por otra parte obtuso o

velado, que se encuentra cercado por el vacío. ¿Pero cómo podemos tener noticia de algo que, en caso de existir, se encuentra rodeado por lo inconcebible? He aquí que nos encontramos con una fórmula muy frecuentada por el pensamiento zen: nos estamos refiriendo al koan. Se define éste como una paradoja cuyo propósito es el de desconcertar el acto intelectual lógico-racional y provocar un shock mental que lleve a un aumento de conciencia, y, con ello, a un “despertar” al yo verdadero.

El aspirante zen, con la ayuda de su maestro, tiende a lograr una revolución de su mente que le ofrezca nuevas formas de percepción. Las paradójicas frases de los maestros, sus incongruentes formas de reaccionar, sus inadecuadas -aparentemente- exclamaciones, sus desconcertantes gestos o silencios, su sorprendente brusquedad, sus respuestas absolutamente ilógicas, sus métodos de enseñanza anticonvencionales, son formas todas ellas de hacer saltar en mil pedazos la mente lógica del discípulo, llevarle a un callejón intelectual sin salida, obligarle a dar un gran salto que evite el precipicio de la rutina mental, originar una conflagración en su mente vieja que dé como resultado una mente rejuvenecida. Tales preguntas y respuestas, frases paradójicas, aseveraciones que no pueden ser comprendidas a través de la lógica ordinaria, son denominados mondos y koans, y representan toda una técnica zen para activar la mente supraconsciente. (Calle, 79, 176-177)

El koan reta nuestro modo de entender como sujetos a partir de la existencia aparentemente absurda (o negada) de su objeto. Pero este absurdo opera una asimilación de los contrarios y un encuentro de lo aparentemente invisible o inconcebible que tiene como “reflejo” la dislocación del propio punto de vista hacia la adquisición de “una” conciencia que no se corresponde ni con el sujeto de la experiencia fenoménica ni con el de la intelección, sino con “otro” que excede al mecanismo. De nuevo la otredad se nos manifiesta de una forma radical, inédita: *aliud*, como decíamos, más que *alter*.

### *Conexiones con el pensamiento neoplatónico y la mística especulativa medieval*

Ni que decir tiene que estos juegos que comienzan en la aparente incongruencia no son tampoco extraños a los enunciados de la mística especulativa del medioevo

cristiano y europeo. Poniendo énfasis o no en la realidad suprasensible de Dios, a casi todos estos movimientos les es común un proceso de aprendizaje por sendas desusadas del pensamiento, así como un mismo principio recurrente: el conocimiento más alto, sea cual sea su naturaleza, no se alcanza a partir de añadir uno o más peldaños a un problema lógico, sino en el desmonte de esa estructura lógica y el vaciarse del pensamiento para alcanzar su raíz unitiva<sup>18</sup>.

Sin duda que la poesía de Rosenmann-Taub no se encuentra lejos de estos conceptos: su depauperación de Dios en Cristo y, a su vez, de éste en figuras como Elbirita o Pedrito se podrían relacionar con los círculos concéntricos en que la conciencia se despliega a partir de un mismo radical, un lugar de intelección (intuición romántica) cuya fijeza e inalterabilidad se deriva, por exclusión y como vaciamiento, del flujo diverso, incontenible y telúrico de lo vivo. Se trata al fin y al cabo de un tópico, el de la naturaleza, que Rosenmann-Taub desea someter a la disciplina de la conciencia. ¿Pero de qué conciencia en concreto? ¿La poesía, la religión, la ciencia? Ninguna de ellas en realidad y todas ellas a la vez. La propuesta más firme acaso de toda la poesía del chileno se corresponde con un viaje y un desposeimiento del yo, una salida de la jaula del ego<sup>19</sup>. Recordemos en este punto al sujeto del arriendo, que mira el «edificio de departamentos» y el «pasquín» en medio de una especie de mareo, como si nada de ello le perteneciera, como si estuviera y a la vez no estuviera.

La salida es en realidad un topos de la experiencia mística. Recordemos sin ir más lejos el «salí sin ser notada» de *La noche oscura* sanjuanina. El sujeto de la experiencia mística se “da” o, mejor dicho, hace uso de su libertad, pero su libertad consiste en entregarse. El sujeto de la mística es paciente y agente a la vez, su método es equivalente a prescindir de un método para, como dijimos, abismarse. Ya el místico flamenco Jan van Ruysbroeck describía «el doble movimiento por el que el alma “sale” al encuentro de Dios<sup>20</sup>. (...) La iniciativa parte de Dios (*Ipse prior dilexit nos*); pero

---

<sup>18</sup> En la mística europea este proceso de despojamiento del yo y de los deseos físicos se relaciona con la ascesis y con la metáfora del Cristo camino del Calvario.

<sup>19</sup> Recordemos de nuevo el camino por el que, según Jauss, el *individuum* se libera en el *dividuum*.

<sup>20</sup> Su obra más apreciada y que lleva el sugerente título de *El adorno de las bodas espirituales* comienza de hecho con una cita del *Evangelio según san Mateo* que hace referencia explícita a esta naturaleza activa del amado con respecto al amante: «*Ecce sponsus venit, exite obviam ei*» (Ruysbroeck, 2010, 3).

Ruysbroeck no deja de subrayar la libertad del acto por el que la voluntad responde a la gracia» (Gilson, 2007, 671). Del mismo modo, el místico de Brabante propone una ciencia pura que prescinde de atributos, de categorías y escalones: «el hombre llega finalmente a abismarse en la beatitud de la vida divina. Por la misma razón, no sería exacto decir que Ruysbroeck haya renunciado a la especulación. Toda su obra va contra esta tesis. Pero es cierto que la especulación de Ruysbroeck prescinde de la filosofía» (Gilson, 2007, 671).

Sin lugar a duda, esta doble faceta de sujeto agente y paciente reunidos en una sola instancia cognoscitiva así como la consecución de un saber que no es el científico o cotidiano, sino una especie de tierra de nadie extrañamente interior encuentra una expresión palmaria en la obra de David Rosenmann-Taub. Recordemos el final abrupto del poema-poética “Deshaucio”, la palabra «comprendí» (R-T., 2007, 257) y en cuyo significado se despliegan diferentes niveles de lectura. El «inquilino» habita un departamento, es decir el compartimento que le corresponde dentro de una unidad mayor: la del edificio. Su casa es una casa compartida originalmente: «del edificio de departamentos», diferenciada y sin embargo común. Su individualidad consiste en los «diferentes motivos» que el propietario en un tiempo anterior e inaugural «dio» a cada uno para que comenzase su mudanza. Es decir, el sujeto acude a una vía de acceso que sí es única (aunque prestada), pues la aventura del yo en su despertar a una verdadera conciencia no puede compartirse: “es” una experiencia personal y su resolución constituye al propio yo. De hecho, el conocimiento que el poeta propone no es un método asequible a todos como un don; al contrario, cada uno debe ponerse en camino, en su camino, vaciándose de sus propias ataduras. No faltarán las dificultades, el «ajetreo» que disuada o distraiga a los inquilinos y les impida salir. Pero sólo cuando el inquilino ha salido y ha contemplado la mudanza externa (el «pasquín»), se da cuenta del engaño -«aberración»- de lo efímero, de las apariencias y de la necesidad de llevar la conciencia más allá (o más acá). Es en ese momento es en el que actualiza el “darse” del propietario con su propio “darse”: «compre-dí», un verbo que exige su acción, su libertad intelectual, pero una libertad que consiste paradójicamente en entregarse y volver a la pasividad de antes de habitar el departamento, de antes de existir. Con su sacrificio culmina y se completa la trama del encuentro, donde la individualidad se

disuelve y se libera otra vez en el pretérito perfecto, conclusivo, en la unidad esencial e inaugural del *Génesis*. Así pues, las afinidades con la mística especulativa medieval son considerables:

La mística de Taulero consiste en conferir a un alma creada por Dios una posibilidad de retorno a su idea increada en Dios. (...) Entre el fondo del alma y sus facultades propiamente dichas se interpone el *Gemüt*, es decir, lo que podríamos llamar en un - sentido casi pascaliano- el «corazón». Taulero entiende por ello una disposición estable del alma que condiciona, bien o mal, el ejercicio de todas sus facultades. (...) En resumen: el *Gemüt* es la actitud permanente del alma para con su propio «fondo». (Gilson, 2007, 670)

Pero queda un último y crucial aspecto por comentar en ese «compren-dí». El poema termina con él. No hay nada más y, usando una terminología mística, el ascenso del alma respecto a su castillo interior o sus moradas espirituales se ha efectuado hasta su acabamiento. Pero “comprender” es un verbo transitivo. Al seguirle un punto y final, la narración se culmina por una parte, pero por otra nos deja la pregunta (una pregunta que no existía de un modo tan acuciante antes del poema): comprender qué. Entonces volvemos nuestra vista sobre todo lo dicho y ponemos la atención en el proceso casi ascético cuyo objeto coincide con la comprensión, con el encuentro mismo, desprovisto de atributos: igual que en la fórmula socrática aludida en el capítulo anterior; se trata del acto inaugural de pensamiento, de la primera toma de conciencia, la salida de la caverna.

Al cabo, la voluntad de conocimiento se satisface antes de conocer un objeto del que poder predicar y por tanto se manifiesta como un vacío<sup>21</sup>, una experiencia exenta de todo condicionante y predicación y que por tanto supone un regreso a un estado prístino, diríase, genético de la conciencia que, una vez alcanzado, disipa toda volición. Por así decir, se trataría de la puesta en marcha del intelecto pero sin objeto, esto es, el momento mismo en que la conciencia sale de sí para conocer, pero aún no

---

<sup>21</sup> Se trata de lo que en términos de Nishida Kitaro, podríamos denominar “experiencia pura” (Heisig, 2002, 70-76), consistente en un cruce entre el conocedor y lo que quiere conocer, con voluntad por parte tanto de uno como del otro, lo cual coincidiría con la hipótesis de Ruysbroeck.

ha determinado qué y, por tanto, detenida en el acto de abrirse, concibe su vacío, su sustrato, el “locus” que ha de llenarse en el acto de la experiencia. Yendo más allá, estamos hablando de una intelección que retrocede y concibe su capacidad para conocer, su límites, su estar, mientras la mirada que reconoce su naturaleza de sujeto se manifiesta como algo escindido: si reconozco en mí mismo un sujeto es porque alguna parte de mi conciencia no es ese sujeto, y entonces esa parte se manifiesta como un afuera, el lugar en el que mi yo se asienta, un lugar incondicionado, inmutable. Pues bien, la mística medieval identifica ese lugar con la sustancia indivisa, indiferente al juego de los contrarios y las apariencias, esto es, la sustancia divina de la lógica neoplatónica y plotiniana. Por eso, ahora el desierto es fecundo y también «las sequías del vacío» pueden de veras ser «húmedas». Lo más despoblado o lo más fértil:

La inmóvil unidad, el reposo, la soledad y el desierto de la deidad (...), la «pureza» de la esencia, que es su unidad, es al mismo tiempo Intellecto, puesto que sólo el Intellecto es perfectamente uno. Poner la pureza de la esencia divina, es por tanto, poner el Intellecto, que es el Padre, y con el cual, pasamos del reposo del Uno al bullicio interno de las generaciones y procesiones divinas, preámbulos de la creación. (Gilson, 2007, 666)

Y también en este contexto comprendemos mejor el secreto de Elbirita que se manifiesta aparentemente como una materialización, una desacralización progresiva y extendida a lo largo de su progenie. Pues lo realmente productivo del acontecimiento es, más que su realización efectiva, la “posibilidad” que lleva consigo, el vacío creador que el acontecimiento requiere para su despliegue, ya que éste está condenado a quedar velado o tapado una vez se produce. El sexo de Elbirita es por tanto un lugar paradójico de vida y de muerte, es la oquedad por la que se divisa el silencio anterior a la creación, ¿un vacío lleno de su posibilidad?, y por el que, no obstante, ese silencio queda sellado por la carne, por el posible llanto del niño, una vez que la oquedad se vacía.

*El pizarrón de la vida (vita), borrado incesantemente. El secreto, borrado por el funesto parto de mellizos. ¿Nos embelesaba un creativo atributo «natural» de desmedro –la creadoramente exterminadora trampa? (...) El profeta se afana, para*

aminorar el estrago, en *borrar* el incidente; en cambio, la naturaleza *borra* para *borrar*: vivimos, «naturalmente», para *no* vivir. (R-T., 2008, 61)

¿Debe entonces extrañarnos ahora una visión positiva del profesor en el mismo poema “Rapsodia”? Nos hallamos ante otro nivel de lectura, complementario, pero en realidad no excluyente. En este sentido, aunque refiriéndose a *El cielo en la fuente* acierta también Felipe Ruiz al señalar que la encarnación cristiana, concebida históricamente como las edades del Padre, el Hijo y, finalmente, el Espíritu, es contemplada ambiguamente por Rosenmann-Taub, ya que Cristo, al manifestarse, reactualiza a Dios, sí, pero -dado que su advenimiento ya ha tenido lugar- empieza a formar parte de un Dios pasado, sido, cuya completitud, en todo caso, pasa por otra manifestación, esta vez apocalíptica: «por una parte, debemos admitir que el cristianismo asume que la encarnación ya tuvo lugar en Occidente, y que un retorno de ella sólo sería posible como armagedón o final de los tiempos» (Ruiz, 2007).

Más allá de esto, nosotros nos preguntamos si no estamos ante el deslizamiento de una religiosidad en que el Mesías no pasa de ser un profeta más, o para ser más explícitos, si el aparente imaginario cristiano de David Rosenmann-Taub no se despliega sobre una noción de la espera y el *adventum* en realidad propias del judaísmo, algo que por otra parte podría tener su lógica tanto electiva -por el prestigio intelectual del judaísmo- como, naturalmente biográfica. La cuestión es en realidad muy espinosa. Sí podría, en cambio, argumentarse, que la figura de Cristo no obtiene en la poesía del chileno el tratamiento de un Dios hecho carne -ya hemos hablado suficiente del existencialismo ateo-cristiano en su obra-, en cambio sí que es trascendente la idea de la *pietas*. Y esa *pietas* no tiene tan sólo una relación con la moral interpersonal y social, sino también con la propia individualidad, de donde parece aflorar, en el fondo, algo más duradero. Cristo sería entonces un equivalente a la humildad y el ahondamiento ascético<sup>22</sup> precisos para una percepción menos egocéntrica del tiempo. Es decir, el “despertar” a la verdad tan propio del zen y de la

---

<sup>22</sup> Y en esto la función de Cristo sería análoga a la de servir de modelo hermenéutico y analítico que señalábamos en el capítulo anterior, pues en cualquier caso representaría la acción, la capacidad y afán de transformación sobre una realidad dada y tradicionalmente imperturbable.

mística neoplatónica y especulativa cristiana se podría ejecutar a través de la metáfora cristiana:

A partir de esa dinámica es de donde surge por (*sic*) la posibilidad de una experiencia que trasciende el eje de la temporalidad aristotélica que rige a Occidente por un tipo nuevo de dimensión temporal para la que no estamos moral ni mortalmente preparados (...) Mañana eterna que vendría a instalarse, entonces, a lo largo de un día, o, mejor dicho, alrededor del día, merodeándolo, sin llegar nunca a su mitad ni a su declive. (Ruiz, 2007)

El cristianismo constituiría un escalón en el proceso que conduce al yo a una readjudicación del “sí mismo” en la que el vacío o la vacuidad ya no se contemplan como muerte o como denuncia de lo efímero (nivel epistemológico), sino, además, como una vida más auténtica que ha girado el eje de su relación con el mundo desde el ser hacia la nada (nivel ontológico).

### *Eckhart y la nada*

En este punto puede resultar muy revelador un fragmento del maestro Eckhart, en cuyos textos la figura del oxímoron en torno a los conceptos del vacío y la nada es tan frecuente como en la poesía de Rosenmann-Taub, además de obtener un significado semejante. Se trata de un sermón en el que el místico renano interpreta el verdadero significado que observa en el episodio de la expulsión de los mercaderes del templo:

¿Por qué Jesús echó a los que compraban y vendían, y a los que ofrecían palomas les ordenó que las quitaran de en medio? (...) ¿Qué ha querido decir? El templo, en el que Dios quiere dominar según su voluntad, es el alma del hombre, que ha formado y creado exactamente a su semejanza, según leemos que Nuestro Señor dijo: «¡hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza!» [Gn 1, 26]. Y eso es lo que ha hecho. Tan semejante a sí mismo ha hecho el alma del hombre que ni en el reino de los cielos, ni entre todas las magníficas criaturas de la tierra que Dios ha creado de forma maravillosa, no hay ninguna que se le asemeje tanto como el alma del hombre. Ésa es

la razón por la que Dios quiere tener el templo vacío, para que allí dentro no haya nada que no sea él. Por eso le agrada mucho ese templo, que le es tan semejante, y se encuentra tan bien en su interior cuando está solo. (Eckhart, 1998, 35)

Pero si hay un motivo por el que la escatología de Eckhart halle una concurrencia en la obra de David Rosenmann-Taub, o viceversa, es debido a la radicalidad y extremosidad al que lleva su especulación, la sangría de elementos ajenos que precisa el alma para lograr la unidad (la unidad con Dios, pero en general la unidad como virtud). Y es que Eckhart da un paso más allá. Podemos suponer a priori que el templo de la conciencia no sólo debe estar vacío de placeres externos, sino también del deseo igualmente perturbador de esos placeres externos. Pero la perspectiva de Eckhart lleva el vaciamiento a un extremo mucho más dramático que el de ese mero proceso de ascesis, hasta el punto de que no sólo afecta al yo, que sale de sí al encuentro de Dios, sino a Dios mismo<sup>23</sup>.

El razonamiento, pese a su apariencia paradójica, es sencillo y su conclusión se desprende por sí sola al asumir todas las consecuencias del punto de partida. Cuando el yo ha sido capaz de abolir toda su voluntad hasta alcanzar un estatus equivalente al de antes del nacimiento, entonces no queda lugar para diferenciar al alma del propio Dios, pues también ésta ha llegado a ser *causa sui*. Llegado a tal punto, Dios es contemplado como un retroceso en el camino del alma hacia lo uno, una voluntad al fin y al cabo -por más que se trate de una voluntad de beatitud- que está de sobra en el estado final.

Los maestros dicen que Dios es un ser y un ser inteligible que conoce todas las cosas, pero nosotros decimos que Dios ni es un ser ni es inteligible, ni conoce esto ni lo otro. Por eso Dios está vacío de todas las cosas (...). Quien, por tanto, quiera ser pobre de espíritu debe serlo todo en todo su saber propio, de forma que no sepa de nada, ni de Dios, ni de las criaturas, ni de sí mismo. Por eso es necesario que el hombre desee no saber nada de las obras de Dios ni las quiera conocer. (Eckhart, 1998, 78)

---

<sup>23</sup> Claro que tal osadía hubo de costarle la condena por parte de la inquisición y el silenciamiento de su nombre durante un largo periodo histórico.

El templo queda realmente vaciado y puro cuando también Dios es expulsado en el último ejercicio de una voluntad que ha alcanzado su perfección no hacia Dios, sino “en Dios” mismo<sup>24</sup>, igual que en una nada en la que permanece como sustrato, como unidad inamovible, la única ajena a cualquier cambio o mutación, pues su potencialidad es anterior a ella, al alma y a la querencia del alma por Dios. El último desposeimiento, por tanto, es el de la conciencia del yo como criatura, como ente diferenciado del resto de la materia.

Pero este desposeimiento también incluye a Dios, pues para el último paso de la unión mística ha sido preciso que la divinidad se desprovea también de sí misma, de su majestad y de la seducción que ejerce en el alma, que se vuelva indiscernible de lo que el yo fue antes de nacer: nada.

Lo que soy según mi nacimiento debe morir y aniquilarse, pues es mortal; por eso debe desaparecer con el tiempo. (...)

Entonces soy lo que fui y allí ni decrezco ni crezco pues soy una causa inamovible, que mueve todas las cosas. En todo eso Dios no encuentra ningún lugar [más] en el hombre, pues el hombre consigue con esa pobreza lo que él es eternamente y lo que siempre será. En todo eso Dios es uno con el espíritu y ésa es la extrema pobreza que se puede encontrar. (Eckhart, 1998, 80-81)

De unas palabras así se desprende un nihilismo casi inconcebible en un místico del siglo XIII. Pues de hecho, el Dios que puede ser concebido y deseado por una criatura es un Dios incompleto e imperfecto, un objeto de la mercaduría. Es de hecho muy notable que Eckhart haya logrado concebir la unidad y la perfección de Dios desposeyéndolo de su idea, haciéndolo descender del momento de nuestro nacimiento o, en su otro extremo, de la muerte. Y es que una idea que se nos asemeja tan materialista, sólo irrumpe después de haber realizado, en el mismo sermón, una petición insólita:

---

<sup>24</sup> La fórmula de algo-en algo, como “muerte-en-la vida”, es usada muy a menudo por los maestros zen.

Por eso rogamos a Dios que nos vacíe de Dios y que alcancemos la verdad y la disfrutemos eternamente, allí donde los ángeles supremos y las moscas y las almas son iguales, allí, donde yo estaba y quise lo que fui y fui lo que quise. (Eckhart, 1998, 77)

Y su idea no tanto de la muerte cuanto del regreso al estado de no existir se corresponde casi con exactitud con algunos pasajes de la obra de David Rosenmann-Taub, hasta el punto de que llegamos a preguntarnos si la desolación nihilista con que hemos dicho que el autor afronta la muerte no es más que el residuo de una retórica prestada, la cáscara de un fruto diferente. El poemario *Los despojos del sol* se abre no en vano con un poema que puede ser pertinente reproducir en su totalidad:

I

Salí, por fidelidad -a quién-. ¡Regresaré, bajo el mismo cansancio rojo! Si pudiera como cuando un niño, hacia...: palpé la puerta de la calle, la abrí, la cerré, con desenfreno -para que se enteraran (si no, ¿qué pasaría?) -: inmóvil, capturé la esquina donde gira el Emporio de Todo.

\*

\* \*

Palparme, abrirme, ahora, cerrarme, con diáfano sigilo (si no, ¿qué pasaría?), estrechando la gavilla que me purifica desde que no existo. (R-T., 2006, 17)

Desde luego no puede obviarse el hermetismo de un pasaje así. Es decir, no es fácil dar con una interpretación de lo que además quiere escaparse insistentemente del sentido con preguntas no precisamente retóricas, o al menos no aparentemente: «si no, ¿qué pasaría?». Pero merece la pena aventurarse.

El inicio del poema hace referencia al nacimiento, si bien éste se iguala a la muerte, incardinándose en el tópico barroco de cuna y sepultura a través del caudal de

---

Sin embargo, su traducción y las implicaciones que conlleva resultan complejas para un occidental.

la sangre. El misterio de la existencia continúa siendo inaccesible, un acto de «fidelidad» u obediencia («¿a quién?») sin objeto, sin meta, sin fin; o lo que es lo mismo, «la razón, si la hay, de la sinrazón de existir» (Ortiz, 2006). Ahora bien, eso no significa que no haya de ser pensado, sentido o que incluso la existencia se identifique con un acto de aprendizaje y de caer en la cuenta de algo (más que de intelección) - «para que se enteraran»-; un acto aprendizaje, de hecho, más ávido, porque al haber perdido su objeto -«la abrí, la cerré, con desenfreno»-, se precipita dentro de sí mismo y de su vacío. Es decir, está claro que esa curiosidad, por más substancial que sea, no puede satisfacerse, pues Dios, y en esto nuestro autor coincide con Eckhart, no consiste en una inteligencia creadora; y ello no sólo por la imperfección flagrante del mundo que ha creado, sino también porque el puesto que ocuparía como clave de bóveda del pensamiento se proclama vacante, como podemos leer en un poema de la misma serie inicial del poemario, *Diario de un guijarro*: «¿De quién el Libro que construyo?» (R-T., 2006, 27). El vacío se manifiesta como sustituto de la meta, el lugar es la toma de conciencia o aceptación de un tránsito, y más que una palabra un verbo, una acción (de nuevo, como en la fórmula de Sartre, la existencia predomina sobre la esencia), pues tampoco puede tratarse de puro intelecto: nótese que «el Libro» no se “escribe”, sino que se «construye» (R-T., 2006, 27), o, como en el primer poema, se «captura», se «palpa» (R-T., 2006, 17). Es decir, otra vez la importancia de las sensaciones y del tacto.

### *La detención de la búsqueda en la nada o la nada como trascendencia*

Pero lo que es más importante: puede afirmarse una secularización de Dios, puede llamarse a la acción individual para oponerse a Dios como idea universal o como colofón de un edificio de pensamiento, pero la obsesión mesiánica (“darse”) del yo y el sacrificio de su libertad en pos («salí», «abrirme») del despertar a una nueva conciencia sucede en un lugar intermedio entre el yo y lo otro. Y ese lugar es en

realidad el “transcurso” mismo de un encuentro -«Prisionero doble, alegre / cazador»<sup>25</sup> (R-T., 2006, 37) - que conduce a una objetivación de la subjetividad y al mismo tiempo a su vacío, su muerte-nacimiento: «Convoqué alamedas para servírmelas. Dormitan, desequidas. En su suave amargor disfrutado por nadie, se parecen a esta criatura remota que yace altivamente huérfana. / El espejo, vacante, casi refleja, apenas, la forma de lo informe, y se refleja en mí.» (R-T., 2006, 19).

La idea de flujo y fuga tan característica del poeta parece haberse desvanecido de repente. Nos encontramos ahora por primera vez con palabras que inciden en la desposesión, en la inacción -«cansancio rojo», «inmóvil», «diáfano sigilo» (R-T., 2006, 17). Sí, es como si una vez alcanzado del todo ese estado privilegiado de conciencia, encontráramos también la confluencia con Eckhart, de modo que la “salida” del yo, su querencia, su volición y entrega, hubieran de concluir en una vívida percepción rayana con la muerte (o con la infancia como ausencia de voluntad y de concepto) -«Si pudiera, como cuando niño»-. Curioso es que la inexistencia esté positivamente connotada, el no haber nacido y ser pura potencialidad: «la gavilla que me purifica desde que no existo».

Como leemos en la contraportada del libro:

*Los despojos del Sol* comienza con la ruptura: la conciencia se hace presente: el hombre *se sabe*. Lo experimentado, antes de *saberse*, existir; lo *ahora* experimentado, no existir.

Justo en este momento se deja advertir en la poesía de Rosenmann-Taub esa exaltación de lo telúrico y de la naturaleza como edén tan propia de la poesía chilena; la supremacía de lo energético y vital sobre la idea de Dios (y también a menudo de la subjetividad del individuo). Sin embargo eso ocurre haber transitado por el concepto de nada y habérselo readjudicado a partir de otros parámetros, otras perspectivas que convierten el nihilismo del autor en una especie de crisol de innumerables aristas. Esas perspectivas distintas se alejan del existencialismo filosófico y el desarraigo de la

---

<sup>25</sup> Es el inicio de la segunda sección de *Los despojos del Sol*, la titulada *Ráfaga*.

poesía moderna y, en cambio, encuentran una analogía en la mística especulativa del medioevo y en la espiritualidad zen.

En resumen, la nada de David Rosenmann-Taub, avisada por la constancia del oxímoron como recurso, obtiene un tratamiento cercano al del nihilismo europeo, y en ese sentido una connotación negativa. Pero también, o sobre todo, una mirada que la hace girar sobre sí misma y crecer para volverse un aprendizaje.

Así por ejemplo, la muerte, tan presente en *Cortejo y Epinicio* es ambivalente y ya en ese libro primero debe prestarse atención a la vuelta de tuerca que se ejerce sobre ella. Por ejemplo, en el poema “Genetrix” -«Acabo de morir: para la tierra / soy un recién nacido» (R-T., 2002, 46)- tendemos a prestar atención a la perpetuidad del ciclo vital por encima de la existencia humana, cuando en realidad no es esa existencia humana o esa individualidad la protagonista, ni siquiera para dar cuenta de su precariedad, sino más bien una determinada conciencia a medio camino entre el yo y el ser. Es decir, el punto de llegada no es ya tanto la extinción, sino el encuentro con el vacío que sucede cuando la voz -¿pues quién habla realmente en el poema si el yo en realidad ha muerto?- se adelanta al encuentro con el mundo. En otras palabras, la dicotomía exasperante de sujeto y objeto se ve abolida en cuanto se desvela que ésta sólo es posible de cara a la muerte como horizonte, y no en cambio desde la ausencia efectiva de un yo que se ha diferenciado de lo otro tras haber nacido, pero que aún no ha “despertado” en la nihilidad.

Por eso, Jesusa tiene dentro de sí algo más que un corazón, algo muy semejante a “el fruto de la nada” (Eckhart, 1998, 87-93), el solar primero e indiferenciado entre el ser y el yo. Porque Jesusa es también las cosas que la rodean, de hecho es la posibilidad de todas ellas, es un vacío genético metaforizado en su feminidad, en su precariedad, su ausencia: una denigración, una cruz más allá de la cruz. Su pequeña materialidad es fecunda como la de “las moscas” a las que hacía referencia Eckhart. Y si el lenguaje de *El cielo en la fuente* es tan alegórico es porque la poesía ha de desvertirse de sus palabras, negarlas, refutarlas con tal de salir: «mi corazón no está / y tú estás en mi corazón» (R-T., 2004, 63).

## *De la nada a la nihilidad: el modelo de la Escuela de Kioto*

Finalmente, por tanto, hemos pasado del uso de la nada como denuncia de la cortedad de miras, como admonición estética y moral de lo efímero, de lo superficial (el mal arte, la mala ciencia, el tomar partido por lo aparente y el fárrago mercantilista) a una vivencia de la nada que pretende resolver la pregunta por lo real y lo aparente, la cuestión esencial del pensamiento desde los filósofos presocráticos. Todo ello porque se ha mudado el punto de vista de partida, porque se ha desplazado la atención desde el ser a la nada, saliendo a la vez de las ataduras inherentes al pensamiento occidental, de su obsesión por colocar el núcleo del pensamiento y la percepción en el yo y en la distancia que lo separa de la sustancia de las cosas. La cuestión es de hecho comparable al Heidegger anciano que comenzó a distorsionar su pensamiento desde la certidumbre de un modelo de conocimiento (*Ser y tiempo*) hasta el lenguaje febril y febril que concibe el pensar como una experiencia. Pero los hijos más conspicuos de esa última fase de su trayectoria quizá hemos de encontrarlos bien insertos en un lenguaje francamente artístico, bien lejos quizás de nuestras latitudes. Pues la percepción del ser como *logos* e incluso el hecho de dar cabida al concepto del Tao desembocó en un diálogo intercultural que hubo de alcanzar su clímax cuando los filósofos de la escuela de Kioto tomaron el relevo del “maestro alemán” y comenzaron a ofrecer sus propias soluciones, atentas a la vieja pregunta pero inéditas en su forma de asumirla.

Así lo explica Nishitani Keiji en *La religión y la nada*:

El concepto de sustancia apunta hacia eso que hace a una cosa ser lo que es y hace que preserve su propia identidad a pesar de los cambios incesantes que suceden en sus diversas propiedades accidentales. Ahora bien, el ser es considerado sustancia porque los seres son vistos como objetos desde fuera; y así, a la inversa, también porque los seres se sitúan ante el sujeto representacionalmente y son considerados desde la posición del sujeto. (Nishitani, 1999, 165)

En cambio,

el hecho de que la nihilidad se revele en el fondo de un ser significa que se revela el campo de la existencia de ese ser, de su modo de ser esencial. En la nihilidad las cosas y el sujeto vuelven a sus respectivos modos de ser esenciales, a su terruño, donde son lo que son originalmente

(...)

Debería ser evidente, por tanto, que desde el punto de vista de la vacuidad no puede decirse que lo existente existe como sustancia o sujeto, puesto que ambos ya han sido cuestionados en el nivel de la nihilidad. ¿Nos atreveríamos a concebir un modo de ser que no es subjetivo ni sustancial? (Nishitani, 1999, 166-167)

La cuestión de la existencia de las cosas y del yo se resuelve «en un punto de interrogación» y «en la realización de la duda». Nishitani resume la historia del pensamiento griego desde los presocráticos hasta la formulación de Aristóteles, para quien la naturaleza de los seres se efectúa en una posibilidad latente y en la actualización de esa posibilidad o potencialidad a partir del fenómeno, es decir, esencia y existencia respectivamente<sup>26</sup>. Es en ese momento cuando Nishitani opone a la clásica dualidad occidental la perspectiva de la doctrina zen -y al mismo tiempo, por más que nos sorprenda, el pensamiento del maestro Eckhart-, según el cual, una cosa no se define por la acción que ejerce en otra cosa, como en la fórmula mecanicista aristotélica, sino precisamente por su inacción sobre sí misma y con respecto a sí misma, como si la cosa consistiera en ella y a la vez en el hecho de que “no” puede ejercer su acción potencial consigo misma, dentro de sus propios límites<sup>27</sup>. Es decir, como si la cosa estuviera a un mismo tiempo y en un mismo punto llena de sí misma y “vacía” de sí misma:

Como observamos antes, Eckhart se refiere a la deidad, o esencia de Dios, en términos de una nada absoluta, completamente sin forma, donde Dios está en su

---

<sup>26</sup> O lo que es lo mismo, mundo de las ideas y mundo de las cosas según la formulación platónica, o su inversión y problematización en el pensamiento de Kant como lo fenoménico (aprensible) y lo nouménico o la cosa en sí misma (inalcanzable).

<sup>27</sup> Lo que Nishitani va a denominar su «mismidad» y que consiste en su vacío.

propio terruño más allá de cualquiera de las formas en las que se revela a sus criaturas  
(...)

En mi opinión la clave para esta cuestión se encuentra en algo que ha estado presente en la mentalidad asiática desde la antigüedad. Lo encontramos en sentencias como «el fuego no quema al fuego», «el agua no moja al agua», «el ojo no ve el ojo». (Nishitani, 1999, 171)

Y he aquí que encontramos un marco donde el oxímoron y la afirmación de los contrarios, que podríamos casi definir como el sello que caracteriza y singulariza la poesía de Rosenmann-Taub, se despliega con mucha más riqueza y amplitud que en el simple juego retórico: la cosa es simultáneamente lo que es y su vacío, no se manifiesta como ser, sino en esferas concéntricas y estados de conciencia que se despliegan desde el punto genético de su vacuidad. De nuevo en palabras de Nishitani Keiji:

Dicho en términos más concretos, la autoidentidad genuina consiste, por una parte, en la autoidentidad de la naturaleza misma (como ser) y por otra, en su autoidentidad como negación absoluta de la naturaleza misma. Lo que normalmente decimos con «esto es fuego» (desde un punto de vista que reconoce la naturaleza misma del fuego en la combustión) no es totalmente cierto. Más bien, nos ajustamos a la verdad cuando negamos ese punto de vista y en vez de eso decimos «esto no es fuego» (Nishitani, 1999, 173)

Éste es el modo en que, en la poesía de Rosenman-Taub, la naturaleza de las cosas se transforma en una fuga, sí, pero en una fuga absoluta, un puro acto de conciencia vacío que -aunque no suscita el sosiego de la teología negativa de Eckhart, sino la desazón y el vértigo- escapa a los límites del nihilismo en el sentido estricto de la expresión, esto es, del nihilismo como negación de Dios, de la verdad o de los principios morales de Occidente. De hecho, la nada no es en Rosenmann-Taub el punto de acabamiento de un camino de pensamiento, sino que participa del principio y la génesis de cada cosa. La nada, para decirlo en una palabra, no ha devenido de la negación de Dios, porque de hecho ya estaba ahí antes de que Dios estuviera. Y el

mundo del ser no es más que una manifestación de la nada, la fértil nada:

Preguntar y preguntar hasta obtener respuestas que provocarán más preguntas y más respuestas y más preguntas, hasta alcanzar la nada, pues todo es manifestación de nada.

No estoy de acuerdo con la concepción de ser y nada, ya que el ser es una manifestación, una de tantas, de la nada. Los conceptos de principio y de final responden sólo a la idea de ser. (Tapia, 2005)

Y por más que en estas palabras parezca adivinarse una suerte de secreto esoterismo, no hay en ellas más que una voluntad (la voluntad humana conducida hasta su abismo) de conocimiento de la realidad, de desvelamiento de la naturaleza inasible de las cosas, esa misma naturaleza que a lo largo de toda la historia del pensamiento occidental no ha hecho más que hurtarse y escaparse a todo intento de aprensión:

Mi obra no tiene nada que ver con esoterismo. Para mí, Dios no es fenómeno religioso, ni siquiera lo asocio a la religión. Cuando me refiero a árboles, no hago botánica. Cuando aludo al cuerpo humano, no pretendo anatomía o biología. (Tapia, 2005)

Pero, aunque estas palabras parezcan redundar en la consigna del “retorno a las cosas mismas”, sin embargo no hay en ellas ningún interés fenomenológico, sino el deseo de un cambio de paradigma. Porque lo que se ha revelado como una vía en extinción es el patrón subjetivista de la filosofía e, incluso, yendo más allá, la mirada humana y humanizadora de todo el pensamiento. Es decir, una ontología basada en el ser no deja de ancorarse en la subjetividad y el antropocentrismo como punto de partida y, de un modo u otro, en el interés del hombre sobre la naturaleza, para dominarla. Así que mientras no se comprenda que el hombre “vive” en la naturaleza, dentro de ella (esto es, despierto y sin olvidar su tarea de conocimiento, desde luego, pero sumido como cualquier otro objeto en la “experiencia” de un cosmos que intenta

comprender como sujeto) no se hará más que enredar más el hilo, dar vueltas siempre a lo mismo y con el mismo eje.

Aunque tampoco Rosenmann-Taub caerá en la tentación de invocar con bisonñez la naturaleza animal del hombre. Y cuando el poeta explica los versos de *Auge* -«Morir pasó de moda, ruiseñores; / pero vivir también» (R-T., 2007, 13)-, no deja de poner el acento en que lo malo no es el error de tal o cual «ángulo» (Berger, 2007, 35-47), sino el hecho aparentemente inevitable de que el interés lastra cualquier acercamiento perspectivista a la verdad o, a lo que, finalmente, es lo mismo, la vida:

los ruiseñores están libres, porque no han formado parte del disparate.

(...) Rui-señores: rui-do, al comienzo: los ruiseñores, más que cantar, hacen ruido. El canto de los ruiseñores es siempre, más o menos, el mismo: la primera vez, encantador; la segunda, ya no sorprende; la tercera, uno empieza a comprender y desea cerrar la ventana. Cantan, porque tienen hambre, porque necesitan algo, o para llamar la atención y poder reproducirse.

Los ruiseñores, seguramente, cuando algunas personas se están insultando, discurrirán, la primera vez: «¡Cómo cantan! Qué lindas canciones: paf, paf: ¡qué preciosa ópera!». La segunda vez: «¡Hasta cuándo!». La tercera, cerrarán el nido. (Berger, 2007, 35-47)<sup>28</sup>

Es decir, esto no significa que nuestro poeta haya decidido abolir el acceso al conocimiento o que esté condenando, al menos para siempre, a la ciencia. De hecho, no es así: «Georg Nicolai me dijo: “Usted, David, tiene el vicio del arte; yo, el de la ciencia. Tenemos el mismo vicio”» (Berger, 2005). No parece tampoco que se quiera desjerarquizar o transmutar el orden de las diferentes áreas del conocimiento. Sí es digno de señalar el hecho de que la poesía sea elevada a rango de área de conocimiento y que, en tanto es un poeta quien ha tomado la palabra para hablar de la ciencia, exista, como dijimos una cierta aspiración a considerar el arte como el marco regulador de esa “nueva” ciencia.

---

<sup>28</sup> Queda por otra parte fuera de toda duda que el “pensamiento de la sospecha” posmoderno ocupa asimismo un lugar privilegiado en la concepción de los discursos cognoscitivos con los que Rosenmann-Taub está discutiendo.

## *La ciencia y su despertar a la nihilidad*

Sin embargo la cuestión parece mucho más espinosa que todo eso y su salida implica una determinación más profunda. Y no es que no se denuncie el modelo tecnológico de la ciencia y la deshumanización que lleva consigo. De hecho, siempre que hay una referencia al ruido, a la noción de novedad, a la falsedad de lo aparente y al mal arte, nos encontramos, implícita, una denuncia de la ciencia como mera herramienta para lograr las intenciones del hombre. Una herramienta, además, que la sociedad de consumo ha logrado engrasar hasta tornar monstruosa y que no persigue precisamente el conocimiento. Al revés, ese modelo cognoscitivo y que proyecta a su vez un modelo social, esclaviza la voluntad y no persigue satisfacer las preguntas reales del hombre, sino que se enajena apartándose de él y volviéndose independiente de ese impulso estimable e inicial.

Y sin embargo, e incluso en tal coyuntura, de la misma manera que para el Nishitani de *La religión y la nada*, no deja la ciencia de tener un papel (inicial) en la odisea de conocimiento del hombre. Precisamente por la evidencia de su funcionamiento deformado, la ciencia pone la base de su propia crítica y es el espejo, negativo, de la “crítica pura” en que ha de tornarse la totalidad de nuestra conciencia. O lo que es lo mismo, cuando el taller mecanicista de la ciencia ha dejado de lado la subjetividad humana que le dio origen para volverse una cinta de producción robótica que sirve sólo a sus propios y escindidos fines, entonces ha creado, con su funcionamiento autónomo, una nihilidad. Y esa nihilidad de la ciencia, que ha llegado a responder de sí misma autorreferencialmente, ha desplazado al hombre a su periferia, a una condición de objeto respecto de aquella. Pero lo más significativo es que en otro círculo concéntrico de esa misma realidad, ello se corresponde con el proceso por el cual la propia naturaleza -que en una visión antropocéntrica de la historia se preguntó por sí misma a través de una conciencia universal- también pasó a ser objeto y periferia de esa pregunta, erigiendo así en su centro al hombre y al Dios instrumental ideado por él.

El motivo que se oculta tras la personalización de Dios -o para continuar considerándolo persona- es que encubre la nihilidad que yace en el núcleo del ser humano con una imagen de armonía entre el mundo y la existencia humana, a fin de que «el significado y el *telos* de la existencia humana constituyan el *telos* y el significado del mundo». (Heisig, 2002, 308).

Es decir, los dos procesos coinciden: el de la naturaleza convertida en material quirúrgico de un sistema de conocimiento del que Dios es la cúspide, por una parte, y el del hombre mismo convertido en animal de laboratorio de su ciencia u objeto de su comercio, por la otra. De hecho, uno resulta ser la imagen especular del otro, el reflejo monstruoso de la misma subjetividad en proporciones astrales. Su mecanismo está viciado por el mismo defecto: el torturante dualismo por el cual una de las instancias no quiere asumir la distancia y el vacío que las “separa” y que, en lugar de asumir, convierte en un acto de intelección fundador y en principio y causa, en el sentido cartesiano, de la otra. Así, la naturaleza es para el hombre una caja llena de sustancias que remiten a la sustancia original, aquella capaz de otorgarle unidad a todas ellas: Dios. Y del mismo modo, el hombre es desintegrado por la máquina de la ciencia, que no se funda en la subjetividad de una raza humana, inserta en el cosmos, sino en una proyección ideal y utópica de aquella volición inicial.

### *El retorno a la duda radical y la idea de “volverse”*

Así que la única salida de este esquema viciado es el regreso, mediado por la voluntad, a aquel estado en que esa misma voluntad aún no se había disgregado de la materia. El final, paradójico, es el retorno, o la ficción del retorno a aquel estado precario de su génesis (su nacimiento, que es la imagen especular de la muerte), donde voluntad y materia eran indistinguibles porque de hecho eran indisolubles. Pero para ello ha de mediar el paradigma de la nihilidad en el que la naturaleza humana no se asume como el principio fundador, sino, en

efecto, como una “pura nada” (igual que el fuego para el fuego). También, desde esa óptica primera, la naturaleza no se divide en infinidad de materias, sino que se asienta sobre lo único que la puede contener: su propio vacío.

Rosenmann-Taub aborda el problema en el comentario de su poema “Ontogenia”:

«Yo» -*mi* espectador- adopto «otra» política. «Yo» -*profeta*: alma trasvinante- adopto «disidente» política. «Yo» -noúmeno *del* noúmeno- «soy» (...) víctima de *mi* aventura; la de la trascendencia de *lo* sensorial, captando más sagazmente «este» mundo. «Yo», sinembargo, no sólo terrícola, recinto *de* los recintos: conciencia *de* la conciencia, en la *oscuridad*: ¿conciencia *para mí*? ¿Qué «esto» de soluciones –«disoluciones»- de «ser», de «ser» en el «ser», de pensar, de pensarme? ¿Y por qué pensar? ¿*Para* qué pensar? ¿Aventura *de* la aventura? ¿Qué «esto» de averiguarme, de requerir respuestas, de in«tentar» satisfacerme? ¿Qué «es» satisfacerme? ¿Y por qué satisfacerme?

*Lo* que simula óbito «es» alumbramiento. (R-T., 2008, 190-191)

Es importante considerar el valor que en el fragmento seleccionado, tan denso, la preposición vuelve a involucrar el papel de la entrega, al mismo tiempo que en su naturaleza de complemento “relativo” ejecuta una retracción, encarna el movimiento por el cual el yo recula hacia el origen, hacia la aniquilación en su principio fundamental -«noúmeno *del* noúmeno» o «recinto *de* los recintos: conciencia *de* la conciencia, en la *oscuridad*: ¿conciencia *para mí*?»-. Es decir, en esas palabras se realiza el tránsito desde la pertenencia (de) hasta el desenvolvimiento que libera al yo en una conciencia intermedia, ya no subjetiva, sino convertida en objeto, una conciencia que iguala al entendimiento con las cosas (o lo que es lo mismo, un ello)<sup>29</sup>. Ahora bien, no hablamos de un “ello” en la comprensión freudiana del término - responsable no en vano de un conocimiento si cabe más esclavo de las ataduras temporales e históricas relacionadas con el yo-, sino de nuevo a las consideraciones de Nishitani, a su lógica abarcadora del verdadero yo como no-yo, como retroceso (del

---

<sup>29</sup> Adviértase la importancia de los pronombres «lo» o «esto», subrayados además, a través de los corchetes, por el propio poeta.

ser a la nada):

Del mismo modo que Descartes aceptó el desafío que el método científico suponía para la fe religiosa tradicional, imponiéndose la disciplina de una duda radical, Nishitani acepta el desafío que supone el nihilismo para la religión, adaptándose a la disciplina de una duda propia, implacable. En vez de aceptar la certeza del «luego existo», comienza por cuestionar esa certeza con una duda aún más radical, la «gran duda» como la llama, empleando el término zen -en la que uno renuncia incluso al yo pensante para *convertirse en* la duda. (Heisig, 2002, 276)

Y en este momento la confluencia de David Rosenmann-Taub con el alumno de la escuela de Kioto es casi definitiva. La toma de conciencia del yo, como vemos en el fragmento del comentario a “Ontogenia” consiste netamente en la «disidencia», una disidencia que convierte al yo pensante en «víctima» de su pensamiento, su acto «profético» en un sacrificio del propio «profeta» hacia un “volverse”. El acto de intelección se asume hasta sus últimas consecuencias, las de su extinción en pura energía o, volviendo sobre las palabras del *Génesis* y del Evangelio de Juan, en “verbo”. Si el nómeno puede interpretarse en dos palabras<sup>30</sup> como la “cosa misma” ininteligible e inalcanzable al yo, entonces el «nómeno del nómeno», que es como nuestro poeta define al yo, supondría el fin de la «aventura» del pensamiento, el yo que nace no sólo más allá de su acto intelectual (Descartes), sino también de la naturaleza inefable de la cosa, remontándose allí donde ésta no ha ocurrido ni se ha separado del yo que ansiaba conocerla. Así que, volviendo sobre el párrafo elegido, Rosenmann-Taub declara sin ambages que lo que se ha propuesto es lograr la

trascendencia de *lo* sensorial, captando más sagazmente «este» mundo (R-T., 2008, 191)

Y sabe que eso no sería posible sin tomar distancia respecto a las apariencias que nos hacen definir este mundo y sostenernos en conceptos manidos y sistemas de opuestos (el ser y la nada, la vida y la muerte) que sólo funcionan en la facticidad de

---

<sup>30</sup> Quizás no del todo, pero es imposible detenernos aquí en los entresijos del concepto en la lógica

un mundo dado, en lo que ha demostrado ser una simulación, («Lo que simula óbito “es” alumbramiento»), o lo que es lo mismo, y aludiendo a otras declaraciones del poeta, un ensayo previo a la representación definitiva:

BB: «Morir pasó de moda, ruiseñores; / pero vivir, también» escribe en Auge. ¿Qué hacer?

DRT: Estos dos versos de Auge, usted podría aplicarlos a algo que debía aparecer en el Génesis: lo primero que Dios creó fue hacer pasar de moda la vida y la muerte. Si usted abre un periódico o una revista o enciende la televisión, ¿no cree que llega inmediatamente a la conclusión de que vivir y morir han pasado de moda? ¿Un ensayo antes de la representación? ¿Indispensables varios ensayos para lograr la correcta representación? A veces, el primer ensayo de una pieza de teatro es una catástrofe; el segundo puede resultar otra catástrofe. Son, en todo caso, ensayos para la representación definitiva. (Berger, 2007, 35-47)

Y aunque parezca que con palabras así, nuestro poeta se esté acercando más que nunca a ese esoterismo que no quiere para él, en realidad sólo está hablando de una salida, una de las pocas posibles a la que le ha llevado la confrontación de la duda radical y vertebrada de su poesía. Ahora, después de todo lo dicho, podemos afirmar que su aventura “sólo” daba comienzo en el seno del nihilismo convencional, pero con la enérgica intención de sobreponerse a él en un paso quasi religioso, pero salvaguardado, en todo caso, dentro de la lógica “otra” de la poesía.

Para Karl Jaspers la filosofía daba comienzo en el natural, aunque a veces olvidado, asombro y admiración<sup>31</sup> ante la existencia representada por la filosofía

---

kantiana.

<sup>31</sup> Nos hemos referido en otros momentos a estos verbos, son los frecuentísimos *rühmen* (adorar), *staunen* (asombrarse) *ehren* (honrar) que pueblan la poesía de Rainer Maria Rilke, quien, a su vez, los ha heredado de Hölderlin, amante siempre de la cultura clásica helena y para quien el poeta es siempre un celebrante, un vate. Además Hölderlin relaciona el fin de la historia con el otoño, es decir, con un declive en que se acepta la precariedad del tiempo presente frente al pasado (primavera), pero también la posibilidad de ir más allá respecto de ese pasado. Pues si el espíritu humano regresa a la naturaleza es porque ese mismo espíritu ha atravesado por un estado de conocimiento de sí mismo que implicaba un desarraigo. Es, decir, el espíritu sólo puede regresar de veras cuando ha sido capaz de afrontar la travesía del desierto, la orfandad de su voluntad.

griega clásica<sup>32</sup>, continuaba por la duda y desembocaba en la aceptación de la impotencia, el fracaso de la condición humana. David Rosenmann-Taub asume esa impotencia final, una conciencia de la precariedad que no en vano lo llevan a algo más que la derrota diagnosticada por Jaspers. Porque ahí donde el sujeto se derrumba como protagonista de la intelección y asume su impotencia, nace como experiencia y como acto en una conciencia de sí mismo más profunda: en términos cristianos muere para nacer más de veras y en términos del zen asume la conciencia del verdadero despertar, de «vida-en-la muerte, muerte-en-la vida» (Nishitani, 1999, 147).

La naturaleza intelectual del yo se transforma en acto, mientras que el ser, a través de la nihilidad, deviene en un “volverse”, otro de los términos fundamentales tanto de Nishitani como de su maestro Nishida Kitaro y del que Rosenmann-Taub hace igualmente uso, para hacer referencia a su postura ética ante el mundo:

Numerosas veces estamos obligados, para actuar correctamente, a ser el otro. ¿Cómo ayudar bien a un herido, si no me transformo en el herido? ¿Cómo ayudar a una familia, si no soy cada uno de los miembros de esa familia? ¿Cómo defenderme de un enemigo, si no dialogo internamente con ese enemigo, si no me transformo en el enemigo y a éste en mi persona? Nada mejor, para conocerme, que pensar que soy otro individuo que me acaba de conocer. (Berger, 2007, 35-47)

O lo que es lo mismo, en palabras de Nishitani, «conocer las cosas a través de volverse ellas» (Heisig, 2002, 312). Por lo tanto, el punto de llegada de esta odisea del yo intelectual es la muerte del yo tradicional y con ello la dislocación y el renacimiento de un yo descentrado y ajeno a las polaridades del sujeto individual o de Dios como fundamento y guardián de todas las esencias. Un ejemplo bastante significativo de tal dislocación en la poesía de Rosenmann-Taub lo tenemos en el poema de *País más allá* “Apresto”, en el que Naín Nómez ha sabido detectar una

---

<sup>32</sup> La misma idea de la ἀλήθεια que tanto obsesiona al Heidegger anciano y que en todo caso sólo es capaz de representarse como una “experiencia”; y no de hecho una experiencia cualquiera, sino casi una experiencia mística. Tal vez por eso, no se conformará con leer a los clásicos, sino que finalmente decidirá aceptar el regalo de su esposa y poner rumbo él mismo a la Grecia que tanto ha reverenciado, en busca de ese contacto prístino con las cosas que dio origen al pensamiento, pero sin ser todavía pensamiento.

conciencia que «se instala en el otro extremo, el de la nada, donde el sujeto desdoblado entre un yo y su sombra es apostrofado, cuestionado, increpado (¿Qué sientes, di, qué sientes?) y situado en una especie de transmigración hacia el país más allá» (Nómez, 2006, I). En efecto, durante todo el poema (“Apresto”) y en todos los niveles de significación del texto, se sostiene la pregunta por el sujeto de la alocución; todo parece haberse movido y nada resulta reconocible: el uso del hipérbaton, el equívoco promovido por los adjetivos («vidrioso», «esfumado»), el dudoso «amanecer» transitado por las «procesiones» (¿dirigiéndose adónde y desde dónde?) Ciertamente, no es en vano que la palabra «procesiones» aparezca sin determinante y precedida sólo del adjetivo «nacaradas», que sea no la persona del fantasmal yo lírico, sino su «sombra» la que habla e interroga (a quién exactamente; siendo ésa la pregunta que todo el poema carga consigo); o incluso que parezca que se habla desde un ataúd, desde una «caja».

Crispándose, mi sombra. Amanecía.  
Los míos me cubrieron:  
nacaradas  
procesiones. Mi sombra, en las aristas,  
gritó ronco:  
«¿Qué sientes,  
di, qué sientes?» Callejuelas  
le impedían el paso. (R-T., 2004, 13-14)

Tampoco puede ignorarse que, más allá de los nombres sin artículo, el poema avanza hacia frases cuyo sujeto y complemento directo parecen intercambiarse, mientras que, como va a ser frecuente en el resto del poemario, los conceptos aparecen como islas, disgregadas de cualquier predicación. Porque las palabras son equiparables a manchas de color en un cuadro impresionista; no podemos asegurar a ciencia cierta cuál es su principio y cuál su final, si están aquí o allí, pues más bien parecen haber sido arrojadas a un estado intermedio, vislumbrado más que real y más propio del volverse que del ser, una vindicación del crepúsculo pero sin día ni noche como márgenes reales: «Conmovieron cavernas. / Emigré: estepa ciega. // (...) ...Y el

huracán, esclavo, de las sombras / que procuran hablar / con sus hermanos.» (R-T., 2004, 14).

Es el punto y final. Ya no queda asidero alguno y la pregunta (el “salir”, el *cogito*) se ha ahondado en el mundo que le hizo preguntarse por vez primera; todo se ha vuelto una sola y misma conciencia interrogante, sin raíz, sin principio, una pura voluntad vacía y al mismo tiempo la negación, incluso, de esa voluntad. Ahí adquiere su pleno significado, como expresión de un miedo atávico e infantil, el énfasis con que el poeta lee el acertijo en el que se ha tornado la pregunta inaugural: «¿Qué sientes, / di, qué sientes?» (R-T., 2004, 13-14).

Pues finalmente este «¿Qué sientes» podría hasta interpretarse como una afirmación transubstanciada y equivalente al “(yo) soy”. De hecho, la existencia, en un nivel lingüístico sólo puede ser afirmada correctamente en ese acertijo sin respuesta, del mismo modo que Nishitani gustaba de retar a los teólogos que iban a visitarle con las palabras de san Pablo: «vivo, pero no yo sino que es Cristo quien vive en mí» (Gal, 2, 20), también «convirtiéndolas en una especie de koan zen y preguntándoles, “¿Quién habla aquí?”» (Heisig, 2002, 310).

En cualquier caso, lo que aparenta ser una fijación realmente esotérica en *País más allá* se revela como la afirmación de que, en el estado final de la conciencia, los contrarios ya han dejado de ser contrarios. De hecho, de su posibilidad alternativa y ambigua depende la verdad de un yo distinto al yo mortal. La afirmación de los contrarios, al igual que en el zen es una prueba inequívoca de una nueva verdad, la del “autodespertar”:

Así, se comprende, cómo el punto de vista de la vacuidad conlleva una ontología, y no obstante, no es en sí mismo, ninguna postura filosófica. Como un modo de ver, el punto de vista de la vacuidad permite que uno penetre tanto en las ficciones nativas de la mente como en las ilusiones ópticas que va teniendo del mundo. En un pasaje que conmueve particularmente de la Religión y la nada, Nishitani habla de contemplar el mundo como en una «exposición doble», lo que nos permitiría ver su superficie y su profundidad al mismo tiempo. Imagina que anda por Ginza, el centro de moda de Tokio, y lo que ve es un campo de hierba. (Heisig, 2002, 284).

Ése es precisamente el estado nocturnal y de mediación de *País más allá*, libro en el que Rosenmann-Taub quiere revivir la conciencia de sus padres para contemplar el mundo. Por eso, ese mundo que contemplan, se nos antoja como una pura efervescencia de palabras desasidas de una unidad sintáctica, lejos de la necesidad mortal que hace a nuestros ojos creer la naturaleza invariable de lo que miran. Es decir, que fuera del tiempo la realidad puede por fin mudar sin oponerse, desdeirse sin desdeirse la lógica de un recién (re)nacido yo, que “es” igual a las cosas que mira<sup>33</sup>.

Por último, haciendo referencia al único miembro de la escuela de Kioto al que aún no habíamos aludido, la realidad sólo puede ser afirmada como un pacto o una mediación en que el yo se “arrepiente” (*metanoesis*) de sí mismo y de su arrogancia cognoscitiva, poniendo su mirada en el pasado, el mundo de los padres de *País más allá*, sobre el que tanto ha enarbolado la preponderancia ilusa de su presente y su yo. En adelante, sólo podrá admitir una conciencia denigrada pero positiva, (re)nacida en la renuncia, una identidad mediadora, abierta, inconclusa en el tiempo: desde el pasado hacia el futuro y desde los muertos hacia los vivos: «Y el huracán, / esclavo, de las sombras / que procuran hablar / con sus hermanos» (R-T, 2004, 14). En palabras de Tanabe Hajime:

*The only action we can perform with regard to the past is metanoesis, but this metanoesis is mediated by the wondrous power of absolute transformation through which an initial self-negation is turned into a self-affirmation, through which death is resurrected to new life. (Tanabe, 1986, 248)*

---

<sup>33</sup> Y esto no desdeña la pretensión filosófica a la que nos hemos referido en otros capítulos. No en vano, la dialéctica de Hegel también es comprendida como una torsión mística que posibilita su filosofía. Y hasta el propio Heidegger se planteaba desde un inicio responder la naturaleza del ser desmantelando la misma metafísica.

## 6. CAPÍTULO SEIS

### SÍMBOLO Y MATERIA. ORFEO, LA MUERTE, EL ARTE

#### *La doble metáfora de la música: exactitud y orfismo*

En su estudio introductorio a la antología *Me incitó el espejo*, Álvaro Salvador y Erika Martínez se hacen eco del afán de precisión y de exigencia que David Rosenmann-Taub proyecta sobre su lenguaje poético, afirmando que el dictado juanramoniano «¡Intelijencia, dame el nombre exacto de las cosas!» parece concordar sin fisuras con el proyecto de nuestro poeta: «Con su generación -señala el mismo Teodosio Fernández-, David Rosenmann-Taub ha compartido una conciencia de la escritura como oficio. Pero para tener la herramienta engrasada hay que trabajar y trabajar» (R-T., 2010, 21). Un afán de trabajo, de conocimiento y de exactitud que, en cualquier caso, trasciende la escritura y bien parece encontrar su capital, más que en el lenguaje, en la metáfora romántica y globalizante de lo musical: «Trabajar, además, el lenguaje poético aprendiendo de otros lenguajes: de la música, la pintura, la física, la astronomía, los idiomas, etc., etc.» (R-T., 2010, 21).

Considero que sobra insistir más sobre el papel regulador que la música juega en la concepción del arte en las estéticas poéticas románticas y de cómo ese arte se convierte en director de una nueva sedimentación del conocimiento, vertebrándolo y humanizándolo. Más bien quisiéramos referirnos ahora a cómo la música, en tanto que imagen del funcionamiento del arte, implica una concepción determinada del conocimiento y de lo estético -y con ello, obviamente, también de la literatura- que pese a su aspiración a lo preciso, presupone la rendición del artista al objeto de su obra. Una obra que podría, también en el caso de Rosenmann-Taub, ser escrita con mayúscula, y de la que el artista no es dueño sino mero catalizador, intermediario, intérprete. Esto supone que el artista no es dueño de un recetario de equivalencias (retórica, manuales de armonía) que posibiliten la imitación o mimesis de la bella

naturaleza (la reproducción de una belleza o una verdad que estaba ahí antes que él), sino que, al contrario, es él quien se lanza con sus signos en busca de un objeto inasible y, en cualquier caso, postergado en su naturaleza utópica. Por consiguiente, estamos en un terreno en que el símbolo impone su lógica, la ausencia de un referente efectivo, por delante de la metáfora, el símil, la alegoría. Y esto, en el caso que nos ocupa, quiere decir que la apertura semántica y la vitalidad de una memoria maldita - el símbolo, cargado de memoria y hacedor de memoria a un mismo tiempo- entran en contradicción y también en diálogo con el afán científico pretendido por el poeta, revelando así una dialéctica más, una torsión más, y además constitutiva, de la poesía de Rosenmann-Taub. Porque frente a un universo cerrado y limitado y a una idea del poeta que toma este o aquel bisturí para lograr tal y cuál efecto, el símbolo opone la idea de un mundo en marcha del que el poeta rescata una serie de acordes que lo envuelven a él mismo en su ejecución, remitiendo a la intuición armónica de una realidad mayor. El símbolo, por así decir, pone en marcha una cosmovisión donde el caos no se encuentra eludido de ningún modo, por más que el poeta sea el vate que pueda descifrarlo para devolverlo más comprensible. En palabras de M. H. Abrams:

*For if a picture seems the nearest thing to a mirror-image of the external world, music, of all the arts is the most remote: except in the trivial echoism of programmatic passages, it does not duplicate aspects of the sensible nature, nor can it be said, in any obvious sense, to refer to any state of affairs outside itself. As a result music was the first of the arts to be generally regarded as non-mimetic in nature. (Abrams, 1971, 50)*

Por ese motivo, como ya se ha dicho, la música será también la metáfora de que echará mano Kandinsky para definir el Expresionismo como un arte que convierte su mirada en un flujo espiritual. Tal flujo desborda la línea y prefiere el color, substituye el concepto por la representación y la naturaleza objetiva por la recepción. Una cosa no es una cosa, sino el eco subjetivo que deja en el yo a modo de vibración, un estado privilegiado de conciencia. Además, el acceso a la verdad a través de la música es reivindicada por Rosenmann-Taub no tanto o no sólo en su naturaleza de notación o escritura, sino sobre todo o además en el de re-presentación que revivifica

“fidedignamente” las notas. El significado, entonces, no estaría completo en las palabras de un texto, sino en la posibilidad de ejecución efectiva de ese texto, lo que implica que el texto está vivo, que su sentido contiene al creador no como origen de éste, sino como ejecutor predilecto de algo que no está, que se “muestra” (*zeigt sich*), se pone de manifiesto.

En este sentido es en el que Rosenmann-Taub habla de un cuidado de sus poemas como si fueran hijos, criaturas que reclaman su cuidado y cuyo capricho le hace decir: «Nunca le he puesto punto final a un texto mío.»<sup>34</sup> (Berger, 2006). En fin, a lo que queremos aludir es que, frente al dictamen de una poética quasi científica, que es lo que en sus declaraciones David Rosenmann-Taub parece querer aspirar (una poética en la que la verdad existe sin duda y además existe fuera de la expresión), lo que se impone asimismo, o como matiz ineludible de tal propósito, es una concepción del objeto del conocimiento más abierta y un tipo de arte en el que el creador se “pone al servicio” y vehicula su verdad con su propia existencia y sacrificio. El poeta, y volvemos al inicio, no es por tanto, o no sólo, el conocedor de una verdad, no es aquel que tras un entrenamiento, escoge los instrumentos, esto es, las palabras más precisas, y las coloca sobre el papel en blanco. Más bien, de hecho, parece establecer con su lenguaje, con su poesía, un tipo de relación que lo implica. Para el poeta sus poemas son una cuestión de vida o muerte, le va la vida en escribirlos. Por esa razón, la metáfora adecuada no sería tanto el pupitre (la mesa de operaciones del escritor), sino un objeto y una lógica mucho más vinculante que eso. No el uno por uno de la metáfora; el todo o la nada del Arte.

---

<sup>34</sup> Aun así, una afirmación tal es rebatida de inmediato por el mismo autor. Cuando su interlocutora colige con razón de sus palabras que el grado de acabado de un texto implica su muerte, su nada, el poeta chileno replica: «No estoy de acuerdo. Es un pensamiento para justificar incapacidad y flojera. (...) Si realmente la obra es más acabada -más perfecta-, en el sentido de ser más lo que tiene que ser, el único riesgo es que posea más vitalidad que los lectores o espectadores. Está más cerca de todo, no de nada. ¿Haría usted la misma pregunta respecto a la investigación científica?»

Y finalmente acaba su alocución readjudicándose, paradójicamente y como un demiurgo, el principio y el fin de la verdad del texto, que él sí parece conocer: «No se trata de pulir, ni de lustrar, ni, mucho menos, de darle vueltas de tuerca al lenguaje; sino de expresar con exactitud un determinado conocimiento. Yo llamaría inspiración a eso.» (Berger, 2006). Es imposible eludir una cierta incoherencia en esta adjudicación cambiante de la verdad entre el poema (por una parte mágico y por otra clínicamente exacto) y su narrador omnisciente, si bien esa tensión en la que chocan dos poéticas bien contrapuestas es una manifestación de la que hemos llamado poética del oxímoron y que se corresponde con el afán de hacer converger los contrarios (y que incluye, también, la voluntad de

«Piano del mundo, déjame afinarte», (D-R., 2007, 9) afirma el poeta en un verso de *Auge*. Ésa es la expresión que buscamos: el poeta quiere para sus palabras la precisión -«Identifico poesía con verdad» (Berger, 2007, 44)- y eso acercaría su arte no tanto a la delectación embriagadora de un Chopin cuanto a la afinación weberniana, a la secuencia breve, estudiada, cercada por la elipsis y el silencio. Y aun así, no se deja de estar reflejando la idea de un cosmos inconmensurable así como la del poeta-organista. Es decir, la magnitud del instrumento -«piano del mundo»- no puede carecer de significado. Obliga al poeta a una tarea hercúlea, a un arrostramiento de sus propios límites humanos y mortales y al hecho de que en el transcurso de su ejecución, extrema siempre, no quede muy claro si es él el objeto o el sujeto de esa música armónica o inarmónica de los astros -tampoco la “medianería” con la muerte como tema, referida al final del capítulo anterior, puede carecer de sentido-.

El poeta se transforma en un médium, pues el objeto de su dicción lo rebasa; lo rebasa tanto que pese a la apariencia de acertijo o de jeroglífico de una buena parte de la poética madura de David Rosenmann-Taub, o lo que es lo mismo, pese a la apariencia de un significado conocido (por el poeta) y comunicable (a un lector), la realidad en ocasiones es la de un creciente hermetismo, deudor de una conciencia absoluta o casi sublime de la poesía y la verdad. Por tanto, finalmente, el instrumento musical proyecta al poeta como su tañedor, el ejecutor de una “música extremada” como en la *Oda a Francisco Salinas* de Fray Luis de León; es decir, una música, y a eso vamos, que no le pertenece al poeta, porque en buena medida éste desconoce el origen, el principio y el fin de ésta. Los límites de una música que ponen a prueba o tensan, como cuerdas, los propios límites de su ejecutante.

En resumidas cuentas, en el momento en que el mecanismo de correspondencias propio de la metáfora y de la equiparación es tentado por el viejo pecado de soberbia adánica, la creación se adentra en el reino del símbolo. Entonces, el saber científico o médico-clínico se extravía en una máquina productora de aperturas semánticas y de conexiones cada vez más remotas y osadas, hasta rozar el

---

adopción de dos posturas poéticas antagónicas en la misma obra).

irracionalismo, la fantasía. Y ésta bipolaridad se encuentra en la poética de David Rosenmann-Taub representada por el afán cientifista expreso, de una parte, y por el imaginismo irracional, de la otra. De manera que entre ambas tendencias se genera un pathos y una tensión intrínseca o lingüística que cooperan con la tensión y el desarraigo tematizados propiamente en el poema<sup>35</sup>.

Además de eso y en términos generales, la imagen literaria y artística tiene, al margen de lo que el creador quiera y opine sobre su obra, una vida independiente, autónoma, reñida con la historia. La imagen, o *Denkbild* en la terminología de Walter Benjamin, es una idea que hila la historia e interconecta a los hombres a lo largo del tiempo, como una imantación, como un espacio de significación nunca cumplido en tanto que su realización final no le está permitida a nadie, mientras que su puesta en marcha es el motor asociativo y representacional en la mente de cada uno. El propósito de poesía del conocimiento de nuestro poeta adquiere dos vertientes en el momento en que hace uso de la imagen como elemento constitutivo: una primera centrípeta y positiva, y otra segunda centrífuga y crepuscular, ya que

Un saber que quisiera ser imaginativo y también dispuesto a hacer concepto, parece haberse hecho cargo de esta tarea, repartida a partes iguales en decir la verdad sobre su objeto y a dar también campo en él a una proyección «fantasiosa», que no pone límite al juego de sus asociaciones. (R. de la Flor, 2011, 12)

Tampoco se trata, o no tiene por qué, de un decir transido. Pero si ha de encontrarse un nuevo punto de intersección entre el inicial modelo de apropiación de sentido y el campo gravitatorio de las imágenes, la tarea consistirá ahora en una batalla con los límites del propio decir, dado que el poeta quiere buscar la expresión exacta, el símbolo preciso; y esa actividad es en rigor paradójica. Y es que el poeta no es dueño de sus imágenes, de las imágenes; de hecho, el cumplimiento de éstas se encuentra por definición postergado, prometido, transferido a la historia. El propio

---

<sup>35</sup> y que a la vez revelan cuánto de peligroso es que un autor reivindique la interpretación de su propia obra

Rosenmann-Taub parece estar siempre procurando disciplinar y domar la anarquía de las imágenes en una operación con el límite de la poesía y de sus facultades, una operación que ha de tornarse en otro de los lugares generativos, en otro de los conflictos y puntos de fricción de su obra. Y aunque esta contradicción entre un arte exacto y un imaginario irracional conduce a la poesía de nuestro autor a una encrucijada estética particular, lo cierto es que la tensión entre exactitud y visionarismo no es algo nuevo en absoluto: nadie, por ejemplo, más consciente de su propia caducidad, de su intrascendencia y la muerte de su “aura” que Charles Baudelaire; pero tampoco nadie más llevado por el éxtasis en el momento de la creación que él, iracundo, en un gesto de esfuerzo sobrehumano y heroico, casi en estado de shock:

Cuando describe a Constantin Guys, por quien sentía gran admiración, va a buscarlo a la hora en que los otros duermen; «cómo está inclinado hacia la mesa, observando la hoja de papel con la agudeza con que en pleno día mira las cosas que hay en torno a sí; cómo esgrime su lápiz, su pincel y su pluma; hace saltar el agua del vaso hasta el techo como si temiese que se le escaparan las imágenes. Así es pendenciero estando solo, y hasta a sí mismo se atropella». Entregado a una esgrima tan fantástica se retrató a sí mismo Baudelaire. (Benjamin, 2008, I, 2, 160)

Por tanto, la exactitud del esgrima, del órgano o del piano, pero también su heroísmo, el de la lira, la prueba del pincel sobre la propia camisa, el precipicio entre lo intuitivo como algo extraordinario pero la conciencia de ser un “conocedor”, la noche que separa que separa al artista de los que, aun iguales a él y representados por él, duermen el sueño de los hombres... No cabe duda entonces de que hay un horizonte de promesa, de altísima expectativa, que propone su cumplimiento en el transcurso del lenguaje poético; y ese horizonte se contempla como una meta realizable, pero también, se diría, como un proyecto postergado en el que no se confía de veras, por más que suponga la postura ética del poeta. El conocimiento se nos ofrece como utopía, como algo parecido al “Principio esperanza” de Ernst Bloch, esto es, un horizonte preciso al alzamiento de una estética, como condición *sine qua non* de ella, pero cuya resolución finalmente se contempla sólo a medias, o se efectúa

acuciando ese clima agónico hacia la “armonía” inasible entre posibilidad e imposibilidad y realidad y deseo, que es propia del texto. Ya que la utopía como concepto estético se corresponde necesariamente con el tiempo escandido y proteico del símbolo, no con el universo cerrado de la alegoría y la metáfora.

### *Orfeo, Mesías de un arte moderno*

Por otra parte, el piano como signo de lo artístico tiene un ineludible precedente en la historia poética, un precedente que pone de manifiesto cuánto en el ejercicio de la poesía escapa al gobierno de quien la crea: nos estamos refiriendo, cómo no, a la lira, y con ello a un topos en la configuración del discurso del yo en la tradición literaria, así como la asociación de la figura del poeta con la figura cultural de su tañedor por excelencia: Orfeo, cuyos atributos no dejaron nunca de asimilarse con los del Mesías cristiano, ya que, al igual que Jesucristo, se encuentra entre la esfera de lo humano y un nivel de realidad que lo sobrepasa, pero sin llegar nunca a decantarse del todo por uno u otro plano.

Además, en el momento en que asimilamos la figura de Orfeo con la de Cristo, se nos abre todo un campo sembrado para el establecimiento de asociaciones bastante reveladoras de la poesía de Rosenmann-Taub. En primer lugar, lo “órfico” se distingue de lo mesiánico en el grado de trascendencia de su acción, lo desacraliza un tanto, y, entonces, lo aproxima al papel de la literatura, la palabra no revelada. En la obra de Rosenmann-Taub el poeta se enfrenta a la caducidad, a la realidad de la muerte y, también, sin duda, al mundo de los muertos, evocando una atmósfera transtemporal, emponzoñada de una espiritualidad melancólica, casi espiritista, y por tanto, por qué no decirlo, fantasmagórica. El yo lírico se aproxima al mundo de los muertos, los «hermanos» del poema “Apresto” (R-T., 2004, 14) que desde el otro mundo avisan de la contingencia engañosa de nuestro ahora y de la necesidad de una percepción del tiempo menos egocéntrica y menos cimentada en el presente:

el fracaso se convierte en su contrario. La poesía, la voz que habla en el desierto, en el lugar deshabitado de la muerte (*desde* nuestra conciencia de la muerte), habla *sobre* la vida: es la voz del que mira *hacia* la vida como *voz del regreso*. No del resucitado. La voz del que retorna tras hablar con lo muerto –con *sus* muertos; hablando con *su* muerte. (Barja, 2008, 58)

No es que, por tanto, la poesía persiga solamente una redención de la memoria, una queja por la pérdida de lo vivido y anterior. Es decir, apenas si se podría afirmar en la obra de nuestro poeta la fórmula machadiana de la poesía como “palabra en el tiempo”, o al menos no de un modo ortodoxo: no es así como el tiempo está inserto en la poesía de Rosenmann-Taub. Apenas si resulta reconocible una vivencia, una experiencia que se vea rememorada en los textos. Por ejemplo, si en *País más allá* el discurso quiere hablar de la infancia, o más concretamente, del tiempo de los padres, en cambio nunca se evoca una escena vital de aquellos. No es tampoco solamente que el yo lírico abandone el presente o la mirada al pasado para situarse en el tiempo progresivo del símbolo, sino que el poeta llega a fingir la voz de alguien que por lo que dice, no puede estar vivo. Y tampoco es un yo histórico, no se ejerce sobre su afuera la trama de una ficción que transforme el yo en un monólogo dramático, simplemente es un yo lírico “normal” que acaba por revelárenos como una conciencia del otro mundo, a caballo entre el aquí y el más allá: «en mis cuencas del nicho la humedad / ha agolpado sus lágrimas» (R-T., 2004, 65). De hecho, podría hasta decirse que una vez adentrados en el libro, y dado que esa estrategia es bastante recurrente en él, llega un momento en el que estamos expectantes por saber desde qué lado y hacia qué lado se enuncian sus preguntas. El efecto tampoco esconde un cierto funcionamiento lúdico, hasta el punto de hacernos pensar en un relato de terror transmutado en poesía, en concreto *The turn of the screw* de Henry James. Así, por ejemplo, si un poema comienza diciéndonos: «Papá, contéplame» (R-T., 2004, 1009), la enunciación se mece entre dos mundos y azuza nuestra capacidad de sorpresa, la cual ya ha sido avisada del desplazamiento de planos. Si además es una reclamación de atención –«contéplame»<sup>36</sup>–, entonces no sabemos desde dónde y

---

<sup>36</sup> De nuevo la mirada es como en el lenguaje místico una ventana abierta por la que estamos seguros, por así decir, de que transita la corriente, o se mueve algo, pero no se produce la acción inconfundible de

hacia dónde se habla, de manera que el poema revela toda su carga grotesca a la par que reivindica su carácter casi paranormal.

La disposición crepuscular y de umbral de los poemas, algo que no puede dejar de estar asociado a la cierta decadencia neosimbolista, adquiere entonces otra dimensión, reivindicando su papel de mediador y su alto grado de vida espiritual y hasta oracular y profética. Podría incluso pensarse que es ése precisamente el sentido de la entonación “extrañada” que el poeta realiza de la pregunta «Qué sientes» (R-T., 2004, 13-14) del poema “Apresto” al que ya tanta mención hemos hecho, o lo que es lo mismo: que la entonación de la pregunta es descendente en lugar de ascendente porque se pretende que quien la dice sea un muerto, alguien que no esboza sus dudas retóricas desde el presente nostálgico hacia el pasado, sino desde el pasado hacia el presente, fingiendo contemplar la vida desde la muerte.

Hablamos por tanto de un yo lírico que ha elegido para su existencia un lugar vespéral, indefinido por proteico y por dinámico, un yo cuyo *teatro em gentes* nos lleva a escudriñar en los límites de la racionalidad y la condición humana. Y sin embargo, esa existencia suya liminar se parece mucho más a la de Lázaro u Orfeo que a la de Jesucristo. Su atemporalidad, o si pudiera decirse, el carácter más eleático que heraclitiano de su relato, del relato de yo, no está nunca barnizado por el más mínimo atisbo de gloria, pero sí, a veces de un cierto misterio, un miedo infantil que personifica la perplejidad como condición del decir-existir. No se exhibe la excelencia de una mirada celestial que desconsidera la muerte ni se contempla esa muerte como algo que sucede fuera de la corrupción de la materia. Bien al contrario, el yo de *País más allá* (y sus dobles) no enuncia muchas palabras seguidas sin que se deslice un sustantivo o un adjetivo que refiera a los campos semánticos, en realidad limitados, del humus, lo vegetal, lo escatológico. Resulta chocante que en esa coyuntura sea donde no en vano se efectúe el amor, la nostalgia: «Papá, contéplame: soy tuyo / como la escoria / que te mece, / como la gleba de tus pómulos / como los cardos de tu frente.» (R-T., 2004, 109). Pero aún más chocante es cuando, aun instalados en ese mundo mecido por la calidez lóbrega de lo pantanoso y lo muerto, el yo sigue

---

un alguien que observa otro alguien u otro algo. Es decir, el ojo mira al tiempo que es mirado.

esbozando verbos en futuro -«Tus canas en el polvo. / Tu voz, en los cipreses. / Aprenderé a ser más tuyo / Aprenderé a conocerte.». (R-T., 2004, 109)- o incluso se haga alusión al crecimiento, a la fecundidad -«Penúltimos, / detritos / y mellizos» (R-T., 2004, 85). Es como si la condición mortal hubiese de acompañar al hombre también en el más allá: un “aprendizaje” incesante y sin objeto. Porque la muerte más allá de la muerte no deja de constituir otra *mise en abîme*, de concitar el sobresalto grotesco en el que la conciencia se nos revela una vez más como una pregunta eterna, la quietud en el conocimiento perfecto de algo parecido al “eterno retorno”. En fin la única paradójica seguridad es la de que no hay seguridad, de que no puede llegarse a ningún fin.

En este sentido, la idea del eterno retorno se aproxima más a la concepción de mercancía del pensamiento de Benjamin que al tardorromanticismo de un Nietzsche; esto es, el eterno retorno se desprovee de todo lujo metafísico para inscribirse en la multiplicación material o la “reproductibilidad” que los nuevos tiempos han impuesto a la naturaleza humana, cosificándola. No es, por tanto, que los destinos puedan volver a suceder porque están prendidos a su semilla esencial, creadora de todo lo imaginable, sino precisamente porque están insertos en la todopoderosa y definitiva muerte, en la materialidad infinita, que es el punto de llegada de todo un proceso de civilización.

Podría hablarse de una suerte de apocatástasis que todo lo iguala, pero no en la gloria de lo uno y lo virtuoso que acompaña al pensamiento desde los presocráticos, sino en la pobreza sin paliativos de la materia: humus, sangre, heces... No es por ello extraño, sino al contrario muy coherente, que Émile Verhaeren, otro de los poetas que, al igual que Baudelaire, elevaron la corrupción y vicios de la gran ciudad al primer rango de lo poetizable, se mueva en el seno de una visión del mundo cristiana y católica, en la que la putrefacción y la ceguera son profetas de un Cristo de la caducidad y la corrupción:

*Et qu'important les maux et les heures démentes  
et les cuves de vice où la cité fermente  
si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles,*

*surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté,  
qui soulève vers lui l'humanité  
et la baptise au feu de nouvelles étoiles.* (Verhaeren, 1920, 119)

El motivo de la danza de la muerte y la celebración de ésta hunden sus raíces verdaderamente en la noche de los tiempos. Y, no en vano, en el medioevo venía a representar, aun desde una visión católica o barnizada por el catolicismo, la dicha de un mundo al revés en el que los órdenes político-sociales eran abolidos ante la perentoriedad del acabamiento. No es de extrañar por tanto que la muerte haya constituido desde entonces una imagen que daba cobijo a toda la subversión de una sociedad para cuya redención siempre estaba el horizonte de la mortalidad igualadora. Así que en la modernidad poética, cuando el poeta, desclasado, contempla el boato de una burguesía igual a la vieja nobleza que contribuyó a destronar, el motivo regresa con fuerza inusitada. Sin ir más lejos, el simbolista Henri Cazalis escribía un célebre texto, musicado luego por Eric Satie, en el que la noche se transformaba en madre de las masas miserables, mientras el viejo principio enciclopédico de la igualdad era parodiado e invocado junto a la muerte misma: «*Zig et zig et zig, quelle sarabande! / Quels cercles de morts se donnant la main! / Zig et zig et zag, on voit dans la bande / Le roi gambader auprès du vilain! // Mais psit ! tout à coup on quitte la ronde, / On se pousse, on fuit, le coq a chanté / Oh! La belle nuit pour le pauvre monde! / Et vive la mort et l'égalité!*» (Graham Jonson, 2002, 458).

También buena parte de la poesía de Baudelaire es una formidable representación y ejecución de esa boda satánica con la muerte. Podría incluso decirse que cada poema es una reivindicación del último tiempo posible para el poeta: el del fin del “ideal”, un ideal cuya única realidad consiste en la fisicidad y artificiosidad de sus propias exequias. Walter Benjamin anotaba a propósito de Baudelaire y la bohemia: «El spleen es el sentimiento que corresponde a la catástrofe permanente»; y más tarde: «Para el spleen el sepultado es el “sujeto trascendental” de la conciencia histórica.» (Benjamin, 2008, I, 2, 266-268). Sí, un sepultado, en efecto, el mismo sepultado que alza la voz de un yo lírico en *Pais más allá* y se convierte en protagonista de la caducidad y putrefacción, ya que no se conforma con narrarla.

Tampoco en esto difiere demasiado de Baudelaire, el cual ya se daba por muerto y apartado de la historia -y nunca en cualquier caso como mero observador- cuando se retrataba a sí mismo en el burdel, durante el rito repetido de la prostituta. Y es que la heroína baudelaireana se halla bien lejos del concepto de alma y la consideración de individuo, transportada al arrabal de la historia y convertida en mercancía y sacerdotisa de la caducidad.

Lo que sí es inédito en la obra de David Rosenmann-Taub es el lugar que ocupa ese topos de la muerte como madre ambigua, esto es, el no admitirla como confinamiento o derrota, por más heroica o colérica que ésta sea, sino pretender un paso más allá. Dicho de otro modo, en la poesía del chileno, se celebra igualmente lo caduco, lo acabado como estado privilegiado y como liberación de lo humano (y del proceso humanístico) hacia la pura materialidad de la carne. No obstante, ello no se corresponde con un gesto satánico ni, como se ha dicho, el estatuto de la ciencia es puesto en solfa; sí quizás recibe un severo correctivo y es emplazado a un lugar de enunciación radicalmente distinto, más feble, más consciente de su falibilidad. Porque tal vez, de hecho, una rehumanización del conocimiento tenga que pasar por esa muerte, por ese umbral de “espiritualización” del saber. El sujeto trascendental de la historia del conocimiento debe ser enterrado porque, desde luego, no es ni el lugar único ni tampoco el idóneo desde donde enunciar una conciencia universal. Aún así, su entierro, claro está, no es percibido como un fin, sino como un nuevo comienzo, una nueva fundación del saber en el momento en el que principio y fin resultan indiscernibles fuera de la jaula del yo. Así que un poema que comienza preguntándose: «¿Esta quietud enloquecida /cautivará fin?», puede terminar enunciando la misma cuestión infinita, pero esta vez cambiando la pregunta por una admiración, como si celebrara la duda: «¡Quietud enloquecida, no cautivas fin!» (R-T., 2004, 121). Y es que claro que la celebra, sí, como una epifanía. Volveremos por tanto en el próximo capítulo sobre la relación de Rosenmann-Taub con ese pesimismo barroco (y postmoderno en el sentido jamesoniano). Pero concentrémonos ahora en las salvedades que sobre el lenguaje lógico ejerce el vaivén y el tiempo de los símbolos y las imágenes.

### *Imágenes, mortalidad y materia. Orfeo*

En sus estudios sobre la pervivencia de una iconografía pagana en el seno de la Europa del XVI, Amy Warburg presta especial atención a la asimilación de las figuras de Cristo y Orfeo. La síntesis de ambas figuras se transforma en un motivo de agenciamiento cultural que, aun apartado de la ortodoxia eclesiástica, alcanzó a llenar la literatura de casi todos los genios literarios y pensadores de la Europa renacentista y, muy en especial, de la España del Siglo de Oro. Ni Garcilaso ni Aldana ni Calderón dejan de ofrecer un espacio a una lectura más simbólica, más antropomórfica y, al cabo, más devaluada del misterio fundamental del cristianismo. Una interpretación que llega a poner el énfasis no en el carácter glorioso de la resurrección, sino en el símbolo de la cruz y en cómo éste llega a equipararse sin tapujos con el instrumento mágico por excelencia: la lira, la lira de Orfeo que Jesucristo, a través de la miseria de su cuerpo y su gesto agónico, es capaz de tañer para acertar con el acorde supremo, el de la salvación. Ya dentro de la historia de la metáfora, llegará hasta a afirmarse que Cristo tensa diez o cuatro cuerdas, según se hable de los mandamientos o de los sacramentos respectivamente. Por supuesto, además, no se tendrá empacho en afirmar que Jesús es el “instrumento divino”, algo que nos interesa especialmente porque de nuevo supone una transmutación del sujeto en objeto, la devaluación y la entrega (“dar”) de la divinidad en un acto sacrificial simbólico, lo cual es pertinente tanto para el común de los cristianos, como, sobre todo, para el común de los poetas.

En efecto, los poetas son aquellos “celebrantes” que tienen en Orfeo a su santo patrón, de modo que pueden sentirse más representados por el llanto y las cuitas del amante trágico que por las galas de un Jesucristo cuyo triunfo no reside sólo en los evangelios, sino en las instituciones de los estados modernos y en su tejido social (que comienza a devaluar el aura o “aureola” del poeta conforme la burguesía asciende al poder). Además, otro aspecto importante y relacionado con el giro órfico de la figura de Jesucristo es la humanización, la depauperación que lleva consigo y que conduce a concebir al Mesías como icono del sufrimiento humano y de su muerte, pero

desatendiendo y apartando un tanto la vista al acontecimiento de la resurrección como fin del fin. El célebre poema anónimo hispano *No me mueve, mi Dios, para quererte* es sin ir más lejos una señal inequívoca de este proceso:

estos «creadores» esperan que su canto y su actividad simbólica, como escribe el propio Garcilaso de la Vega, pueda sobre todo «parar las aguas del olvido»; esto es: lograr algún tipo de permanencia, o, mejor, de sobrevivencia en un mundo todo él destinado a la caducidad. (...) Finalmente, constatado su fracaso, los «órficos» se ven obligados a admitir la dimensión de una «re-caída» en la condición terrestre del esforzado héroe y semidiós, y con él, de toda su estirpe. (De la Flor, 2011, 44-45)

¿No podríamos entonces admitir que la atmósfera que rodea a Jesusa -sus plantas, sus animales, su mundo ensoñado -que decíamos modernista por exangüe y por lánguido- participa asimismo de una naturaleza devaluada, mortecina? ¿No se hace más justicia a las «clavellinas» y a los abstractos «pájaros» tan desposeídos de un “sí mismos” y una sustancia si los incardinamos en esa vida incompleta de la imagen y la ninfa (en el sentido de Agamben) en lugar de en una tradición poética modernista? Es decir, la devaluación de un Jesucristo que no es Dios y que incluso como ser humano está incompleto se traduce también a sus afueras, insuflando algo que no puede llamarse vida a unas criaturas que tampoco “son”, que más bien orbitan en torno a él pero que no pasan de constituir una presencia, un fantasma o, mejor dicho, un símbolo. Porque aparte de una tematización del mundo de ultratumba en *País más allá*, la naturaleza órfica de la poesía de Rosenmann-Taub se revela en que el símbolo consiste en un vacío, un caminar hacia su significado. Es decir, el reconocimiento de que las imágenes, las cosas nombradas por el poeta no tienen realidad. Porque lo mismo que no existe el “ser” lejos del «hálito» divino<sup>37</sup> que atravesó alguna vez todas las cosas, tampoco existe nada fuera del poema, de la materia lingüística que no otorga vida, pero sí confiere una significación al agrupar un fantasma detrás de otro fantasma.

---

<sup>37</sup> Siempre según los más viejos mitos de los orígenes y del lenguaje,

En definitiva, la palabra humana ha de resignarse a permanecer en el mundo de la tiniebla pero no renuncia a su legítima aspiración, a su diálogo con los “dioses” o, mejor dicho, al magmatismo de una creación en ciernes. Tal vez por eso Jesusa alumbró vida, pero la vida que acierta a alumbrar está desde su inicio marcada por la caducidad y coincide de hecho con el otoño: «Jesusa, / por primera vez labras el color del otoño», (R-T., 2004, 48). Si como han señalado Salvador y Martínez, según la tradición del *zimzum* (R-T., 2010, 15) Dios se vacía o hace un hueco en sus infinitos para que pueda existir lo creado, en cambio, el hombre no estaría dotado de esa capacidad ya que hasta su modo de concebir el vacío o la nada es lingüístico, es simbólico, refiere a algo que existía antes que él. O lo que es lo mismo, la desposesión completa de toda referencia, la verdadera vida sin atributo le resulta inalcanzable. Se diría en todo caso que el hombre puede vivir esa vida, pero que la vida se disuelve en cuanto se dispone a nombrarla. De hecho, el acceso a una vida o a una conciencia sin yo, a “lo abierto” (*das Offene*), como naturaleza pura, quizás podría coincidir con la muerte pero, claro, en la muerte no hay lenguaje.

En ningún lugar, por tanto, puede abrirse para el ser humano una puerta más esperanzadora que la del enigma. Si por un lado el hombre tiende a la duda de forma natural, su duda no puede empero hablar desde la otra orilla de la materia y la muerte. Abismarse por completo para contemplar las cosas desprovistas de una historia es una utopía. Para hablar es precisa la conciencia, una conciencia que no puede ser pura porque lo material nunca deja de constituirla y de estar involucrado en la percepción, o lo que es lo mismo, la pulsación de la sangre, «el detrito» del que todo organismo está constituido.

Como en el célebre poema “Oscuro de decir” -«En las cuerdas de lo vivo, taño yo la muerte»- de la poeta alemana Ingeborg Bachmann, la palabra del hombre tiene un anclaje seguro, el de su fonación, el de su imposible huida; no puede ser sagrada y no puede optar a la creación, sino tomar conciencia de su variabilidad, su contingencia que se materializa en el “algo” sensible, el doble material con el que enuncia la cosa, reflejándola, pero no conteniéndola. Dicho de otro modo, la dualidad se establece en el mismo corazón de la unidad lingüística. La falibilidad condena a lo humano desde

la raíz, cuando, siguiendo las lecciones de Saussure, el signo lingüístico se nos pone de manifiesto como algo que está en él, pero tiene por aspiración designar algo que está fuera y quiere ser su esencia. La tragedia humana (y la del propio Saussure como teórico, según los testimonios de sus contemporáneos) puede radicar en el hecho paradójico de que la unidad lingüística se manifieste desde un principio como algo doble. Lo humano tiende un puente desde su enunciación hasta el ser de las cosas y su esencia, de hecho, consiste en esa infinita mediación, multiplicación.

¿Podríamos entonces comprender en este sentido -el lingüístico y no el de la referencia trinitaria- los pasajes en que Jesusa se desdobra, se triplica, se difiere? Un pasaje como el que a continuación reproducimos, en el que esa reduplicación ocurre al mismo tiempo que la referencia explícita a la “vieja” escritura puede bien ponernos sobre esa pista: «Viviré lo que no me diste, / salvaré lo que me enjoyaste. / Impuros jardines, / oscuros valles. // ¿Quién acuna? / ¿Yo? / ¿O tú? / O tú. / O tú. / O / yo. Entre las rosas, / siesta de abejas, matorral de crisoles, / el pergamino de la tarde se escribía una añejísima carta.» (R-T., 2004, 31). Y es que la repetición tiene cabida sólo en el lenguaje, pero no en la naturaleza, no en la vida.

El mismo Platón en el *Cratilo* inventa una epistemología para la palabra hombre con tal de emparentarla con esa dualidad esencial (*Ho ánzrōpos: anazrôn hā ópōpe*):

Este nombre, *ánzrōpos* (hombre) significa que los otros animales no supervisan nada de cuanto ven ni lo razonan ni lo reexaminan (*anazreĩ*), mientras que el hombre, tan pronto ha visto algo (y esto es *ópōpe*), reexamina y razona lo que ha visto. (Platón, 2002, 96)

No en vano, la verdadera naturaleza humana sólo despertaría en sí misma de un modo más auténtico desposeyéndose de lo que, siendo ella, sólo se manifiesta inicialmente como una volición y una privación. Pero la desposesión de ese principio volitivo, como desdoblamiento del yo en el que, esta vez según Lacan, la cosa encuentra su principio, es inviable. Sin ese desdoblamiento del *Cratilo* el hombre no

es hombre, hasta el punto de que la desconexión respecto a ese doble maridaje constituiría la revocación de su propia humanidad. Por más que el cuerpo se afane hamletianamente en ir en contra de su conciencia, intentando desplegarse, romperse, duplicarse, el resultado siempre será el mismo: «Jesusa trepó a los hombros de Jesusa, / afanó su dogal con la fragancia de las clavellinas / y se dirigió a las montañas. / Mañana sería tarde. / Ayer era temprano. / Hoy no puede ser.» (R.T., 2004, 55).

Y no es en absoluto la única vez en la que David Rosenmann-Taub recurrirá a este tipo de epanadiplosis. Aunque en este caso, «Jesusa trepó a los hombros de Jesusa», se nos ponga de manifiesto de un modo más diáfano su función: un desdoblamiento que frustra la propia acción del verbo hasta tornarla en un sinsentido o, mejor dicho, un laberinto susceptible de ser remitido a los límites lingüísticos. Se trata del imposible llegar, del imposible alcanzar, una imposibilidad que es más dramática cuando el lugar de partida se desdobra en acción y resulta coincidir con el movimiento mismo y con el punto de llegada, como si de veras no hubiera un afuera. La frustración de la acción se vivifica en el funcionamiento del lenguaje mismo y en su materialidad, en la pirueta inútil de su sintaxis autorreferencial y sin salida.

Así, en el poema XXXI de *País más allá* leeremos: «Ester, las islas han partido: / la hierba asciende hacia la hierba. / Por los caprichos del orvallo / tu rumor sin rumor navega. / Ester, ¿nuestro cañaverl / es la fragancia de la niebla?». Ello en un poema en el que la epanadiplosis se reivindica al convertirse en el eco con que el poema alcanzará su fin irrealizable: «Ester, ¡papá nos va a nacer!: la hierba asciende hacia la hierba.» (R-T., 2004, 137). Es el modo en que una aspiración metafísica se desenvuelve y entretiene su solución postergándose y sien remitida a una torsión lingüística. La milenaria pregunta por el origen, imagen especular de la muerte, se ciega a sí misma con las palabras. Origen y principio se igualan y encuentran su reflejo en el material más anhelante y caduco de todos, esto es, la palabra de los hombres: «Impuros jardines, / oscuros valles. // una añejísima carta.»

También es significativo el hecho de que la epanadiplosis sea una figura de cuño casi inconfundiblemente barroco, manierista. Porque en su énfasis elocutivo se

ha agitado siempre la misma desesperación: la del vacío de no asir nada, un abismo opaco, ciego. Por otra parte, claro, el caso de la epanadiplosis no está aislado en el poemario de significación acaso más escatológica de Rosenmann-Taub, *País más allá*. En realidad su funcionamiento no dejaba de estar anunciado por el carrusel de enumeraciones, sustantivos, adjetivos con las que el poeta proponía su exhumación. Creo que merece la pena volver sobre el primer poema del libro, y reproducir su enumeración:

Madrugada, goznes, azar contra azar,  
cornisas, plumones,  
diluvios, tijeras,  
potrancas,  
ejército de algas, incendios,  
pezón,  
conjeturas,  
visos de tocinos,  
papá lee,  
naipes,  
atlas, medidores,  
nodrizas de cumbres,  
cuna, nogal, cuna,  
lacs  
opulencias,  
hélices,  
me ensucio, me duele,  
brincos  
agridulces,  
gárgaras celestes,  
o, j, o, j, ó,  
por el cementerio  
hace frío, juegan  
las arañas,  
tiritan los grillos,  
madrugada, goznes, azar del azar. (R-T., 2004, 17)

Así que no sólo concurren dos figuras de epanadiplosis, sino que las dos que contiene son especialmente significativas. En una de ellas se reivindica con un giro metonímico el locus barroco de cuna y sepultura, pues el verso se mece entre la repetición de la palabra «cuna» y el material del que está hecha una caja del muerto: «nogal». La otra epanadiplosis es la que encierra dentro de sí al poema mismo, confiriéndole así una lógica espiral de *leixaprén* (¿eterno retorno?), y avisando también a nivel textual de que no existe ni principio ni fin, sino solamente el poema, un estado de perpetuo distanciamiento con un centro inalcanzable. Además, la substitución de la preposición «contra» por la preposición «de» en el verso inicial y final del poema podría interpretarse como el triunfo de una subordinación incesante, pues allí donde la fuga se detenía con una adversidad, ahora la ilación parece derramarse en un círculo vicioso absoluto: «azar del azar», y, por qué no, azar del azar del azar del azar... o «ser del ser *del ser*» (R-T., 2008, 194) tal y como se expresaba nuestro poeta en el comentario del poema “Ontogenia” (*Quince*), algo que ahora se nos antoja más pesimista y despiadado que nunca: la verdad del ser sólo es lograda cuando ésta se depaupera y queda en una suerte de trabalenguas en la que sólo resta el lenguaje, y en concreto un lenguaje científico y filosófico vulgarizado, parodiado. Parece que en efecto es muy difícil atisbar, o «cautiva(r) fin». La referencia se pierde en referencias y no existe otro final distinto al de la fisicidad de las palabras mismas, ausentes de mundo.

Si, además, esas palabras siguen a otras sin que resulten sin embargo equiparables ni los campos semánticos ni la categoría gramatical o morfológica, y si un adjetivo es seguido de un enunciado verbal -«visos de tocinos, / papá lee, / naipes, / atlas, medidores, / nodrizas de cumbres, / cuna, nogal, cuna»-, entonces la incapacidad de encontrar un sentido nos impide apartar la vista del texto en dirección a una realidad remitida y nuestro instinto se topa con la imposibilidad de comprender. Así pues, regresamos sobre la opacidad de un vocabulario entre infantil y socarrón «o, j, o, j, ó» que sólo parece pretender eso, la sorna, el desconcierto. Pero no hay más allá, la acumulación de vocablos de índoles y significados tan diversos y el hecho de que no se esboce una frase completa imposibilitan el vuelo de la significación. La torturante duda de Saussure termina cediendo por uno de los lados y desenvolviéndose, aunque

sin resolverse. Porque una enumeración de este tipo parece evocar de lejos un orden enciclopédico, aunque heterodoxo, una aspiración sapiencial o, tal vez, la fórmula estilística en la que en la literatura grotesca suele conjurar los componentes de un hechizo, de un juego. Podemos pensar por ejemplo en Rabelais, quien satirizaba la escritura alquímica y sapiencial para fabricar sus vertiginosas enumeraciones; podemos también pensar en la lengua de guiñol desesperado de un Zanzotto.

Lo que está claro es que las palabras se asocian en una sola coordenada y en una suerte de reciprocidad, un tejido, una interdependencia que no exige otra realidad distinta de lo sonoro. Sí, paradójicamente lo sonoro, y no lo icónico. Pues de algún modo, y aparte de una leve alusión al mundo de la infancia, los juguetes -«nodrizas», «hélices»- la putrefacción -«arañas», «hormigas»- y el soniquete barroco del *finis gloriae mundi*, como en el cuadro de Meléndez Valdés -«opulencias», «cuna, nogal, cuna»-, aparte de eso, decíamos, la referencialidad se nos antoja muy laxa, hasta el punto de obligarnos a preguntarnos si lo que prevalece no es más bien la dimensión de aquellarre que adquieren los plurales sin artículo o la aliteración de la silbante en “ce” o en “ese”, su especie de ¿musitación?, ¿su invitación al silencio?

Por último, aparte de las arañas y las hormigas, también desfilan por el poema los «grillos». Esto puede resultar significativo por la relación que la mitología griega establece entre grillos (o cigarras) y el sonido monótono, envejecido y moribundo de éstos: *mori, mori, mori*<sup>38</sup> era la queja que Titolo, hermano de Ganímedes, elevaba al cielo para pedir un fin a su tormento. La relación, pues, con el eco al que más tarde aludiremos, es más que manifiesta. Y también la relación con la ninfa agambeniana, puesto que Titono no muere, pero no es hermoso ni joven, casi ni siquiera inmortal, sino decrepito, a medio camino entre la muerte que anhela y la vida que no puede gozar de veras.

## *La mudez como posibilidad extrema del símbolo*

En resumidas cuentas, el simbolismo acabará desembocando en mudez. No es casual. Es, de hecho, la enseñanza de toda la modernidad poética. Y también es una de las características de lo simbólico en cuanto tal, esto es, poner de relieve el acto de hacer ver a costa de tapar la cosa con la opacidad del material y formas que la simbolizan:

Las apariciones del arte, cargadas de significado, se fundamentan en un aparecer del material artístico -“piedra, madera, metal, color, lenguaje, sonido”- que amenaza con borrar la totalidad del significado. Pero estos significados sólo desaparecen para volver a aparecer una y otra vez, como la trama de sentido de un “mundo” cultural que yace sobre una “tierra” inaprensible, que se resiste y se repliega en sí misma. (Seel, 2010, 27-28)

Y si de hecho para Heidegger la obra de arte adquiere un papel tan privilegiado y tan revelador, es por su capacidad para mantener a buen cuidado lo que el mundo tiene de misterio, de incomprendibilidad; la obra de arte mantiene imperturbable ese deslumbramiento (*staunen* rilkeano), de manera que su luz sólo es luz en medio de la tiniebla genérica del ser humano: «La tierra sólo se muestra como ella misma, abierta en su claridad, allí donde la preservan y la guardan como ésa esencialmente indescifrable (*sic*) que huye ante cualquier intento de apertura; dicho de otro modo, la tierra se mantiene constantemente cerrada.» (Heidegger, 2005, 33).

Y no es en vano que el filósofo alemán conceda tanto valor a los “materiales” de la obra de arte y, en concreto, a la creación de un lugar para el aparecer de esos materiales. Hay en ello implícito, como hemos dicho ya, un pesimismo que pertenece a la historia literaria del símbolo y que se pone de manifiesto en el poema escogido de *País más allá*. Los materiales, o las palabras, acumulándose, su naturaleza de *trompe l’oeil*, su horizontalidad.

Porque, también, entre la naturaleza absolutamente especulativa del yo y el mundo inalcanzable de las cosas se ha abierto paso el universo medianero del fenómeno en el sentido de Husserl. Como en los poemas epifánicos de *Cortejo y Epinicio*, las enumeraciones de *País más Allá* muestran ese estatus deslumbrado del observador ante las esencias inéditas de lo singular. Así expresaba Ortega y Gasset la irrupción de la fenomenología husserliana como liberación del duelo titánico entre lo objetivo y la cogitación del yo:

De pronto el mundo se cuajó y empezó a rezumar sentido por todos los poros. Los poros son las cosas, todas las cosas, las lejanas y solemnes –Dios, los astros, los números–, lo mismo que las humildes y más próximas: las caras de los prójimos, los trajes, los sentimientos triviales, el tintero que eleva su cotidiana monumentalidad delante del escritor. Cada una de esas cosas comenzó tranquila y resueltamente a ser lo que era, a tener un modo determinado e inalterable de ser y comportarse, a poseer una “esencia”. (Ortega y Gasset, V, 2006<sup>39</sup>)

Esto podría explicar esa opacidad en la que se igualan cosas, cualidades, acciones, sustantivos, adjetivos y adverbios empastándose en una sola materia: la del hecho, la de lo vivido. Sin embargo, aunque esa influencia está notoriamente ahí, no encontramos esa misma celebración de lo matérico con la que se relaciona la fenomenología. Al contrario, lo simbólico se retuerce, refiere a lo simbólico mismo, se encuentra presa de su propia fuga. La enumeración de objetos es por exceso la declaración misma de una renuncia, del mismo modo que la historia del símbolo desemboca en el poner de manifiesto su falta de vínculo con un significante, su renuncia en dirección a una autorreferencialidad.

---

<sup>39</sup> Si bien estas torturantes dualidades encuentran un lugar de resolución bastante reconocible, y de larga tradición (o traducción) poética: nos referimos al pensamiento fenomenológico de Edmund Husserl, a su abdicación de la metafísica y su “retorno a las cosas mismas”. Es muy significativo cómo el filósofo retira el último velo a su larga especulación y la hace desembocar en el mundo físico, en un regreso al punto de partida pero tras haberlo hecho crecer hacia la trascendencia.

Por otra parte Husserl se propone encontrar un nuevo comienzo para la filosofía y procura un renacimiento de la conciencia a partir del encuentro con las cosas mismas, resueltas en fenómenos. En este sentido está cercano al “autodespertar” del zen y no en vano, su obra es como la de Heidegger punto de partida de los filósofos de la Escuela de Kioto. Sujeto y objeto se resuelven y redefinen para Husserl en la célula del encuentro fenoménico, el acto esencial en el que la filosofía se desmonta para ser reconstruirla desde dentro. El conocimiento consiste para el padre de la fenomenología en un acto individual y radical que se orienta al mundo y desde mundo regresa otra vez al espíritu.

De hecho, a menudo el imaginismo o lo visionario ha venido siendo asociado a una cierta concepción esencialista y mágica del lenguaje, una concepción que desatiende la dimensión histórica, temporal, utilitaria del símbolo. Pero si damos un repaso a la tradición literaria, esto no tiene por qué ser así, por no decir incluso que las torceduras lingüísticas y el abuso de lo icónico no se han correspondido casi nunca con una confianza mayor en las posibilidades del código, sino que hasta han obedecido a lo contrario: el avance de la *maniera* era un medio de expresar la desconfianza en lo que se podía decir y en la eficacia de su expresión. El que las líneas no sean claras no implica un menor conocimiento de dónde reside el, por así, llamarlo “lugar de la poesía”, su ética. En realidad, basta sólo echar la vista atrás a la poesía del Dadá. Si por algo se caracterizó el “-ismo” más extremo de todas las corrientes vanguardistas es por plantear la coincidencia entre poesía y poética, entre manifiesto y arte. Los dadaístas, de hecho, escenificaron el suicidio del arte y no sólo rompiendo pianos en sus *performances* (esto puede ser muy llamativo y quizás no mucho más). Tampoco se limitaron a imitar cacatúas, sino que realizaron actos públicos y se insertaron en movimientos de agitación social, se manifestaron, elevaron sus voces y se enfrentaron a las autoridades civiles.

Y, no obstante, si echamos un vistazo a la poesía dadaísta, asistimos al despliegue casi totalmente libre de la imaginación. No es una paradoja: la defensa del lugar de enunciación y la poesía misma se resuelven en un ejercicio de libertad frente a la imposición de unas conductas preestablecidas, presimbolizadas. La obra de arte en su desenvolvimiento autónomo y espiritual supone la total abdicación de los principios que han construido nuestra sociedad tal y como es -la razón, las nociones de causa y consecuencia, la adquisición mimética de una imagen del mundo, etc-. Y ese visionarismo icónico desempeña un papel importante y constitutivo a la hora de representar la “abdicación” artística. Es decir, que tal vez, y de hecho, la defensa del arte y su realización implique por necesidad la fe en sus posibilidades. Una cosa es si el artista considera plausible la elaboración de una obra que no dialoga con su realidad inmediata por medio de la elección de un “tema” (como es el caso de David Rosenmann-Taub); otra en cambio muy distinta es hasta qué punto pone freno a su

imaginación para acompasar sus propuestas y sus alternativas a las exigencias de su tiempo histórico. Pero incluso en el caso de que este último parámetro no esté muy definido, aun así no es una paradoja: la creación de una obra que supone la superposición de imágenes sobre imágenes sin exponer “contenido” ético o moral alguno, una obra que a nadie reprende con moralinas ni monsergas y que no elabora un adoctrinamiento, supone al cabo la otra cara de la moneda del mismo discurso artístico, radicalizado ante su falta de viabilidad. En realidad, no es otra cosa sino el balbuceo prescrito por Paul Celan para ese supuesto profeta que, de venir al mundo en nuestra época, se habría de limitar a balbucear *-lallen und lallen* (Celan, 2003, 133). Pero ese balbuceo es ético en sí mismo, es un suicidio lingüístico, un encierro como el de Hölderlin en la torre del carpintero Zimmer: Hölderlin, a quien no por casualidad está dedicado el poema de Celan *Tübingen, Jänner* al que nos referimos. Es decir, de nuevo, una lengua que en su alocada enunciación de símbolos sólo dice su posibilidad de decir, pero esta vez no en la consigna de callar, sino en una locuacidad tan excesiva que implica silencio o que, a lo sumo, verifica el funcionamiento de los conductos de habla.

Por supuesto -ya lo hemos dicho, pero no está de más reiterarlo-, esto no es óbice para que ese hablante desmedido tenga una intención, por precaria que sea: subrayar el garabato, el signo, como lugar de humanización y de alianza entre el hombre y el universo. Cuando Maurice Blanchot reivindica la obra del marqués de Sade, no lo hace considerando la subversión de sus verdades heterodoxas y ateas, por muy atractivas que le parezcan, sino que considera esa subversión en un plano estrictamente discursivo:

El decirlo todo de Sade, aquello que se escucha, en sus libros, como la reiteración prodigiosa de un habla eterna, eternamente clara, eternamente vacía, va todavía más lejos. Ya no es todo lo posible que se da en ella y se expresa en ella. Tampoco es, como se ha creído demasiado fácilmente, el conjunto de los valores que una religión, una sociedad, una moral nos prohíben decir. Lo prohibido, sin duda, desempeña su papel, como límite que hay que sobrepasar, en este movimiento de ilimitación. [...]

Algo más violento sale a la luz en ese furor de escribir; una violencia que no logran agotar ni apaciguar todos los excesos de una imaginación soberbia o feroz, pero

siempre inferior al ímpetu de un lenguaje que no soporta detención, así como tampoco concibe término. (Blanchot, 2008, 281)

De este modo, el barroquismo, por así llamarlo, se convertiría en un arma retórica perfectamente consciente de su intención artística y del papel del artista. Y muy lejos de ser una expresión de confianza inmorigerada en el artista o un arrogante alarde de sus posibilidades, lo que pone de manifiesto es exactamente lo contrario: el material artístico se desborda para servir de parapeto, pero también de expresión, al desplome de un sustrato moral o cognoscitivo válidos, al pesimismo vital. El hombre no puede abandonar la nostalgia del absoluto, de un origen que tenga lugar en el mito; por eso se ampara en la orfandad de un *logos* que no encuentra determinación, asidero, que está condenado a una infinita red de tautologías.

No es que en la obra poética de David Rosenmann-Taub se haya perdido de vista la acción creadora del Verbo, su punto de partida inocente, o lo que es lo mismo su *ex nihilo*- de hecho éste constituye, deliberadamente o no, un horizonte ético y estético- pero se reivindica desde la materialidad de la palabra humana. Es decir, de nuevo Lázaro o Judas más que Jesucristo, en una red de profetas que en su infinita mediación recuerdan la misma figura textual y de pensamiento: la caída en la determinación, la *différance*.

Dicho de otro modo; rendido a la imagen sin mundo, el arte se declara ciego, sus visiones no ancoran en la Visión, porque no remiten más que a sí mismas, pero en esa declaración y confesión de sus límites es donde asume su derecho a reclamar una verdad. Podemos recordar el episodio bíblico de los ciegos referido en el capítulo cuarto de este trabajo. Está claro que los símbolos acumulados del inicio de *País más allá*, se comportan como masas humanas hacinadas o enterradas, se indiferencian, resuenan como un eco carnal, fonético, salmódico, una pura resonancia. Jean Bollack ha dicho a propósito del poema *Schneebett* de Paul Celan:

La ceguera hace que las palabras digan lo verdadero, y éstas encuentran en ella su exactitud; ciegas al mundo» (*weltblind*), las palabras son ahora capaces de

hablar. En la frase de Blanchot: «el afuera: allí donde llegan los ojos», los mismos ojos están fuera; se trata, según él, de «unos ojos separados del ser, que se podrían considerar solitarios [...]»: ahora bien, solitarios, lo son, diciendo lo que es, y haciéndolo ser, al decirlo. La llamada conduce a las palabras, e imprime una tensión a su textura. (Bollack, 2005, 194)

Porque, al igual que los ciegos que “veían” el milagro al pisar el umbral de su propia casa, tanto en la poesía de Rosenmann-Taub como en la de Paul Celan parece haberse abandonado un mundo externo para desembocar en un trato exclusivo y natural con el vocablo, ya que «el desciframiento también se ve bloqueado con la simple búsqueda de una referencia concreta» y que «el lenguaje, hipostasiado al rango de ídolo metafísico, ha tomado el relevo del sujeto abolido; quien recuerda es el lenguaje, en la ausencia notoria del “yo”, librado al imposible ajuste de una palabra a “este tiempo”, que se identifica de antemano con “el tiempo de penuria” de Hölderlin.» (Bollack, 2005, 209-211).

### *El lenguaje de las cosas y los hombres. La palabra que regresa: la poesía*

En su ensayo *Sobre el lenguaje en sí y el lenguaje de los hombres*, Walter Benjamin no ofrece una visión completamente pesimista de nuestro lenguaje -lenguaje de los hombres- con respecto a la Palabra, con mayúscula, de la Creación -el lenguaje en sí. De hecho, la lengua humana es la respuesta de los hombres a la voz del *Génesis*. Puesto que, si el hombre fue hecho de arcilla y no le bastó ser invocado como al resto de las cosas creadas -razona Benjamin- es porque el hombre estaba llamado a ser un reflejo de la naturaleza divina. Y sólo podía estar hecho a imagen y semejanza de Dios si su sustancia era una sustancia propia y no consistía en el mero hálito creador que el resto de las cosas sí son. Del mismo modo, precisamente por ser el hombre un reflejo de Dios, también está llamado él mismo a dar nombre a las cosas. Ésa es sin ir más lejos la labor de los hombres y la razón de su existencia: resignificar el mundo,

adjudicarle un significado y retornarlo así al propio Dios. En ese sentido, el lenguaje humano es el lenguaje privilegiado de la naturaleza -frente al lenguaje de los animales-. Ahora bien, para el hombre no coinciden ser y decir, ni por consiguiente la percepción, como conciencia creadora, y la enunciación. El hombre vive en el reino de la absoluta mediación: él mismo diverge de la creación que mira y, en lugar de zambullirse en ella completamente, se ha de limitar a “celebrarla” creándole un doble, un “algo” que en su sustancialidad simbólica diverge de esa creación. Y eso ocurre porque él mismo es imagen de Dios, mientras su naturaleza difiere de él. Vincenzo Vitiello ha dicho:

La renuncia a la palabra que nombra la esencia del lenguaje no es una pérdida, sino que más bien indica la correspondencia de la palabra a su esencia, al lenguaje que da y no es «dado». Pues es no-ente (nada) y no, en cambio, ente. Si la palabra fuese un ente y no un no-ente (nada) las cosas no se darían en ella. Sólo porque el lenguaje no-es, las cosas son, el mundo es. (Vitiello, 2009, 107)

Para Vitiello el lenguaje de los hombres se encuentra en una lucha entre lo posible y lo imposible, una lucha sin cuartel, y, verdaderamente, sin salida:

alzarse con el lenguaje «por encima» del lenguaje; salir del lenguaje permaneciendo en el lenguaje. Dos son las vías: de un lado, continuar, ir más allá, llevando el ultraje a ultranza al «cancelar el gran significante» [...]; del otro lado, demorarse en el lenguaje, haciéndolo re-sonar, atenerse más a su phonè (Vitiello, 2009, 192)

Y de esta guisa lo pre- o postverbal se encuentran presentes en buena parte de la obra de nuestro poeta. La palabra poética se convertiría así en un estado privilegiado por estar vaciado de toda la atribución engañosa con que el hombre se ancla al mundo, viviendo y olvidando al mismo tiempo. Corresponde, entonces, al hombre una palabra infinitamente mortal, poética en tanto que degradada hasta la ausencia de significado; una palabra en la que se ha realizado tanto el proceso kenótico de la verdad que en ella el hombre parece dejar de estar. La ceguera del

símbolo es la salvación del lenguaje, y su “orfismo”, deseado o no por David Rosenmann-Taub, pretendido o no por él, contribuye a la exactitud mientras la niega. Porque aunque a veces se propongan poemas compuestos casi en exclusiva por breves sintagmas nominales, lo cierto es que su verdad resulta por momentos completamente inasequible, hermética, conocida, si acaso, sólo por el poeta. Es el caso de *La Opción*, el último poemario del autor que ha visto la luz. En él nuestro poeta se ha desposeído del verbo torrencial que caracterizaba la primera versión-edición de *Cortejo y Epinicio*, así como de las enumeraciones caóticas de, por ejemplo, *Pais más allá*, pero eso no ha contribuido a una mayor claridad o trasmisibilidad, si pudiera decirse, de un contenido. Es casi al revés. Como en el caso del poema *XXIV* de *La Opción*:

Hartazgos  
someros...  
Grosella, en mis manos:  
te muerdo de lejos. (R-T., 2011, 38)

Por más alusiones a la científicidad la poesía que haga Rosenmann-Taub, un poema que consiste de esos versos no traduce más significado que el del desconcierto, la anulación del propio significado. Si los dos puntos además pretenden, como sería legítimo, emplazarnos a una aclaración (los dos puntos son un recurso más ensayístico que poético), entonces no podemos sino decir que subrayan, como las frecuentes exclamaciones ese vértigo (a veces celebrado) de sabernos sin significado. En definitiva, una estancia en el límite, la celebración de ese extinguirse, pero, claro está, sin pretender hacer casa en un lugar que no puede ser más que de tránsito, caída: «La esencia no aparece, decae, o mejor, se degrada. La musa [...] es la *Verfallenheit*, pero no de la existencia, sino del ser. *Verfallenheit*, no *Vergessenheit*, caída y no olvido. La diferencia es fundamental porque sólo la caída, el caer, o la decadencia puede sentir nostalgia de la esencia». (Vitiello, 2005, 35). Podría decirse que el poeta se llamaría a nivel textual y discursivo heredero e imagen de un Dios que «en una de tantas borracheras, / obró este multiverso» (R-T., 2011, 104):

*Cuándo mi corazón se detendrá,*

*cuándo seré el que fui.*

- ¿Eres tú? –dijo Jesusa.
- Yo soy –dijo.
- ¿Quién? –gritó Jesusa.
- A mí me escucho –dijo.
- A mí –gritó Jesusa-, porque mi corazón no está,  
y tú estás en mi corazón-.

La sombra de las clavellinas. (R-T. 2004, 63)

En este poema, una vez más, el locus barroco de cuna y sepultura se ha transubstanciado en una lóbrega esperanza, depositada en volver adonde ya se estaba antes de nacer. Pero entre ese no-lugar inefable del futuro y el no-lugar de antes del nacimiento se establece un diálogo equívoco en el que, curiosamente, no hay más interlocutores que el propio yo desdoblado *ad infinitum*. La escena en realidad recuerda mucho al mito de la ninfa Eco y Narciso, y su acción se ve ayudada por la repetición de los verbos de voz: «dijo», «gritó» o bien «escucho», ya que la escucha es capaz de trasmutarse en habla: una operación, ya lo sabemos, favorita para nuestro poeta y emparentada con la mística-.

Sin embargo, el diálogo no adopta esa quietud de la paradoja propia de la mística: «A mí me escucho -dijo», en realidad equiparable a un posible: “A mí me digo -escuchó”, puesto que al fin y al cabo emisor y receptor -sujeto y objeto- son la misma persona. El mismo hecho de tratarse de un diálogo, por más que se trate de un diálogo previo al autoencuentro, acelera el paso y lo llena de incertidumbres en forma de preguntas que caen desde todos los flancos y que nos aturden porque, además, no concuerdan en su tiempo verbal:

«*detendrá*», «*seré*», «eres», «soy», «dijo», «gritó», «escucho», «dijo», «gritó», «no estás», «estás».

He ahí toda la secuencia verbal del poema. Al respecto de ella, hay cosas que llaman poderosamente la atención y que resultará enriquecedor esclarecer. Como se ve, el verbo ser se encuentra al inicio del poema, en el seno de una pregunta enunciada en futuro (un tiempo que sólo aparecerá una vez), una pregunta retórica que no de un modo gratuito es puesta de relieve por la cursiva: «¿*Cuándo mi corazón se detendrá, / cuándo seré el que fui?*». Aparte del eco del verso de Fray Luis -«Cuándo será que pueda / libre de esta prisión volar al cielo»- que nos da una buena pista sobre el contenido, observamos cómo una serie de estrategias -el futuro, la cursiva, el punto y aparte- hacen que nos preguntemos obligadamente por el quién de esta enunciación. Es decir, ¿quién habla de veras al inicio del poema si, al contrario que en el resto no hay marcas de diálogo, si no estamos aún en el diálogo de Jesusa y si, en definitiva, no podemos hablar ni de un yo lírico ni de un yo ficcional? La tipografía del poema y su distribución, lo que podríamos llamar el transcurso de la acción, o quizás, el diálogo, se halla custodiado por dos versos iniciales (así como por la pregunta en cursiva) y otro verso final que también se desvincula del resto. Todo ello subrayado por la significación de los verbos.

Es decir,

1) al inicio nos topamos con la pausa imposible de la fuga mortal -«*detendrá*»- (la muerte es una utopía, precisamente porque es conocimiento) y con el **verbo “ser”** -«*seré*», «eres», «soy»-;

2) a continuación se sigue el diálogo, en el cual el verbo ser se ve sustituido por el marasmo de los **verbos de dicción**, todos ineficaces, fáticos, vacíos -«dijo», «gritó», «escucho», «dijo», «gritó»-;

3) mientras que finalmente el poema se aquieta, en el **verbo estar** (“**estancia**”<sup>40</sup>), primero negado y luego al fin afirmado -«no estás», «estás»- y, a modo

---

<sup>40</sup> Es decir, la “estancia”, el lugar heideggeriano de toma de conciencia de mundo a través de la experiencia del desocultamiento del ser; “estancia”, la palabra que será recuperada por Giorgio Agamben para hablar del modo simbólico por el que el hombre toma posesión temporal del mundo, dejando escapar al misterio la mayor parte de él.

de coda, en un sintagma completamente nominal: «La sombra de las clavellinas», esto es, el prado, el mundo que parece asentarse en el lugar del habla.

La distribución, así pues, coincide con la estructura semántica, en quiasmo, de los verbos del poema: **1) verbo ser – 2) verbos del habla – 3) verbo estar**. El poema se cierra como una elipse perfecta: el diálogo se encuentra encerrado infinitamente dentro de sí mismo, limitado por una voz ajena que consiste en el ser del mundo: una realidad objetiva que sólo se constata cuando al fin ese mismo diálogo decae, degradado desde la objetividad de aquella voz -ser- a la subjetividad del estar. Por su parte, «La sombra de las clavellinas» es, claro, sombra. Muy probablemente el hombre no puede aspirar a algo diferente de la sombra del mundo, pero su “darse” en el habla deja el espacio para la existencia de algo que por fin no es dicho ni referido, que existe simplemente, sustantivamente: la muerte convertida en vida o en el magma que un día el hombre fue, o que, mejor dicho, nunca fue de veras. Como en el primer verso, como “antes”.

Quizá todo el poema pone de relieve el lugar de la muerte como atalaya privilegiada donde el ser humano vislumbra de veras la creación e intuye la inmersión total en ella. El hombre es perfecto y se asemeja a ese origen perdido en su acto de abdicación y en su flaqueza. Quizás por esa razón Jesusa es «delgaducha, peligrosamente delgaducha» (R-T., 2004, 39). También, a la fragilidad de la mujer, que ya se distancia de la imagen de un Dios omnisciente, todopoderoso, se le agrega la connotación de la enfermedad, la queja e, incluso, la cierta grimosa referencia a sus «trenzas» alborotadas, a los «cadejos» (R-T., 2004, 67) de su pelo. Humana, demasiado humana es Jesusa que en su “mundar” no deja de parecer un cruce entre el Mesías cristiano o una perversa y depravada heroína del modernismo poético y una maniquí fea y “sin alma”:

no hay redención. No puede ni debe haberla. La repugnancia es justamente esencial; y lo es en el sentido más literal de la expresión: la repugnancia es la única cosa que queda de la esencia. Todo lo demás es hipocresía, engaño. ¿Por qué, si no, alabar la mentira, la vacía máscara, la pura apariencias? (Vitiello, 2009, 35)

¿Sería lícito comparar a Jesusa con las heroínas baudelairianas, aquellas cuya vida es una intersección entre el asco y la gloria? Por una parte, está claro que Jesusa es, dentro de los “personajes” femeninos que deambulan por la poesía de David Rosenmann-Taub uno de los más positivos sin ambages: el feísmo de otros momentos, muchos, de su poesía, no tiene apenas lugar en *El cielo en la fuente*. Hablamos de la picardía de Elvirita al enseñar su sexo en clase o el aire de encuentro infantil, pero prostibulario, que propiciará ña Berta en *La Opción*: «Argentineando, ña Berta / ostentó, desde el balcón, / un seno: “¿Qué te parece? “Un botón // con escudo.” / “Amanso dos: querés uno” / “¿Suyo?” / “Rápido, cerrá la puerta.”» (R-T., 2011, 183). Pero tampoco puede obviarse que ña Berta es de mayor edad y que con respecto al hablante que se finge niño tiene una apariencia mayestática y persuasiva. Ella es doña, dueña, está en un balcón («desde el balcón») y el niño tiene que mirar arriba para establecer un diálogo que no es de igual a igual, ya que ña Berta no muestra una parte de su cuerpo sino que la “ostenta”: «ostentó, desde el balcón». Por tanto, si enumeramos características de personajes femeninos de Rosenmann-Taub, está claro que no podemos reducirlos todos a un solo patrón -empobreceríamos su interpretación si lo hiciésemos-; pero si diversificamos cada uno de ellos en una serie de rasgos, es difícil que alguno de ellos no comparta como mínimo uno de esos rasgos con los demás. Se podría hasta hablar de una jerarquía de “mujeres” al modo de ángeles de carne. Nos explicaremos.

- a) Jesusa es, por ejemplo, un personaje muy bien connotado;
- b) Elvirita, pese (o debido) a su picardía, también lo es;
- c) ña Berta, a su lado, parece inicialmente estar despojada por completo de una misión que vaya más allá de la ostentación de su cuerpo y en ese sentido nada tendría que ver con, digamos,
- d) la Isabel de *Los surcos inundados*, una, suponemos, muchacha muerta a la que además de amar (lóbregamente) e interpelar -«Dime, Isabel, tu cuerpo que no habitas, / ¿podré habitarlo yo?, / podré cruzar tus pómulos, tus cuencas?»-, se la reza en una suerte de letanía que recuerda mucho a la de la

virgen María -«Abrazo de celaje, espacio duro, / hogar del tiempo, almohada de la noche / hondura de los sueños» (R-T., 1951, 24).

- e) Esto nos pone en comunicación con otro tipo de personaje femenino de la poesía del chileno en el que el erotismo, primero carnal y luego morboso y *post mortem*, se mezcla con una mayor espiritualidad en un amor no carnal: nos referimos a la figura de la hermana, Lajda, de *País más allá*, quien a su vez es en casi en todo momento intercambiable en características con la de la madre: «Oh Lajda, tus pupilas / cada vez más se agrandan. / Si pudiera arrimarme / hasta tu faz amada, / clausurando tus ojos: / plácida, se abriría, / como madre, la sábana...» (R-T., 2004, 142-143).
- f) Por último, coronando la jerarquía, se hallaría la propia madre, quien, en cualquier caso, las más de las veces está sin estar: nos la encontraremos en el poema de “Shabat”, en el “autocomentario” del poema y en el mismo relato biográfico del autor. Y es que la madre es casi una presencia fantasmal que sustenta la atmósfera de los poemas y de todo el universo simbólico de David Rosenmann-Taub, incluida la rememoración novelada de su infancia, es decir el “personaje” Rosenmann-Taub. Ella, no en vano es el lugar en el que vida y poesía se acompañan y confunden y el binomio muerte-infancia halla perfecto acomodo<sup>41</sup>.

Así pues, el personaje de Jesusa, y ésta es la causa de que hagamos hincapié en él, no es un hito aislado, no puede ser circunscrito en exclusiva a *El cielo en la fuente*. En efecto, nadie se llama Jesusa fuera de él, pero la presencia de un Jesús con atributos femeninos, y a veces de una feminidad aun más manifiesta, se extiende más allá del título en cuestión a una parte importante del Rosenmann-Taub tardío: «Carmín, / alerta a Cristo, el tercer día» (R-T., 2011, 88) son los dos primeros versos de “Ágora” de *La Opción*. Pero ya antes de eso hemos leído algunos pasajes como: «Trinitaria: / regocijo / corpulento» (R-T., 2011, 42).

---

<sup>41</sup> También la figura del padre, pero el padre tiene otras implicaciones. El padre también, como en cualquier discurso de una sociedad occidental, representa el orden, el átomo de poder familiar. La reverencia a él no está teñida por ese mismo hábito de ternura. A él sí se le nombra más, pero su vertiente patriarcal-jerárquica (apoyatura del sujeto de conocimiento y del orden social) dificulta su ascensión en la primera memoria, la casa evocada.

### *Triunfo de la palabra, el hombre, el acontecimiento*

Todo porque el proceso en el que Jesucristo se erotiza o se hace exhibicionista es sólo posible a partir de esa rebaja que sufre todo lo que rodea al ámbito divino, una rebaja o una depauperación que convierte a Dios en algo mejor y, como ya hemos dicho, lo actualiza para convertirlo en acontecimientos o, más concretamente, en acción humana. Con todas las reservas posibles, Dios se redime al ponerse al servicio de un cierto antropocentrismo. Por eso no nos extrañamos ya al leer versos como éste: «“Fallé.” / ¿Jergón? Ni silla. / La conciencia, de pie. / Dios se arrodilla» (R-T., 2011, 52), donde toda la santidad de Dios se resume en la reivindicación de la cruz como dádiva, como ofrecimiento y como acto: un verbo en lugar de un sustantivo. Y es que en definitiva, la mayor parte de las características atribuibles a los personajes femeninos de David Rosenmann-Taub, incluso si nos referimos a los que ocupan un lugar más bajo o depravado dentro de ese elenco, son igualmente válidas para un Dios que se humaniza, que renuncia. Hasta el mismo exhibicionismo de ña Berta puede comprenderse como una actitud de ofrecimiento -“darse”-. A ello se une la feminidad como acto de generosidad esencial, no pactada, sin beneficio. En definitiva, el corazón de Jesusa está vacío igual que está vacío el pecho de Isabel; e igual que la propia Isabel es un espacio en proceso en descomposición o, mejor dicho, vaciado para llenarse: «¿podrá ampararme tu vaciado pecho? (...) podré apoyar, rendir espolvorear / mi corazón en ti, mi corazón / en ti? Isabel, oh estancia interminable / de pebeteros, pétalos y grises, / ¿podré habitarte yo bajo la tierra?» (R-T., 1951, 24).

Está claro finalmente: la muerte se ofrece igual que el útero femenino. La concavidad del ataúd e incluso el vacío sin más adquieren una significación emparentada con la fecundidad: el ya tan repetido poema “Genetrix” de *Cortejo y Epinicio* nos da cuenta de cómo esa obsesión toma cuerpo a lo largo de toda la trayectoria del poeta, del primero al último libro, y constituye su teoría lingüística y poética.

El vacío, por tanto, quiere ser amado; y en esta reivindicación carnal y hasta necrófoba de la materia por la materia es dónde atisbamos todavía el acto genético de la vida o su eco más reconocible. Ése es el motivo por el que se alude tanto, por parte de Rosenmann-Taub y también por nuestra parte, a lo femenino como valor; la mujer es estancia, y lo es de una forma más evidente que el hombre, en ella reposa y se refleja por un momento la interrogación pura que el ser es o en torno a la que la naturaleza dinámica del ser gira sin descanso. La mujer, para ser más exactos, es la «fuente» en la que la «mañana» se ve y por la que sabemos que existe o dudamos de que exista. Ella está llena de vacío. La naturaleza especulativa del sujeto se detiene y se sabe en el momento en que se deposita en una materia, femenina, que puede actuar como catalizador suyo debido a dos condiciones:

1) esa materia es un “algo” autónomo, de la misma manera que el barro de que el hombre está hecho es diferente a Dios o no es Dios, o que las palabras o los símbolos que el hombre emplea no son él ni parte de él, como sí lo sería, por ejemplo, la respiración de un animal.

2) esa materia sólo tiene significado en tanto en cuanto carece de un sí mismo o se ha vaciado de una esencia para convertirse en una cautela, una total y vacía expectativa de ese mismo significado. (Y así también Dios es una verdad degradada en profetas sucesivos).

En definitiva, el símbolo estaría también representado por la metáfora de lo femenino, como fecundidad pura, como potencialidad total. Y es que un Dios devaluado está mejor dispuesto a asumir el reto humano, a llenarse de historia a cambio de despojarse de su majestad. Por eso las figuras de Lázaro, Judas, Orfeo o un personaje ambiguo y travestido como Jesusa son más productivas que la de un Mesías cuya función está asociada a su antepuesta naturaleza divina. Los símbolos, a decir de Agamben, viven en un limbo que nos permite readjudicarlos y una riqueza que sólo es posible por comerciar un juego con el abismo, un juego fatal que se efectúa en ellos constantemente y en el que se actualiza siempre su devenir. El símbolo consiste

finalmente en su posibilidad utópica, en el acto que define su sustancia y su ejecución, de la que somos solamente ineficientes intérpretes:

La supervivencia de las imágenes no es, en efecto, un dato, sino que requiere una operación, cuya ejecución corresponde al sujeto histórico (...) Por medio de esta operación, el pasado -las imágenes transmitidas por las generaciones que nos han precedido- que parecía en sí sellado e inaccesible, se pone de nuevo, para nosotros, en movimiento, vuelve a hacerse posible. (Agamben, 2010, 27)

## 7. CAPÍTULO SIETE

### REALIDAD COMO REPRESENTACIÓN, LO BARROCO

#### *Más allá del topos*

En anteriores capítulos nos hemos referido a cómo el topos barroco de “cuna y sepultura” se halla presente por diferentes vías en la poesía de David Rosenmann-Taub. No hay duda de ello; las alusiones no pueden ser más explícitas, aquí y allá transita la idea de la caducidad y el léxico que le concierne. Hemos hablado también de la danza de la muerte, del cierto *horror vacui* de las concatenaciones y enumeraciones, la tematización de lo grotesco, lo contradictorio, el circunloquio y, cómo no, del oxímoron. Un poema como el que cierra *Poesiectomía* (“XCII”) no deja leerse sin destilar, además, una retórica que se diría neobarroca, sin desplegar un estilo que tiene unas marcas de referencialidad muy precisas:

Me prolongo en el lecho.  
Las rapideces, lentas.  
«El lápiz», ruego, a tientas.  
Escribo: «Escribo.» Y fecho. (R-T. 2005, 102)

Ya el primer verso da imagen de un movimiento que resulta frustrado y sin fin: el «prolongarse» sería aquí el desplazamiento de la mirada sobre un cuerpo quieto («Las rapideces, lentas»), un sujeto que es a la vez un moribundo y el yo lírico de un presente irrealizable. Es decir, que la contraposición, el oxímoron de una velocidad quieta y las rimas consonantes, barroquizadas, no hacen sino subrayar un significado más general que va más allá de lo puramente estilístico. Está claro que el verbo “fechar” adquiere dos significados, a saber: el castellano actual de poner fecha a un documento, pero también quizás el portugués de “cerrar”, ya que nos encontramos ante

el fin de un texto, de todo un poemario y, finalmente, de una cuarteta que parece encontrar en la palabra «fecho» el único final posible. Así pues, el texto se remonta a un extranjerismo o arcaísmo para alcanzar su pleno sentido, ya que «fecho» es por otra parte el antepasado de “hecho”: «En todo caso, en este caso, historiar será constatar que lo acaecido, ha acaecido. Se ha vuelto ruina catástrofe. Duerme, yace, está yerto» (R. de la Flor, 2007, 82). Por tanto, el mundo externo y de la acción se nos presenta en todo momento como ya cumplido o a punto de cumplirse, mientras la escritura, la literatura y lo simbólico nos ofrecen su naturaleza laberíntica, dinámica (aunque sea equívocamente), siempre abierta a la referencia sobre la referencia y a la postergación infinita -«Escribo: “Escribo.”», otra *mise en abyme*- de su significado. El juego entre la “prolongación” y lo acaecido, lo acabado -“fecho”- es el motor que hace mover la perfecta maquinaria de este elocuente poemita. ¿Pero afecta ese dinamismo sólo a este texto o es exportable al conjunto de la obra de nuestro poeta?

Es decir, nos preguntamos si más allá de la temática del vacío, de la contingencia y la muerte, y más allá de una retórica específica, lo barroco adquiere otro nivel más profundo y constitutivo; si en efecto existe un “barroco” como categoría que prevalece allende la marca epocal del Siglo de Oro, un barroco susceptible de ser puesto en relación con las estrategias discursivas y presupuestos poéticos y poetológicos a los que venimos haciendo alusión. Y la respuesta es que sí. Sin ir más lejos José Lezama Lima, en su reflexión *La dignidad de la poesía* encuentra en la «sobreabundancia» y la ceguera simbólica el origen de lo poético mismo, que se pone siempre de manifiesto tras un momento de necesaria dislocación o suspensión de la percepción de lo real:

La poesía tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída. De ahí la gravedad o exigencia de su imposibilidad. (...) Esa respiración es el primer apresamiento de lo sobreabundante, de la liberación concupiscible, de la supresión de los sentidos entre lo que nos pertenece y lo que tuvo un incomprensible rescate. En realidad, la primera aparición de la poesía es una dimensión, un extenso, una cantidad secreta, no percibida por los sentidos.

Y para Eugenio D'Ors, cuyas reflexiones al respecto constituyen un hito inexcusable, “lo barroco” no se limita a una categoría estética susceptible de ser delimitada a una época histórica concreta:

Tiéndese más cada día a creer que: primero, el Barroco es una constante histórica, que se vuelve a encontrar activa en época recíprocamente lejanas, como el Alejandrismo lo está, de la Contrarreforma, o ésta, del periodo llamado Fin de Siglo, es decir, del momento terminal del siglo XIX; por otro lado esta constante se ha manifestado en las regiones más diversas, tanto en Occidente, como en el Oriente. (VV. AA., Barroco, 2004, 98)

En Rosenmann-Taub, el uso de una estética barroquizante y predominantemente simbólica (con su infinito *excursus*) frente al prurito científico y de verdad genera una dinámica de lucha y dinamismo recurrente en la totalidad de su obra.

Aventurándonos un tanto, podríamos afirmar que lo simbólico contribuye a ese afán de cientificidad; lo icónico, en su fervor, asume una significación que va más allá de la muerte o del acabamiento; el movimiento incansable de las imágenes y su exceso (aunque ese exceso los constituye) supone la expansión rizomática de ese mismo afán cientifista allí donde lo dicho y lo intuido por el poeta ha dejado de ser gobernable. En última instancia, por tanto, lo barroco constituiría la asunción de un mundo que en su feracidad originaria, y no en su decibilidad y significación humana, es capaz de acoger lo contrario no como antónimo, sino como complemento. Cuando se ha ahondado en un camino que excede a la conciencia individual y se ha logrado la apertura de conciencia hacia algo más lato, la consideración de barroco entraría asimismo en otra fase. Lo barroco en fin se encontraría más allá de consideración de lo humano como finito, desembocaría en un nivel discursivo que ya no giraría en torno al eje de caducidad y muerte-vida y en el que el sentido obedecería a normas menos estrechas:

De elaboración en elaboración, las estrategias discursivas van alejándose de lo real, adentrándose en orden puramente imaginario, del que podemos suponer que cauteriza el dolor y la obsesión de la pérdida, haciendo por trascenderla, por sublimarla (...). Pudiendo entonces decirse que se organiza una travesía que se desplaza, desde la

propia melancolía y el dolor en un mudo estado primario, hasta conquistar un interés, una pasión por la vida de los signos de trazo negativo y estirpe depresora, entregándose a un furor (pero) negativo. Se trata de acceder a una «melancolía decible». De dejarse conducir por el vértigo de las representaciones, para encontrar en ello una enigmática satisfacción. (R. de la Flor, 2007, 87)

Una cuestión aparte sería si esa dicotomía y el vacío de significado serían contemplados desde la óptica de Rosenmann-Taub con ese matiz de negatividad al que Rodríguez de la Flor hace alusión. Al hilo de lo ya dicho en el capítulo sobre la nada y la nihilidad, podría decirse que no, que el tratamiento de la muerte adquiere perfiles ambiguos, positivos y negativos, y ello tanto en el nivel de un sujeto empírico e individual como en el del yo de la historia.

Teodosio Fernández ha dicho:

Los textos de Rosenmann-Taub no permiten atribuirle creencias religiosas precisas, pero se muestran visiblemente impregnados de atormentadas inquietudes espirituales en las que la aspiración a fundirse con la divinidad se concilia con la voluntad de permanecer al lado de quienes “aman / la pesadilla de ser hombres” (...) La muerte impregna la vida, y ese hallazgo permite paradójicamente estrechar los lazos que unen al hombre con el universo: el himno triunfal a que el “epinicio” del título se refería, afirmado en ese “cortejo” que amplificaría la celebración de una victoria, terminaría de revelar así la dimensión compleja y misteriosa de la experiencia poetizada. (Fernández, 2007, 38-40)

En definitiva, la mortalidad del hombre es reasumida en un nivel de significación que escapa a los patrones referenciales del yo lírico, su intimidad confesional y su intrahistoria. De manera que coinciden el lugar de expresión de un profundo desgarramiento emocional existencial y el de una “satisfacción” estética que empero no puede ser asimilada como manierista o decorativa, sino como vivencia que lleva el discurso más allá de la razón y la comprensión. De símbolo en símbolo, la poesía de Rosenmann-Taub adquiere un desarrollo apócrifo que completa la quirúrgica depuración y profundización de sus temas y el tratamiento de los mismos. La

liberación de sentido y el imaginismo confieren a lo escrito una dimensión que no puede ser obviada en la comprensión íntegra del poema, un curso que corre paralelo y que al mismo tiempo es el motor de toda una trayectoria creativa.

Dicho de otra manera, el pulso de ampliación de lo simbólico sobre unos motivos que se desean exactos contribuye por una parte a la “dislocación” del significado del poema, al mismo tiempo que, por la otra, ofrece un camino para la ampliación y reescritura de ese mismo poema; una reescritura que, con la excusa de comprender mejor y más exactamente, lo que persigue en realidad es un avance, una expansión, y no, en cambio, una aclaración. En ese sentido, por ejemplo, la supuesta exégesis textual que habría de constituir *Quince* no es sino la excusa para acceder a significados insólitos, derivados de un nuevo derribo simbólico, significados que en rigor no serían asequibles desde los poemas por sí mismos. Se podría decir que los poemas no son aclarados en *Quince*, sino más bien ejecutados, puestos de nuevo en funcionamiento y desarraigados del étimo biográfico o empírico que los hizo nacer. Quizás hacia una identidad y una naturaleza humana dispuesta a ser asumida en su despliegue, en la liberación del lenguaje normalizado y de la compresión al uso. ¿Desde un sujeto empírico y escritor más o menos reconocible a un sujeto-hombre universal? Quizás. Al menos Teodosio Fernández parece apuntar en esa dirección cuando se refiere a la libertad con que el poeta opera sobre sus originales, para supuestamente desproveerlos de lo que les sobraba. Lo que para el poeta es una más fiable aproximación a la “verdad”, para el crítico y el lector es en realidad un texto nuevo que se deriva, desbordándolo, del primero. Así en el caso de *Cortejo y Epinicio* y otros títulos primeros,

la última versión de los poemas revisados puede abordarse como la de los que el lector tiene a su alcance por primera vez: como si de poemas nuevos se tratara. Pero saber del proceso seguido facilita el acercamiento a esa conjunción de sentimiento y de experimentalismo expresivo que a lo largo de décadas ha buscado un lenguaje eficaz para dar cuenta de unos mismos sentimientos cada día más depurados, y ayuda a valorar el esfuerzo realizado para acceder a una poesía empeñada en prescindir del contexto en que empezó a desarrollarse y de cualquier otra circunstancia ajena a esa búsqueda. (Fernández, 2007, 38-40)

## *El Barroco. Lo real y su fantasma*

Es decir, la ampliación del horizonte simbólico de un poema sólo es posible a partir de la extinción de su concepto inicial y apriorístico de verdad, o lo que es lo mismo, tras la liberación de su representatividad respecto al yo empírico del poeta, con el que ahora no puede sino vivir en conflicto. Si bien es verdad que este conflicto, y es eso a lo que nos queremos referir, deviene en actividad que alimenta la propia poesía y la orienta a otros niveles de verdad.

Así pues, si leemos el comentario al poema de *Auge* “El desahucio”, y pese a que entre la publicación del poema (2007) y la de su comentario (2008) no haya mediado apenas un año, lo cierto es que no podemos, como el autor querría, considerar el “autocomentario” del poema como eso mismo, una interpretación. No lo es. La rara y medida sobriedad de las palabras del poema nos hacen sospechar de su nivel alegórico. Es decir, echamos de menos las admiraciones y el énfasis en torno a vocablos aislados, el tono sentencioso, los pliegues deícticos o referidos al pronombre en primera persona que tanto predominan en el resto del poemario y por donde asoma, qué duda cabe, la clave de significación del texto, la presencia del propio poeta y el relato de su subjetividad (si bien no se trata de una subjetividad emotiva: más bien cognoscitiva). En cambio, esta carencia nos avisa: el recurso a la alegoría nos prepara para una interpretación que excede al sentido recto de las palabras pero que nunca claudica ante la posibilidad de un significado efectivo ni propone nunca un significado abierto. La alegoría no propone una dispersión apocalíptica del sentido, sino que suscita el encuentro de dos realidades distintas en una unidad: «El desarrollo textual se irá resolviendo mediante la fijación de un conjunto de correspondencias entre los elementos de ambas series, referidos a las dos entidades referenciales (A, B). Su realización presentaría la forma de una “cadena de metáforas”, relacionadas temáticamente, constitutivas en conjunto de una “unidad de sentido”. (Mayoral, 1994, 203)».

Pero, por más que lo pretenda, no es ése el principio regulador del

“autocomentario” de *Quince* y mucho menos de “El desahucio” cuando el poeta disecciona pormenorizadamente el adverbio «tempranísimo»<sup>42</sup>:

tempranísimo:

*t*: la cruz

*temp*: tiempo

*pr*: propietario

*a*: apertura

*nísimo*:

vivir: *ni sí, ni no*, de una ambigua información a una casi negación: *ni* (con tonicidad violenta: *ni*) sí (átono *si*) [*ni*] no (con disimulo, *mo*).

*teMpranisiMo*:

del inicial instintivo (¿voluntario?) sustentar«se» - *MaMar-*, al clausurador «des»enlace: *no* más hablar: cerrar, definitivamente

- *M* -, la boca.

No, no podemos hablar de aclaración o interpretación, sino, en efecto, de un comentario que no profundiza en el texto, sino que lo expande, inaugurando sentidos que de ninguna manera podían estar presentes en una lectura o “paráfrasis”. Es el mismo poeta el que “incumple” su propia receta al proponernos una atención más distraída o espuria que pormenorizada. Porque podemos aceptar la extrañeza de que la “t” sea reivindicada como dibujo de una cruz (sobre todo teniendo en cuenta la importancia de la figura del Mesías cristiano en la poesía de David Rosenmann-Taub). También tomamos en consideración el significado sonoro de las vocales (la “a” como apertura), que nos conduce por umbrales de sentido preverbales residentes en la propia lengua y cuya dimensión profundiza la percepción de un texto (recordemos si no el análisis formalista del poema *Les chats* de Baudelaire a cargo de Roman Jakobson). Ahora bien, que el sufijo de superlativo absoluto -“ísimo”- sea interpretado como una alusión al «sí y no» y a la ambigüedad de nuestra vida, es algo que no encontramos de un modo objetivo en el texto, sino estrictamente en la capacidad asociativa de la

---

<sup>42</sup> «Del edificio de departamentos / -ocupo uno mediano / en el segundo piso, / desde tanto ajetreo / que no recuerdo / cuánto- / el propietario, / firme, tempranísimo./ Yo no lo conocía. // Nos dio a cada inquilino / diferentes motivos / para que nos mudáramos...»

persona del poeta y sólo en la suya. No desde luego necesariamente en la nuestra. Lo mismo podemos decir de la evocación del acto de “mamar” a partir de la lectura de dos emes en la palabra “tempranísimo”.

Esas asociaciones no se corresponden con la equiparación unívoca de la alegoría, sino que llevan implícita la “libertad” romántica de simbolizar, de entender nuestro mundo como un acto de voluntad operado sobre las cosas (y de libertad, apropiación, representación). Ahora bien, una apropiación así sólo acontece después de haber negado el mundo como dato objetivo, después de asumir hasta las últimas consecuencias el desafío de un mundo sin Dios y sin un significado unívoco, lo cual podría ser entendido como el paso último del nihilismo. Es decir, el Barroco más allá del Barroco o en su dimensión de negatividad discursiva y significativa: «No cabe otra aproximación, sino es la mirada que descubre la traza, la vía, (*dolorosa*, en realidad) que la época recorre, abriendo sucesivos escenarios hacia la apertura, la fragmentación, la ambigüedad de cualquier sentido fijado; lo que también podríamos denominar como lo que es: la ruina de la *episteme* tradicional y la crisis escéptica de los valores.» (R. de la Flor, 2007, 84).

Así pues, el Barroco puede relacionarse con una avanzadilla del pensamiento que pondrá a la larga en cuestión (o “dislocación”) un modelo racionocéntrico de concebir el mundo, hasta el punto de afirmar, y Rosenmann-Taub lo hace, que la realidad que observamos no “es”, no existe, o que importa más el acto instintivo de la conciencia, una conciencia que, en nuestro caso, coincide con la interrogación pura. Al menos así es como el autor concibe el trabajo en realidad violento, voluntarioso de su *Poesiectomía*:

Se trata de ablación -ectomía- de la conciencia: extirpar para investigar. Abrir para iluminar, para constatar. Preguntar y preguntar hasta obtener respuestas que provocarán más preguntas y más respuestas y más preguntas, hasta alcanzar la nada, pues todo es manifestación de nada.

No estoy de acuerdo con la concepción de ser y nada, ya que el ser es una manifestación, una de tantas, de la nada. Los conceptos de principio y de final responden sólo a la idea de ser. (Tapia, 2005)

En este sentido, la existencia del mundo sólo podría verse certificada por una pulsión enérgica a la par que negativa, un acto vital y ciego en el que la negatividad del objeto exterior sólo sea rebasado en los términos de voluntad y representación (Schopenhauer): en realidad un trueque, una torsión entre lo real y su fantasma, una operación por la cual la cosa existe solamente dentro de su coordenada simbólica.

Por lo tanto, el mundo representativo del yo -el mundo literario, histórico, en definitiva el mundo de afuera y lo real- es contemplado, y menospreciado, como una imagen cuyo significado orbitará siempre en torno al mismo centro: el del poder en alguna de sus medidas o facetas, el lenguaje de la seducción sujeto a la contingencia. Mientras tanto, lo simbólico -el fantasma- ejecuta una readjudicación del sentido del mundo y de las cosas que devuelve al hombre a un lugar inocente, anterior y seguro: la infancia, lo intuitivo, lo que existe más allá de la historia o como sustrato de ella. Con esta percepción se relaciona la concepción “barroca” de que la muerte y todo lo que la rodea (feérico, abisal) sea advertida como un espacio de seguridad, frente a un mundo real sujeto a la mudanza (el mercado y sus cantos de sirena). Y lo que nos importa: en este sentido podemos también comprender la liza entre una noción positivista de la historia y el componente dinámico e inconsciente que late en las imágenes. Un trueque retórico del siglo XVII que estaría anunciando en realidad toda una torsión epistemológica con el advenimiento de la modernidad.

### *El “fantasta” de la Mancha como alegoría del artista*

Por eso el artista vive en un mundo conjetural aunque sólo aparentemente, un mundo que los demás creen fantasioso y errado porque son ellos precisamente los que no aceptan saberse ficciones. Y ello puede tener su origen en el Barroco y relacionarse con un personaje tan representativo de la época y al mismo tiempo tan contemporáneo como don Quijote de la Mancha. El énfasis y heroísmo de Nietzsche en torno a su concepción de la historia como un algo actuable que contraviene la estabilidad de un pasado, la noción del *Jetztzeit* (tiempo-ahora) que concierne a las imágenes en la

terminología de Walter Benjamin y al cabo la noción de *Pathosformel* en la iconografía de Aby Warburg se encuentra en realidad prefigurado en ese visionario melancólico de don Quijote, quien en todo momento parece tener un problema con lo que conjetura (o lee) y lo que ve (y es), un problema de percepción de/con la imagen que se apodera de la lógica de toda la novela. A decir de Leo Spitzer:

A veces Cervantes ni siquiera decide si las inferencias erróneas que don Quijote saca de lo que ve son o no totalmente absurdas: da a entender que la bacía de barbero le parece un yelmo a don Quijote y puede parecer otra cosa a otras personas: perspectivismo es lo que enseña y puede que incluso exista un «baciyelmo», es decir, una bacía que al mismo tiempo sea un yelmo: el mismo hecho de inventar una palabra es reflejo de las formas híbridas de la realidad. (López Estrada, 1980, 676-677)

Y este perspectivismo de la imagen polivalente proyecta la realidad sobre un fondo de posibilidad, de realización, ya que don Quijote está convencido de que «en su época (principios del siglo XVII) era posible resucitar la vida caballeresca de antaño y la fabulosa de los libros de caballerías en defensa de los ideales medievales de justicia y equidad» (Martín de Riquer, 1970, 46).

El Caballero de la Triste Figura, uno de los mayores hitos del talante melancólico y de la acedia, es en realidad un seráfico protagonista de su propia visión “enfermiza” (pero universal y atemporal) y anacrónica (pero universal y atemporal) del mundo, una visión que finalmente logrará imponer a los “realistas” personajes que lo rodean. En este sentido, don Quijote interpreta una ficción cuya lectura otros condenan pero que acaba por ser su propia vida, es un redentor sin gloria alguna, defiende nociones de justicia y de honor anticuadas de los que otros se ríen y sufre en su cuerpo el terremoto que supone su puesta en práctica en la mezquina realidad del momento. Él es casi una marioneta, está muerto en vida, embrujado, y su perfil y catálogo de gestos histriónicos se avienen, según se ha dicho (José Montero Reguera, Madrid, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 1996, 144 \*Pasar a bibliografía), a un personaje - «Ganassa (=quijada larga)»- de la *Commedia dell'Arte*. Además, don Quijote es un clásico de la iconografía literaria en general y, al igual que un muñeco animado, o un

Nazareno Animado que no esconde su naturaleza articulada y artificial<sup>43</sup>, no sabemos bien si es el agente de una salvación, es decir, un sujeto extraordinario, o más bien la versión más depravada, torpe, el más deliberado artefacto que el hombre haya realizado nunca para evocar a un Dios. La naturaleza del Quijote es la de una imagen, una fantasía, pero su percepción de las cosas nos hace preguntarnos sobre quién está más engañado sobre la realidad de las cosas, si nosotros o él.

El personaje cervantino por antonomasia es, por tanto, eso mismo, un personaje, pero su percepción anacrónica de la realidad puede ser una metáfora perfecta del concepto de tiempo histórico como contra-tiempo propia del artista moderno. Su lugar se encuentra a medio camino entre la degradación que es connatural a cualquier topos u objeto literario -al nivel de las ninfas de Agamben- y el protagonismo y heroísmo del artista consciente de su condición, aunque ya desprovisto de la vieja aureola. El Quijote es maltratado siempre, pero cuanto más maltratado es, más nos va haciendo entrar en su mirada, más se acerca su realidad tanto al lector como a la propia imagen especular del autor, Cervantes, que se nos revela como un hijo de Saturno más, un fantasta, un melancólico.

Es decir, lo que comienza como la parodia de un género literario concreto y una sátira social se va transformando así poco a poco en una epopeya del ser humano y una de las más eficaces ficciones que se han producido jamás, hasta el punto de señalar, casi sin lugar a dudas, a la mayor “ficción” de todos los tiempos: el Evangelio. Ni siquiera hacía falta que Dostoievsky comparase al ingenioso hidalgo con Jesucristo ni fabricase su propia versión del héroe cristiano con su príncipe Myshkin, en *El Idiota*. Está clarísimo, cómo eludir en un continente y una cultura cristiana a medio camino entre las luces del erasmismo y la severidad de la Contrarreforma su manera de encarnar la virtud con su propia existencia, su denigración al nivel del insulto y el vapuleo que, sin embargo, despierta nuestra conciencia con la suya.

Es más o menos obvio que con estos antecedentes, la gran epopeya cervantina había de alcanzar un eco en la obra de David Rosenmann-Taub. Su presencia puede

---

<sup>43</sup> Rodríguez de la Flor ha dedicado especial atención a esta realidad en su reciente ensayo *De Cristo*,

además ser rastreada en relación con Jesucristo, paralelamente, como un despliegue secular y humanizado de éste: sin ir más lejos “El testamento de Sancho” lleva por título un poema de *En un lugar de la sangre*. Pero el gran personaje adquiere un tratamiento propio y además muy destacado; nuestro poeta le dedica nada menos que un título completo y autónomo, aunque breve, de su producción. Y en él, un poema como éste:

Espesuras andantes:

lavad el sol, cortadme las cadenas.

Adviérteles, Jesús, a tus arenas,

Que visten de molino los gigantes. (Rosenmann-Taub, 2006, 28)

Como puede comprobarse, asistimos a una equivalencia total entre la figura de Jesucristo y el personaje del Quijote. En una especie de melopea en la que unos discursos se cruzan con otros sin encontrar salida hacia la realidad, lo ficticio se nos revela como único real posible y si acaso algún asidero tenemos, ése es el de la voz, de nuevo la voz, que hilvana diferentes mesetas de tiempo-espacio y de ficción-realidad en su aviso: «que visten de molino los gigantes». Además, la aventura del hidalgo cervantino no dista demasiado de un “autodespertar” y una “mejora” espiritual a través de la cual la verdad se desvela:

La paradoja de la ficción como sueño es un motivo bien conocido, tratado por la crítica cervantina y está definido por el mismo Cervantes en términos no poco ambiguos, al localizar las aventuras de don Quijote caballero andante entre dos sueños, seguidos de dos despertares. (...) El segundo sueño tiene lugar poco antes de la muerte y a la vuelta del fracaso de Barcelona. Cervantes duerme de nuevo a don Quijote, pero esta vez despierta no a la locura, sino, por el contrario, en un estado de lucidez que él reivindica alto y fuerte. Despierta en la cordura transición temporal para cumplir con sus rituales obligaciones terrestres, como la de dictar un testamento menos cómico de lo que parece, y disponer todo para salvar su alma. (M. Cátedra, 2007, 133)

Para colmo, la locura del Quijote es algo que él mismo se busca por leer demasiado, no una disposición del destino. En realidad se trata de un tópico barroco: «porque ese cielo azul que todos vemos, / ni es cielo ni es azul... ¡Lástima grande...»-. Esto es, lo que vemos no es lo que parece, sino un disfraz de lo verdadero, lo que está por descubrir. Ahora bien, Rosenmann-Taub parte ya de la ficción considerada en primer plano, asume la trama de la gran novela cervantina para rebatirla; lo que le importa es la visión del caballero melancólico. Porque en la novela, el Quijote se “topa” de bruces con una realidad que le hace daño cuando se desvela, como la piedra que Sancho, el propio narrador y el narratario sí están viendo. Aunque al final del libro hayamos entrado en el mundo del caballero andante y consideremos finalmente su verdad y su validez, está claro que en el episodio de los molinos, el fantasta del Quijote se enfrenta a la risa agria del narrador y la complicidad de éste con el lector, el cual, al igual que Sancho Panza, quisiera poder advertirle de su desvarío para evitarle el tropiezo. La realidad, aunque luego se dé la vuelta a esa ecuación, es al principio la piedra dura de un molino, un medio de producción de energía, un elemento de la vida económica, aunque sea una vida económica ancestral. Además, en el tropiezo entre la ensoñación del “ingenioso” y la piedra, la realidad se nos desvela con una mueca irónica: el ridículo del soñador ante el prosaísmo de lo real. En cambio, la advertencia de Rosenmann-Taub, se opera en sentido inverso: es la realidad misma la que se disfraza -se «viste(n) de molino»-; es decir, el molino es eso, un molino, porque se ha “vestido” de molino, como si la piedra no existiese ni fuese impenetrable, sino que se tratara de otra capa más del acto especulativo en su desnudez, la duda total que el mundo entero es, el acto de conciencia universal y el gesto voluntarista (y artístico) en que acabará resolviéndose lo real. No en vano, hablando de la “Literatura y vida en el Quijote”, Edward C. Riley se expresaba así:

Es como si se estuviera jugando con espejos o con prismas. (...) Cuentos e historias, desde luego, son tan sólo las partes más claramente literarias de su novela, la cual constituye un inmenso espectro en el que se incluyen alucinaciones, sueños, leyendas, engaños y equivocaciones. La presencia en el libro de quiméricas figuras caballerescas produce el efecto de que don Quijote y Sancho, y el mundo físico en que ambos se mueven, parezcan, comparados con ellas, más reales. (López Estrada, 1980, 670)

Por eso en el poema de Rosenmann-Taub las «arenas» de la Mancha también se personifican y la prosopopeya alcanza a todo el mundo sensible que nos rodea, el cual se aviene a convertirse en una pura ensoñación igual de andante que el caballero: «Espesuras andantes», porque el mundo mismo parece sufrir el mismo proceso de desmaterialización que concierne al yo. Las «espesuras» («los valles solitarios, nemorosos» del *Cántico espiritual*) en las que el yo solía situar su encuentro místico, y que ahora se encuentran “suspendidas” y zambullidas en la subjetividad. Entretanto sí parecen reales «las cadenas» (nihilismo) y la propia advertencia de quien habla frente a un mundo sensible que se ha tornado de repente en un ejercicio de cogitación.

Son éstos los niveles en los que las maniobras y retruécanos del artificio barroco adquieren una dimensión que va más allá de la crisis del Humanismo del XVII y, por supuesto, de la realidad hispánica, tanto la de *Don Quijote* como la, poca, del propio poema. Lejos de lo prescrito en los brevariarios y manuales de estilo de la época, el artificio trasluce otra realidad mayor; hasta el punto de que su advertencia sobre la mendacidad de la percepción («Adviérteles») es la palabra exacta del poema de *En un lugar de la sangre*) se convierte en un indicio de la distancia que empieza a alejar al artista de la realidad socioeconómica, del paulatino ostracismo que sufre quien tiene el privilegio de “ver más allá de lo común”. Y eso es precisamente lo que conecta la materia del arte barroco y la conciencia creadora de la modernidad.

En esa dirección, el personaje del Quijote encubre una postura ética/estética hacia la vida, cuyo acierto se verificará en cada una de sus “caídas”, hasta la caída final, que acaba por poner patas arriba nuestra noción de mundo. El hecho de que Rosenmann-Taub conceda prioridad a la fantasía del caballero Quijote-Jesucristo por encima de las certezas de la percepción convierte al personaje del Quijote en un Mesías melancólico y en el patrón de un mundo al revés. La risotada que propician las locuras del personaje cervantino se transforma ahora en el punto de partida de la obra, no en el punto final.

Ello porque la sátira se ha tornado en ironía y la extrañeza en “grotesco”. La

risa se ha convertido en una nueva visión que pone en jaque nuestras categorías y nuestros valores, así como la relación que guardamos de ellas; como si esos valores nos perteneciesen y no constituyeran un inmenso caos, un “teatro del mundo” y un sueño. Wolfgang Kayser acude a un parlamento del *Woyzeck* de Georg Büchner para encontrar una continuidad del mundo barroco en este raro e imprescindible nihilista grotesco del *Sturm und Drang*:

-Todo es efímero en este mundo, hasta el oro se pudre y mi alma inmortal apesta a aguardiente... - ¡Caramba!, ¿por qué no montamos un criadero de tambores mayores?, - Yo querría que nuestras narices fueran dos botellas y que pudiéramos llevárnoslas al gaznate. (Kayser, 2010, 155).

Y luego en una carta:

Me siento como aniquilado bajo el horrendo fatalismo de la historia. Encuentro en la naturaleza humana una terrible igualdad y en la condición humana un ineluctable poder que pertenece a todos y a ninguno. El individuo es sólo espuma sobre la ola, la grandeza un mero azar, el dominio del genio un teatro de marionetas, un ridículo combate con la más férrea ley, que podemos aspirar a conocer, pero nunca a dominar. (Kayser, 2010, 156)

Así es como el mundo en la magna novela de Cervantes es puesto patas arriba por algo tan vilipendiado como el monigote de un viejo loco vestido con una anacrónica y literaria loriga. Y así también como lo entiende nuestro poeta. Lo enajenado, lo autómatas y lo maquinal, aquello que gobernaba los movimientos de títere del Quijote-Ganassa ha rendido a sus pies la realidad. Ahora todo está libre y todo fluye («Espesuras andantes »); el sol no alimenta las cosas sino que es un objeto en nuestras manos («lavad el sol»); el que dicen hijo de Dios no es quien nos apela, sino nosotros, el yo, quienes lo apelamos a él («Adviérteles, Jesús»); y por último las «arenas» no pertenecen a la tierra quieta sino que actúan como un circense “vestuario” de la conciencia: «tus arenas», el mundo como un inmenso decorado desvelado por esa categoría, lo grotesco, radicalmente en armas contra todo tipo de certeza, desde las

enumeraciones de Wieland al teatro de Büchner. Como el propio Wolfgang Kayser. Y es que ni la tierra (geocentrismo) ni el sol (heliocentrismo) son tampoco el centro del movimiento desencadenado, sino solamente el yo de la conciencia subjetiva y puesta definitivamente en pie, la duda total en que lo barroco deviene como categoría final. En definitiva, el mundo como una mascarada y no un estado sino un gesto; no un disfraz, sino un disfrazarse.

Aparte de eso, el personaje del Quijote se nos ha revelado como una metáfora del espíritu del artista. Él, lector empedernido e hidalgo “ingenioso”, no es sólo un caballero disparatado sobre un rocín famélico; también es, en uno de sus caleidoscópicos reflejos, el alma del creador que toma por las riendas su destino, su aciaga realidad social y cultural. De esta manera, el original giro y retruécano barroco se ha declarado en metáfora fundadora de la modernidad, en la que el “paraíso artificial” funciona al mismo tiempo en dos vertientes: como aviso de la desnaturalización de lo humano, convertido en mercancía, por una parte, y como reclamación de la propia libertad, del propio arbitrio frente a lo enajenante del mercado, por la otra. Por eso en la modernidad lo artificioso funciona paradójicamente como la aspiración a una nueva y consabida naturalidad. Su extravagancia es conciencia de un presente más perentorio que el que los periódicos («pasquín» de “Desahucio”) vocean con tanto histrionismo, con tan atronador «ajetreo» (Auge, 2007, 257):

Él sabe o intuye que en la sociedad de masas la naturaleza no existe, ya que la inmediatez de la naturaleza humana ha sido sustituida por una naturalidad postiza, cuyos orígenes ideológicos coinciden con los del poder.

Dejarse llevar por la ola de espontaneidad significa entregarse, tal vez exagerándolo, al ritmo marcado por los mecanismos socio-económicos en hegemonía. La artificiosidad en el aspecto externo y en la actitud (...) testimonia, por tanto, la dificultad de su búsqueda y la tensión que lo mueve hacia la liberación. (Scaraffia, 2009, 85)

Por eso, Rosenmann-Taub enviste a Sancho de caballero y, en la clásica operación por la que la verdad se encarna en una gradación de profetas, lo convierte en

“escritor”, en filósofo que se pregunta por su propia naturaleza. De manera que el “Testamento de Sancho” (también de *En un lugar de la sangre*) constituye la partición de una herencia más bien intelectual y metafísica: «A la cuchilla de la inquisición, / la mazamorra de mis desventuras. / El gobierno, perdido, a mi familia. / Mi familia, a mi féretro. / A ti, cuándo creado, este poema. / Y a mí, que nunca me conoceré, / el noser de mi todo.»

### *El “poder artístico” del vivir*

David Rosenmann-Taub descubre en el Quijote una metáfora del “ingenio” que media entre los dos mundos y transforma lo conjetural en acción, en una conciencia más cierta y segura de su propia contingencia o su flaqueza. Como sabemos, el don Quijote cervantino acaba siempre mordiendo el polvo y el universo que lo rodea no dista apenas nada del mundo chocarrero y obscenamente realista de la novela picaresca, pero en semejante desierto del espíritu don Quijote representa una rebelión a esa chocarrería. En un nivel posible del personaje, éste encarna el sufrido triunfo del espíritu y la voluntad, de lo imaginativo e ideal frente a lo externo y existente. Sin embargo, por raro que parezca, ese ideal habita en sus huesos doloridos y en su pobre humanidad de personaje. De hecho, don Quijote no ama la angostura de los libros (caballerescos), sino que sale al encuentro de un mundo para retarlo. Igual a un superhombre creíble, el caballero no se conforma con la literatura, sino que es capaz de convertir toda la realidad en un gesto poético, en la actualización de una tragedia. Su pictórica y degradada figura y su materialidad constituyen el motor de toda una revolución. Lo icónico del caballero contribuye a eso; su naturaleza se reactualiza y tiene más poder por su consideración como monigote o personaje de la *Commedia dell’Arte* que por sus filosofías.

Es también en este sentido en el que Rosenmann-Taub revive al Quijote y a todos los personajes de su poesía como un alter ego de lo mesiánico, incluso a Sancho, a quien, como hemos visto, hace testamentario del caballero. Pero no importa tanto, a

nuestro entender, cuál sea la envoltura literaria de don Quijote, personaje o libro, porque no es que Rosenmann-Taub se interne en la sociología e intrahistoria de la novela. Ni siquiera se podría decir que su acercamiento esté plenamente inserto en la trama. Al contrario, parece hacer uso de sus elementos y del “peso cultural” de un nombre, para, desobedeciéndolo o versionándolo, fabricar un marco adecuado a sus propias preocupaciones, a sus propios interrogantes. Y esa misma deturpación y desobediencia con que nuestro poeta trata el discurso -interpretándolo- tiene su transposición en el trato siempre degradante que reciben esos mismos personajes. Porque la verdad es siempre la traducción fáctica de una tradición metafísica que, empero, sólo adquiere actualidad en la medida en que es acto y se halla sujeta a las pobres palabras y a la conciencia, nuestra conciencia histórica.

En este mismo sentido se podría afirmar que el Jesucristo del poeta toma prestados de los Evangelios una serie limitada de episodios, pero no tanto de la profundidad cristológica del Mesías: sí por su importancia como encarnación de la virtud, pero no, en cambio, en un sentido gnóstico o teológico. Realmente, el hecho de que Jesús sea travestido y que se hable de sus casi grimosos «cadejos» (R-T.2004, 67) no parece obedecer a una exégesis del Cristo en cuanto Hijo de Dios, sino de la energía de un icono imprescindible en la historia de Occidente, cuya verdad es totalmente humana. No parece que Jesús se vea vestido de mujer para comprender mejor a Dios ni tampoco como una reclamación feminista o sobre la mujer, sino que el poeta se sirve de esa figura para universalizar sus propias preguntas, una figura cuya trascendencia, eso sí, radica en haber rebajado a Dios a la altura de una marioneta. Bien visto, ese «cadejo» de *El cielo en la fuente* parece hacer más referencia al muñeco articulado de un nazareno de Semana Santa que a ningún episodio del Evangelio. Jesucristo es válido porque es pobre, porque está subordinado a una fuerza que lo supera (el poder, la verdad apriorística supeditada al poder) pero cuyo desvelamiento se opera en su propia materia y en su imagen, que no reina por los siglos de los siglos, sino que está más bien atravesada por esos siglos, por la severidad de la historia. Estamos hablando de una visión nihilista de larga tradición en la cultura hispánica. No en vano también está recogida en la literatura oral y en las letras del flamenco: «Y a un santo Cristo de acero, / le hice de que llorara, / que cuando el santo Cristo lloró / sería de carne

humana.» (Camarón de la Isla, *Al verte las flores lloran*, 1970)

Porque a lo largo de la historia, la figura de Cristo ha sido vilipendiada, actualizada, desactualizada, parodiada, difamada, odiada y temida, pero, lo que es más importante, no ha dejado nunca, en cuanto imagen, de existir, de ser el vehículo por el que hablaban los hombres, de dar lugar a un diálogo entre épocas, un diálogo, que, a falta de dioses, es lo más parecido que conocemos a la perpetuidad y la trascendencia. En definitiva, el espíritu humano, el que da vida también a esa otra “ficción” literaria que el Quijote es. Y David Rosenmann-Taub sabe bien que insertarse en estas figuras, en la supervivencia de las imágenes y en su *Pathosformel* es la forma de ingresar en una historia ajena a la superficialidad y variabilidad de lo anecdótico. En términos warburgianos la historia ha podido cambiar de discurso siempre, ha tenido momentos estelares y otros lamentables, pero no ha dejado de pasar. No podríamos decir lo mismo de las imágenes; las imágenes habitan el terreno de un tiempo que no es devenir catastrófico o glorioso, que no es divino, sino humano, pero su humanidad y su tiempo es condición de nuestro presente, nos vive tanto como nosotros las vivimos a ellas. El movimiento y el tiempo que corresponde a la imagen guarda con la historia y el pasado una relación ambigua; no se subordina a su fin, sino que la constituye como posibilidad transformadora. Y así también ocurre con el concepto de verdad (objetiva) que nuestro poeta defiende fuera de sus poemas y el dinamismo icónico (subjetivo y transubjetivo) en el que más tarde éstos se encarnan:

Se ofrece, por un lado, la *historia que mata el pasado*: es la historia tranquilizadora del positivista. Es –se cree– «científica» y *objetiva*. Pero no hace de su objeto más que un objeto muerto, es decir, inofensivo y privado de su «vida». Por otro lado se ofrece la historia *en la que vive, en la que sobrevive, el pasado*: es la historia más inquieta –y más inquietante– del filósofo genealogista, del «psicólogo de la cultura», del antropólogo de las singularidades fecundas. Su objeto es una fuerza: superviviente, metamórfica (...). Ahora bien, Nietzsche califica a esta historia como un «poder artístico», el único capaz de «percibir las realidades que le son impenetrables, de unir cosas que sólo Dios sabe si tienen relación entre sí [...] Para ello hace falta todo un gran poder artístico (*vor allen eine grosse künstlerische Potenz*)» (Warburg, 2009, 150)

Como representante de un arte moderno, Rosenmann-Taub fabrica sus personajes y su propia realidad empírica transformando su percepción de lo sublime y sagrado en algo concreto, una antropología de la acción, un nihilismo vitalista de algún modo. Por eso, los muertos de *País más Allá* -desde el preludio de “Apresto” y el poema I hasta el XIII (2004, 13-66)- son resucitados en la opacidad del material verbal y mortal que son y encarnan, aunque, por supuesto, sin la consideración de vida más allá de la muerte.

Si hemos abordado con tanta profusión la figura de don Quijote en su poesía es porque él es una metáfora del propio arte que Rosenmann-Taub prescribe, del artista que traslada a su vida esa actitud mesiánica en su pretensión de convertir el pasado y la conjetura en algo vivo, la historia en un gesto poético. Y nuestro poeta sabe que esa batalla se gana en el lodo de la pérdida de aureola y no en el prestigio poderoso de la omnisciencia. El hombre es la mercancía favorita de un sistema económico y una sociedad de mercado que han adoptado las mismas normas reguladoras del totalitarismo. Lo social enajena al ser humano pero también hace nacer en él una conciencia menos pragmática de la realidad, menos sumisa al tiempo. Se produce una apertura al diálogo metafísico, pero no tanto o no solamente desde la posición aristocratizante de un Rilke o un Proust, o también explícitamente política de un Baudelaire, sino desde la insumisión de quien sufre y se sabe en cierto modo testimonio laico de una verdad e, incluso, hijo del hombre.

### *La verdad poética-humana de César Vallejo y Trilce*

Siguiendo en esta línea que podría conectar la poesía de Rosenmann-Taub con el hilo de una tradición acendradamente hispánica, nos encontraremos con otro hito insoslayable si hablamos de las posibles intertextualidades del poeta. Nos referimos a César Vallejo, quizás uno de los más valiosos testimonios líricos del dolor del individuo en la deshumanización de nuestro siglo; un poeta en cuyo universo hallan cabida asimismo la prisión que lo emparenta con Cervantes, de una parte, y la

depauperización de lo humano hacia lo animal e instintivo, de la otra. Además, su existencialismo, a decir de Gutiérrez Girardot, enraíza igualmente en un trasfondo cristiano y hasta católico (más que en las fuentes contemporáneas del nihilismo nietzscheano o en la filosofía de la existencia de Sartre):

Éste es más bien el punto de partida que no lo lleva a un lamento, sino a la pregunta última por el papel que tiene -o que ya no tiene- Dios en el mundo; no a la pregunta de si Dios existe, sino a la pregunta de si Dios definitivamente se hizo hombre, de si Dios es redentor, de si Dios, en suma, llegó de verdad a ser Cristo Jesús. Esta pregunta no fue formulada naturalmente desde una larga tradición filosófica ni consiguientemente con reflexión teológica o filosófica como en Kierkegaard o en Nietzsche. No solamente porque Vallejo expresa esa experiencia poéticamente, sino porque el mundo hispánico no le podía ofrecer los instrumentos para pensar, aunque fuera poéticamente, el advenimiento del Nihilismo (...). Pero esta circunstancia cultural le permitió a Vallejo percibir más inmediatamente el Nihilismo, es decir, Vallejo no lo dedujo como hicieron Hegel y Nietzsche, sino lo sintió en carne propia, sin saber de dónde venía y por qué venía (Gutiérrez Girardot, 2000, 44)

Ni que decir tiene que al citar estas palabras no se pretende deducir que el nihilismo de Rosenmann-Taub desatienda el discurso internacional nihilista o filosófico ni tan siquiera corroborar el hecho de que en Vallejo fuera o dejara de ser así. Lo que en cambio resulta de interés es el hecho de que el sujeto devenido de él no se nos presenta como “dueño” de un discurso intelectual, sino como su esclavo u objeto, enajenado cual “marioneta” a manos de un destino que no obedece a un Dios omnisciente. Se trata de un sujeto que dejó de ser protagonista de su historia. Es decir, con el discurso heredado se mantiene una misma relación de insubordinación, pero casi siempre desde el ocaso, del artista que si alguna voz enarbola es la del que no tiene certezas, sólo caída, fuga. No hablamos por tanto del pensador que aristocráticamente mueve sobre un tablero las fichas de sus premisas y enunciados, sino la del Mesías-poeta que “encarna” el dolor de los de su raza.

Ello es así aunque entre en conflicto con el concepto juanramoniano de revelación y con el encastillamiento vital y biográfico del poeta. Desde su atalaya o desde la privilegiada posición que le ha permitido el acceso al conocimiento (los libros

de caballerías de don Quijote), el artista se lanza al ejercicio de un mesianismo que es “acción” y acción humana, posibilidad de mejora. Mientras tanto se asumen como propias las dudas de un Jesucristo que no sabe que lo es, o que lo es tan sólo en su “volverse”, en su entrega, y no, en cambio, por ascendencia divina. De hecho lo divino se manifiesta al hombre en cuanto vacío, a través de la orfandad, la ausencia y la muerte.

En ese punto es donde puede decirse que las voces de César Vallejo y Rosenmann-Taub confluyen, en un extrañamiento lingüístico que en realidad difiere del ludismo y la opulencia verbal vanguardista de un Huidobro. Los requiebros sintácticos, los neologismos y la irracionalidad están ahí pero nunca, se diría, formando parte de una super-realidad y un afán optimista de lo creador como desvelamiento. Al contrario, se habla para poner de manifiesto la precariedad humana y no para huir de la representatividad en medio de un huracán de vocablos; se cultiva, en fin, el afán anacrónico de dar un testimonio humano y desarraigado.

Y si asumimos esto, podríamos admitir que cuando Rosenmann-Taub se finge niño no lo hace, aunque confluya con ella, desde la óptica de una utopía del lenguaje que haga coincidir las palabras con sus esencias, no en el idealismo heredado de Herder o Vico, sino desde la conmoción de que Dios ha fracasado y no hay un lugar donde ancorar creencia alguna, que no hay origen y que estamos (paradójicamente) instalados en el vértigo. Tal vez, por tanto, lo que une la lengua de Rosenmann-Taub y la de César Vallejo es que sus voces no están ahí para “hablar de” el mundo, sino que más bien esa lengua es justo lo que sucede al comprobar que no hay mundo, que nos precipitamos en el vacío.

Por ejemplo, nunca se “habla de” la orfandad, sino “en” la orfandad. Y del mismo modo, no se habla de la muerte, es que de repente **nos** sabemos huérfanos y mortales y ahí es cuando empezamos a hablar, a decir, cuando somos conscientes de la duda radical en que consiste nuestro estar en el mundo:

En Huidobro no hay barreras, no hay preguntas ni hay silencios; hay para decirlo variando una imagen suya, un paracaidismo permanente, hay cabriolas. En Vallejo, en

cambio, hay un cuestionamiento del arte y del lenguaje, una permanente sorpresa ante el estado actual del mundo que lo hace atónito y que lo obliga a buscar la liberación de esa barrera expresiva, de esa mudez a la que, según apuntó Celan, tiende la poesía moderna. (...) La búsqueda de libertad de Vallejo es también la búsqueda de lo Absoluto no porque ellos se identifiquen sino porque la recuperación de la armonía universal acabará con la prisión del «errar al caso», con la incertidumbre, con el «Yo no sé». (Gutiérrez Girardot, 2000, 60)

Y justo en este sentido convergen necesariamente las propuestas lingüísticas de Vallejo y Rosenmann-Taub. Los requiebros, las imprecaciones y las preguntas sin contexto ni interlocutor aparente, las exclamaciones a modo de epifanías negativas: todo ello parece obedecer a ese sujeto que sólo “se es” en el lenguaje, ocurriendo en él, y no precisamente como sujeto de esa enunciación. Al revés, es como si pretendiese ser “dicho” en ese acontecimiento del vértigo, es simplemente la reacción primera del individuo ante la cosa, la onomatopeya que lo conecta al mundo. No en vano, en su prólogo a *Trilce*, Julio Ortega ha dicho a propósito del lenguaje infantil:

Desdoblada en coloquio, soliloquio, diálogo, cita, apelación, vocativos, exclamaciones, decires, figuras de dición, glosas orales, esta actividad hablada en *Trilce* es el horizonte de la temporalidad. No sólo porque la duración se plasma en la oralidad, sino porque la voz traza el espacio presente, su espectáculo. Esta rica textura de la enunciación supone, por lo demás, la construcción de un sujeto que es descontado de los repertorios de lo escrito y devuelto al habla original, a las sílabas primeras, allí donde podría ser dicho en el acto de decir. (Vallejo, 1998, 16)

Un acto de lengua así no participa de la alegría del acto creador, sino que se emparenta de otro modo con el universo, ese paraíso de súbito perdido. Es en la denigración del yo y de su lenguaje donde el sujeto lírico encuentra algo de mundo, en la suspensión de todas las verdades, en un punto de partida que se declara innegociablemente negativo, la constatación de una nada. Ése es, en definitiva, el único lugar del conocimiento posible: el ponerse en marcha que procede de la consideración del vacío, del vértigo experimentado y nunca dicho.

Por eso la poesía de Rosenmann-Taub no tematiza nada y está tan lejos de la anécdota, incluidos los temas de la infancia y hasta los inevitables de vida y muerte. No hay una meta ni un tema, no existe el pasado ni como condición de la verdad ni como asunto posible del hablar. Asimismo, el concepto de tiempo en las obras poéticas de Rosenmann-Taub y Vallejo no es tampoco un condicionante que posibilite el futuro, el devenir de nuestro presente. La verdad ha desaparecido de la faz de la tierra y, entonces, la poesía no es “palabra en el tiempo”. No, definitivamente:

No hay meta para el arte (...) Lo abierto, lo vacío, lo libre; el arte como búsqueda en esta apertura, en este abismo, en esta libertad como desamparo... el arte bajo la sombra del Nihilismo. Ésta es la poesía como «palabra en el tiempo», la poesía del silencio que requiere que el intento de comprensión parta del «asombro» que ella misma provoca. Cierto es que este «asombro» no conducirá, como el que inauguró la filosofía occidental, a respuestas y verdades. Después de haber recorrido los principales textos de la tradición filosófica occidental, de haber buscado la respuesta a la pregunta por el ser y de querer recuperar el pensar originario de los griegos como pensar auténtico, Martin Heidegger comprobó: «Quien vaya al camino del pensamiento, es quien menos sabe de la cuestión que lo determina –en cierto modo detrás de él y por encima de él- hacia ella». El camino del pensamiento es como el del caminante que dibujó Machado, como el de la poesía que se «atolla» y «nunca llega a su meta» (Gutiérrez Girardot, 2000, 119-120)

Un poema como el tercero de *Trilce* nos propone una pregunta retórica casi a la manera de las coplas manriqueñas -«Las personas mayores / ¿a qué hora volverán?» (Vallejo, 1998, 51-52), pero esa duda se va resolver en los versos subsiguientes y en el fin del poema, cuando ya somos totalmente conscientes de que la infantilidad del habla no se corresponde con un mundo “de niños”, sino al contrario, más feroz, puesto que es percibido desde una perspectiva de inocencia cognoscitiva y vital: «Da las seis el ciego santiago / y ya está muy oscuro / Madre dijo que no demoraría (...) / Llamo, busco al tanteo en la oscuridad. / No me vayan a haber dejado solo. Y el único recluso sea yo.» La infancia es el verbo en el que vida y escritura coinciden, el único universal humano posible, el del retroceso al acto de enunciación.

Se hace así coincidir el hecho de la duda, el miedo y el tanteo con la actitud vital primigenia que es propia del hombre. Una universalidad, por tanto, que más que coincidir con el viejo horizonte de objetividad, se desarrolla en el retroceso a un ámbito animal, a la afirmación del encuentro mudo con la realidad inarticulada, cifrada, el asentimiento y la comunión “ciega” del que mira con lo que ve. Keith McDuffie ha dicho también a propósito del problema de lo real en *Trilce*:

El acto natural del hombre se confunde con la misma naturaleza (...), subrayando así la materialidad del ser humano, su naturaleza animal. Pero a la vez se trata de una conciencia, una experiencia vital que termina, en este caso, en la integración del aspecto síquico, consciente, con el aspecto concreto, material, corpóreo (Ly, 1988, 60)

Es decir que, tal y como aludíamos en el capítulo sobre la influencia del zen, a lo que asistimos es una ampliación de la conciencia, a un despertar en la noción expansiva de un yo *dividuum*, contaminado por las cosas, un a medio camino entre el sujeto de la intelección encerrado en su “pienso luego existo” y el milagro del más comprensivo “existo”. De un golpe se ha “experimentado” todo el camino de la verdad objetiva universal hacia una negatividad que da a luz el principio de la filosofía moderna a partir de Hegel, es decir, el del mundo como un acto, como un producto de la libertad y del sujeto.

La verdad poética y la verdad del mundo se remiten finalmente a su expresión. Todo es puesto en suspenso porque todo es puesto en lenguaje, y no un lenguaje cualquiera, sino un lenguaje que se desea incontaminado, lejano al poder y, paradójicamente, esencial. Tarde o temprano la idea de pureza se proyecta sobre ese peculiar estado de la conciencia recién nacida, no socializada, de la negatividad genética que no arriesga un solo paso desde la suspensión de toda certeza racional.

El acto de la conciencia pura es absolutamente transgresor y se nos muestra como la una actividad posible del yo, un yo que en ese nacerse sin las nociones de tiempo, de vida y de muerte sólo puede sentir la sacudida del vacío y experimentar cada sensación y cada realidad absolutamente ex nihilo. ¿Y qué mejor que acudir al

universo infantil para incardinar ese estado de excepción o privilegiado, ese estado en el que cada cosa es igual al palpito que suscita en nosotros? En definitiva, cada realidad lo es aún indisociada de ese miedo que habrá de eliminar a posteriori el principio de dominación -recordemos a Fichte y su teoría lingüística-: Así no es ese extraño que el “yo soy” pueda verse sustituido por un «me da miedo» sin dejar de constituir una afirmación de la propia existencia:

Me da miedo ese chorro,  
Buen recuerdo, señor fuerte, implacable,  
Cruel dulzor. Me da miedo.  
Esta casa me da entero bien, entero  
Lugar para este no saber donde estar.

(...)

El chorro que no sabe a cómo vamos,  
Dame miedo, pavor.  
Recuerdo valeroso, yo no avanzo.  
Rubio y triste esqueleto, silba, silba. (Vallejo, 1998, 147)

Vemos cómo el “yo” abandona su naturaleza completamente a otras personas del verbo: «me da». Y, sin embargo, esa precariedad es muy pronto asumida como una casa, como una “primera residencia”, aunque eso sí, desprovista de todo atributo: «Me da miedo. / Esta casa me da entero bien, entero / lugar para este no saber donde estar.». Luego ese pánico inaugural, material, esa muerte, será invocada y hasta celebrada; pasará del indicativo al imperativo: «Dame miedo, pavor. / Recuerdo valeroso».

### *El lenguaje y el animal*

También por esa razón es por la que en buena parte de la poesía de

Rosenmann-Taub nos parece estar oyendo un constante silencio “sepulcral”. Parece que acontece la primera palabra del hombre, que el hombre acaba de rebelarse contra Dios y apoderado del verbo, de aquello que nos distingue del animal, un animal que nos aterroriza y al que debemos domesticar y dominar a través del nombre. Nombrar como antes lo hiciera Dios, pero ahora en el seno de una libertad conquistada y un paraíso perdido: «Se han dado la palabra para encerrar a un montón de seres vivos bajo un único concepto: El Animal, dicen. Y se han dado esta palabra otorgándose de esta manera a sí mismos, con el fin de reservarlo para sí mismos, los humanos, el derecho a la palabra, al nombre, al verbo, al atributo, al lenguaje de las palabras, en resumen, a eso mismo de lo que estarían privados los otros en cuestión, aquellos a los que se encierra en el gran territorio del animal.» (Derrida, 2008, 48).

Es por tanto, el momento inaugural en el que el hombre entra en conocimiento de sí mismo pero se concibe, todavía, como animal, como el otro del animal, aunque esté ya en curso la realización más legítima de su propio ser, el saberse. Tomemos, por ejemplo, el poema “XLIV, Pársec” de *El Mensajero*:

Otro icor, angustiado, en aquel astro:  
«¿Por qué he acudido?  
¡Feble soberano  
De varios sacrificios!  
¿Pero dónde?  
Presiento un cantizal de rayos: nombres.  
Otro icor, angustiado, en aquel astro». (R-T., 2003, 61)

El poema se resiste tanto a ser comprendido que más que informarnos de nada, sobre todo nos llena de inquietud. No es nuevo que el poeta nos haga preguntarnos en vano por el posible quién de la enunciación. Está claro que el yo lírico dista muchísimo de la ortodoxia confesional propia de una buena parte del género poético, pero desde dónde o desde quién, hacia dónde o hacia quién son enunciadas las preguntas. Y no podemos responder, los posibles referentes que el poema nos ofrece se nos escapan de las manos y se nos revelan ineficaces, un artificio, una trampa o *trompe*

*l'oeuil* que, eso sí, evidencia nuestra insustancialidad. Así pues, como el poema comienza con el indefinido «otro», queremos volver la mirada para saber cuál es el “uno” de ese “otro”<sup>44</sup>. Entonces ocurre la primera caída: no existe ese uno, porque lo que leemos es la primera palabra del poema; es decir, ¿qué existe antes de la palabra-vivencia?, ¿la nada?, ¿y antes de la vida?, ¿la muerte?, ¿la inexistencia?, ¿el no nacer? No lo sabemos. El «párec» nos remite al terreno de la astronomía, a la frialdad del léxico científico, pero sobre todo, a la gelidez del espacio infinito e inabarcable que contiene nuestro miedo. Por eso, acabado el poema, nos quedamos con el suspenso de esa pregunta que vibra al ser pronunciada y con la epanadiplosis que más que cerrar el poema, hace resonar su sentido, lo hace girar. Parece venir al pelo otro pasaje de Jacques Derrida, esta vez de su ensayo *Dar la muerte*:

En la repetición de lo que permanece impredecible, temblamos ante todo por no saber de dónde ha venido ya el golpe, desde dónde se ha dado (..) y por no saber, secreto redoblado, si va a continuar, recomenzar, insistir, repetirse: si, cómo, dónde, cuándo. Y por qué razón este golpe. Tiemblo entonces por tener todavía miedo de lo que ya me da miedo y que ni veo ni preveo. Tendido ante lo que excede mi ver y mi saber (...). Tendido hacia aquello que hace fracasar el ver y el saber, el temblor es efectivamente una experiencia del secreto o del misterio (Derrida, 2006, 66)

Como es sabido, en no pocas ocasiones se ha hablado de que *Trilce* halla su repercusión universal no en la medida, o no tanto, de sus referentes, aunque éstos sean asequibles, imperiosamente humanos, sino en la experiencia de lenguaje que el libro es y en el grado de verdad que su lectura suscita. En definitiva, que el enorme alcance de *Trilce* se debe a la analogía tan perfectamente lograda entre lo que evoca y la propia vida, una experiencia por la otra, vibrando y rimando en la otra. Pues bien, puede decirse que poemas como el que se ha reproducido de *El mensajero* obedecen a un funcionamiento muy semejante: el texto como codificación de una vivencia, de una perplejidad que es más física que intelectual, que más que recordar, es paralela a la vida y funciona de un modo parecido, como el temblor que evoca Derrida, esencial, primogénito. Porque el temblor puede concebirse finalmente como el eco de una

---

<sup>44</sup> Y de nuevo la fórmula tiende más a lo uno desconocido e irrepetible que al imaginable “otro” costado de una realidad conocida; esto es, una vez más un *aliud* más que un *alter*.

experiencia ontológica y radical, la vivencia primera y definitiva del pavor ante lo innominado.

Y como el fragmento de Derrida, el poema de Rosenmann-Taub nos balancea entre preguntas que parecen asañarnos: «¿Por qué ha acudido? », «¿Pero dónde?». Y no hay respuesta, si acaso sólo un «presentimiento», aunque también inútil, como mirar un cielo, o como, mejor dicho, mirar un tratado sobre ese cielo. Porque los «nombres» están vacíos, es más, son referidos como un objeto. No un lenguaje que representa, sino un lugar yermo, un «cantizal» lleno de «nombres». El lenguaje adquiere volumen, los nombres son un algo contable, no un síntoma o una marca de significación. Pero lo único aludido es un desierto de sentido. El poema está lleno de palabras a las que es imposible atribuir un significado. Y cuando refiere a objetos sustantivos, entonces los refiere a un deíctico que no podemos llenar de realidad, porque no hay realidad, porque el poema no tiene afuera. Al contrario, su lógica textual consiste en un ponerse de camino con sus palabras, dejando eso, la estela, la persecución en suspenso, en espera de una predicación, de un diálogo astral y a la postre frustrado. Así, por ejemplo, los «sacrificios» son «varios», pero si no sabemos a qué sacrificios se refiere, cómo podríamos concebir su variedad; también el «astro» es «aquel», pero ¿dónde mirar si no hay marca de lugar en ninguna parte? Por fin, aparte de que el «icor» sea «otro», la atribución de un término entre galeno y corporal a una realidad celeste como un «astro» resulta muy dificultosa. Sí se logra tal vez atraer, aproximar el cuerpo celeste a nuestro verdadero cuerpo, a nuestra fisicidad; puede ser, pero la relación entre una cosa y la otra es tan inasequible en cualquier caso que lo que el resultado nos precipita en algún lugar, o quizás ningún lugar, a medio camino entre las dos. ¿El espacio? Quizás no, quizás sólo el lenguaje, ese ambiguo profeta cuyos «sacrificios» no alcanzan ningún Dios. «Si viniera, / si viniera un hombre, / si viniera un hombre al mundo, hoy, con / la barba de luz de los patriarcas, / (...) / no podría más que / balbucear y balbucear» decía el poema *Tübingen, Jänner* de Paul Celan. Y un balbuceo es en definitiva este paseo por lo cósmico o por las palabras de lo cósmico de “Pársec”.

Y aun así o, por esa razón precisamente, el poema alcanza su cometido; se

logra, pero porque no nos pretende alumbrar el camino, sino crear la posibilidad de ese camino, colocarnos en su órbita, en su “meridiano”, como también Paul Celan lo querría. Al final, estamos delante de ese Mesías que es ineficaz, sí, pero real, porque se nos ha hecho patente en el transcurso de nuestra experiencia lectora. No es mucho decir, pero el lenguaje está ahí. Él sí.

Como en el otro poema de Celan al que hacíamos alusión en el capítulo tercero, la negación de un enunciado negativo -«Aún puede que / una estrella / tenga luz. / Nada, / nada está perdido.» (Celan, 1975, 204)- puede constituir una llamada de atención sobre la validez del código mismo, de su coordenada, de su capacidad de significar en una situación extrema. Por eso, cuando todo se ha perdido verdaderamente y para siempre, lo que Celan pretende es buscar un lugar para la poesía, no quizás en la convicción de que ella dará testimonio, pero sí de que las palabras, después de un replanteamiento moral del discurso, siguen siendo “algo”, una salida de nosotros mismos. Es decir, en medio de tanta volubilidad y tanto aniquilamiento, el lenguaje no será quizás un lugar donde habitar o una embajada de la ética, pero su ponerse en marcha sí comporta, cuando menos, el restablecimiento de una nada, de una fisicidad desinfectada de mezquinos afanes de dominación. No, no el lugar, pero sí el ponerse en marcha, el ocupar y defender la posibilidad del diálogo, el “meridiano”, en definitiva, el célebre “meridiano” de Paul Celan.

Y en este sentido podemos concluir que también la poesía de David Rosenmann-Taub reivindica esa misma afirmación negativa. No hay Dios, no hay perdurabilidad, pero si está la palabra, el Mesías que convierte su advenimiento en un acto negativo. La realidad tal y como la concebimos no existe ni la vida puede ser explicada; Dios ha muerto o ni siquiera eso, pues eso sería demasiado decir: «Dios» tan sólo «se muda de casa». Dios se vacía de su divinidad y se humaniza, se pone en camino. Y el hombre también se pone en camino. Sólo a eso podemos aspirar, al acontecimiento, aunque sea un acontecimiento vacío, el momento en que las cosas abandonan su sustancia en la reivindicación de que el mundo es todo él una mentira, una negación, pero también un acto interpretativo radical. Ésa es la importancia de la figura del Mesías degradado y físico que recorre toda la obra del poeta chileno. Jesús

es Judas o es el Quijote porque es la actualización rabiosa y perpetua de su Reino, un Reino que coincide con la extinción del mundo como algo dado a priori, un Reino que es un mundo trocado en puro acto interpretativo. El estado de conciencia esencial no puede definirse porque, según la hermenéutica gadameriana, el significado es inalcanzable, es la suma de todas nuestras distintas aproximaciones al texto y aun de las que no hemos podido ni podremos nunca realizar. No hay Dios porque ya se hizo y sigue haciéndose hombre, porque tampoco el hombre es nada más que una duda radical, el ponerse en camino a una verdad siempre postergada, un cataclismo que las palabras no dicen, sino que sólo perpetúan y perpetúan.

Se trata del desahucio, un desahucio que no es eterno, pero que en cierto modo tiende a la perpetuidad en tanto en cuanto no tiene ni principio ni fin. O por lo menos nosotros, los hombres, los poetas, nunca estaremos en disposición de saberlo. Nuestra propia naturaleza nos lo impide. Pero si al menos sabemos eso, entonces estaremos en la posición privilegiada de quien quiso saber y llegó a la conclusión de que no sabe, pero que su no saber constituye una coordenada ética, el lugar de la absoluta subversión en que, al procurar ser interpretado, el ser “ocurre”.



## 8. CAPÍTULO OCHO.

### REESCRITURA Y EVOLUCIÓN CREATIVA

#### *El problema de la periodización y la trayectoria*

Entusiasmado por la pronta aparición de *Quince*, Rosenmann-Taub expresaba así sus expectativas al respecto: «Ayudar a la comprensión de algunos poemas ayudará, espero, a la comprensión de todos mis poemas, que constituyen un Libro. Leer un verdadero autor (*sic*) exige leerlo en su integridad, como un solo libro.» Y luego, cuando su interlocutor parece expresar sus reservas al “autocomentario” y la reescritura de la obra anterior, el poeta añadía: «En cualquier actividad de la vida es maravilloso tener la oportunidad de poder perfeccionar. En la vida habitual, a menudo, desgraciadamente, no podemos regresar a una misma situación, y un fracaso podría no haberlo sido. Raras veces las circunstancias en la vida permiten perfeccionar. El arte tiene esta posibilidad.» (Ortiz, 2006).

De unas declaraciones así se deja interpretar por una parte el prurito de conocimiento al que hemos hecho tan prolija mención en anteriores capítulos así como las causas por las cuales este capítulo no se atreve tanto a abordar una clasificación y temporización real de la trayectoria poética del poeta, cuanto a exponer las dificultades e imposibilidades de un propósito que se antoja como mínimo demasiado ambicioso para estas pocas líneas. Porque emprender un trabajo tal nos llevaría a entrar en el taller de un artista hermético y celoso de su autoría, un artista que además está seguro de una verdad esencial que parece preexistir a los textos en su funcionamiento. Y su escritura, su corrección, su comentario o su publicación están en función de esa verdad externa. Es decir que, a partir de las palabras del autor, se deja interpretar que los textos no permanecen de ninguna forma fijados después de pasar por imprenta, sino que es la adecuación a esa verdad de afuera respira aquello que determina su grado de

acabamiento, su carácter definitivo o no.

Por ejemplo, en la misma entrevista, el autor hace un repaso a su obra en unos términos que no podemos dejar de considerar a la hora de redactar este capítulo, puesto que en buena medida atentan contra la propia posibilidad de una clasificación temporal de su obra poética:

En la actualidad, me dedico a la última revisión de los volúmenes de *Cortejo y Epinicio*, de los cuales sólo salió el primer volumen y son cuatro. *Los Despojos del Sol* son numerosos volúmenes, y estoy trabajando en todos ellos. Dos libros están terminados: *En un Lugar de la Sangre* y *Auge*. Espero publicar pronto *La Mañana Eterna*, que es el segundo capítulo de lo que *El Cielo en la Fuente* es el primero, y espero este año terminar los comentarios de *El Cielo en la Fuente*. Luego, me dedicaré a la revisión de *País Más Allá* y de otra obra de mucha extensión.» (Ortiz, 2006).

La dificultad que esa declaración otorga a un intento de periodización no es una sola. Sí, naturalmente el hecho de que el autor no dé por concluida buena parte de sus libros y vuelva sobre ellos añade dificultad a tal propósito, pero en teoría no lo imposibilita. Está claro que una consideración unitaria de su propia obra, compuesta más por series de libros que por libros individuales, nos llevaría a enfrentarnos con versiones distintas de una misma obra, primeras ediciones, bocetos que justificaran una división temporal independiente del hecho de que los títulos estén ya editados o no, o si está o no completo el destino de las obras en el marco de la unidad mayor, la trilogía o tetralogía planeadas. Sería posible, por lo tanto, hacer un seguimiento por décadas o unidades temporales que no estuvieran reñidas, o no exclusivamente, por el año de publicación de los diferentes poemarios. Se trataría de atender a la evolución y desarrollo de esa totalidad de la obra -u Obra en la terminología juanramoniana- y a cómo el estilo del autor se ha ido transformando mientras completaba los diferentes apartados o compartimentos que la conforman.

Esto es, el hecho de que Rosenmann-Taub contemple la verdad de un texto como una unidad de sentido independiente (casi utópicamente) de las transformaciones

temporales es algo que condicionaría y caracterizaría esa búsqueda, pero que sería siempre una circunstancia y no una imposibilidad. Que el autor sostenga un concepto de lo histórico como condicionante antropológico e intemporal no dejaría de tener importancia a la hora de interpretar y analizar las obras, sin embargo no obstaculizaría el análisis, por ejemplo, de los «numerosos volúmenes» de *Los Despojos del Sol*, y la atención a su desarrollo antes y después del año 2002, por poner una fecha significativa.

Pero el problema reside en que el poeta habla de unos libros que aún no han visto la luz y que puede que ni siquiera estén escritos todavía. De hecho no tenemos nada de ellos: ni de una manera empírica, como poemarios, ni en adelantos en antologías o revistas. A eso se une el hecho de que el taller de Rosenmann-Taub resulta completamente inaccesible tanto para el lector, como es obvio, como para el estudioso de su obra. Con lo cual, carecemos de datos como para considerar esas series fuera de lo que se nos antoja una visión casi novelesca del poeta con respecto a su propia obra.

Si es cierto que Luc Brébion, en el epílogo de su traducción al francés de *Cortejo y Epinicio* desliza un dato sorprendente. Refiriéndose a la actividad del autor en los años ochenta del pasado siglo, afirma:

Il revoit ses anciens livres et produit quantité de textes nouveaux (quand elle sera publiée dans son intégralité, la somme de ses recueils comptera plus de quarante volumes). (R-T., 2011, II, 249)

En cualquier caso, de ese proyecto editorial tan ambicioso contamos solamente con un poco más de una cuarta parte. Luc Brébion parece en todo momento hacerse eco de las palabras del propio poeta. Pero la realidad textual es otra: como se decía en el capítulo primero, el proyecto poético de David Rosenmann-Taub se realiza sobre el mismo acto de la creación y la persona empírica del poeta, poniéndolos ambos a su servicio. Hemos de admitir el concepto de la poesía que de ese hecho se deriva, pero también el hecho de que ese filtro actúa a modo de parapeto que dificulta la consideración de la trayectoria del poeta. David Rosenmann-Taub no sólo ha

literaturizado la interpretación de sus poemas, sino que también ha literaturizado el corpus real de esa obra hasta bien no vea la luz la completitud de esas series a que hace mención. Y es que si tomamos por ciertas sus palabras, siempre tendremos la sensación de estar contemplando exclusivamente la punta de un iceberg, una parte ínfima de todo un proyecto mucho más ambicioso, casi fantasiosamente ambicioso. De hecho, el propio poeta nos advierte: «Mi poesía es lo que extraigo de la poesía de la vida.» (Ortiz, 2006). Parece que lo que contemplamos es la brizna, el residuo fragmentario y el resol de un todo que está en otro lugar.

Grosso modo podríamos afirmar que más allá del juvenil impulso creativo de los años cuarenta-cincuenta y su directa traducción en la realidad editorial (*Cortejo y Epinicio*, 1949, *Los surcos inundados*, 1951, y *Enredadera de júbilo*, 1952), solamente asistiremos a un breve episodio más en que el autor se reencuentra con el mundo social de la poesía: nos referimos a los años de Argentina y las publicaciones de la editorial bonaerense Esteoeste (*Los Despojos del Sol: Ananda primera*, 1976, *La Mañana en la Fuente*, 1977, *Los despojos del Sol, Ananda segunda*, 1977, así como la primera reedición de *Cortejo y Epinicio*), pero estos años son un paréntesis: «Debe haber muchos ejemplares en las bibliotecas. Esos libros se publicaron y yo, luego de intentar abrir algunas puertas, que las hallé cerradas, ya no me ocupé más. En esos años estaba trabajando en muchos proyectos. Me interesa la creación literaria, no el resultado en el mundo exterior.» Después de eso habremos de esperar al año dos mil para poder asistir a la edición de un nuevo libro. Es decir, que no se trata de la consideración de una continuidad entre los volúmenes de las series planeadas, sino de que carecemos de facto de las obras y de que, en buena medida, sólo podemos estratificar su producción en dos etapas que se corresponden con la primera y tercera edición de *Cortejo y Epinicio*, cuando con el apoyo de la Fundación Corda y en el ámbito de la Editorial LOM, la obra del autor vuelve a la luz pública y asistimos a la edición de algunos de los volúmenes anunciados.

Por eso nos parece de tal importancia la reedición y reescritura de *Cortejo y Epinicio*. Porque en este caso no hablamos de una conjetura crítica: tenemos dos libros, la pieza en bruto y la que quiere ser su concreción y exactitud. Además en ambos casos

su publicación inaugura un período de fecundidad creativa así como una distinta fase de recepción y visibilidad crítica del autor. Por otra parte, entre un texto y otro se ha afianzado el mito del autor secreto, pero el hecho de que ambos textos constituyan la reescritura de lo mismo, posibilita un dibujo real de ese mito. O lo que es lo mismo, entre un texto y otro media algo más que una declaración de intenciones -el interés expreso por crear una Obra colosal-: también tenemos la plasmación de unos rasgos estilísticos precisos que cincelan el original y dan origen a otro texto sobre el que trabajar, independiente de cualquier proyecto.

Tampoco puede decirse que la extensión entre un *Cortejo* y el otro *Cortejo* se corresponda con la totalidad de la andadura poética y poetológica de David Rosenmann-Taub, porque después de la publicación han visto la luz títulos tan relevantes en la producción de nuestro autor como *País más Allá*, *Auge* o los propios “autocomentarios” de *Quince*. Sin embargo, ciertamente, el hecho de que a su reedición se haya seguido toda una explosión de nuevos títulos, al modo de una nueva mocedad del poeta, sí que parece hablarnos de dos etapas visiblemente discernibles. No en vano, refiriéndose a las dos ediciones de *Cortejo y Epinicio* Sabrina Constanzo ha dicho:

*L'opera che decreta l'esordio dell'autore è la stessa che, dopo lunghi anni di silenzio, sancisce una vera e propria rinascita della sua poesia.* (R-T, 2010, II, 131)

Y es que la reedición estaba bautizada por un nuevo impulso germinal y creativo, así que más que el epílogo, constituía el preludio a esa futura publicación de la obra poética definitiva.

Del mismo modo, aunque títulos como el muy reciente *La Opción* se distancian, por su afán sintético, incluso de la reedición de *Cortejo y Epinicio*, no sería un disparate afirmar que esa depuración y el sometimiento de la sintaxis a una torsión mayor, ya se hallaban prefiguradas en la labor de “limpieza” radical que testimonia el texto de 2002. Por eso *Cortejo y Epinicio*, primer poemario del autor y piedra de bóveda del periodo de producción asociado a la Editorial LOM, podría servirnos para

auscultar los cambios operados en la trayectoria creativa del poeta y esbozar una posible mudanza de propósitos poéticos.

Por otra parte, en la reclamación consciente de ese primer libro, y no de otro, reside una voluntad de pureza que es muy asimilable al “vino primero pura” con que Juan Ramón Jiménez construyó su propia obra, sin duda recurriendo al lugar común y a la ficción, literaria, de un estado esencial antecesor e infantil. El primer libro es reclamado como una inocencia remota, una sabiduría intuitiva. Y quizás podamos y debamos dudar de que esa inocencia exista de veras o sea también una estrategia literaria, pero de lo que no podemos dudar es de que su reclamación y su búsqueda están ahí y vienen a cimentar el desenlace estilístico de un mismo afán resuelto de modos diferentes. La alusión a esa inocencia y el deseo de pureza incardinan el texto de acuerdo a la noción utópica del lenguaje poético moderno, si bien, además, este propósito se llevará a la práctica en el seno de dos concepciones estéticas muy diversas, en concreto las que diferencian la primera versión de *Cortejo y Epinicio* y la severa poda a que es el texto sometido en la tercera. Sin embargo, esa palabra, “poda”, debería ser aceptada sólo con reservas, tal y como vamos a ver a continuación.

### *¿Retórica modernista vs. hermetismo?*

Uno de los ejemplos que vamos a tomar es el tercer poema del conjunto, si bien, en la edición de Cruz del Sur de 1949, está numerado con el II y en la de LOM de 2000 con el III<sup>45</sup>.

#### II

Para mí todo el año es otoño:  
¿Cuándo, dioses, empieza, el invierno?

#### III

En las eras, ajeno,  
he raído los mismos sabores

---

<sup>45</sup> Ello porque uno de los poemas que lo anteceden, el primero del libro, “Preludio” constituía en la versión inicial de Cruz del Sur eso mismo, un preludio que no computaba en el número total de poemas, mientras que en la más reciente, sí era el “primer” poema del conjunto: “I”.

¿Es otrora la nueva jornada?	que aprendí en las escuelas del sueño.
Al raer, desvelado, las eras,	¿Cuándo empieza la noche?
he gustado los mismos sabores	
que aprendí en las escuelas del sueño.	
Para mí todo el día es crepúsculo:	
¿Cuándo, dioses, empieza la noche?	

Si hemos copiado un poema al lado del otro es para llamar la atención sobre las enormes diferencias que en ciertas ocasiones se dan entre los textos y de cómo el recorte llega a distorsionar a veces casi completamente la versión inicial hasta reducirla a aquellos versos en los que tienen lugar los aciertos más notables. Como vemos, el número de versos ha sido reducido a la mitad, aparte de que los versos son mucho más breves, pero éste que comentamos ahora no es más que una muestra de un fenómeno más vasto; se podría decir que aproximadamente la mitad de los poemas del conjunto sufren una tala así de severa.

¿Una tala? He ahí una de las primeras preguntas que nos salen al encuentro. Una tala sería la supresión de elementos innecesarios, de lo retórico, lo verborreico, lo consabido. Sin embargo parece una obviedad que la depuración a la que asistimos excede ese propósito, no sólo por su magnitud. Más que una depuración, se trataría de un nuevo libro que surge tras aproximar las claves de la versión juvenil con los propósitos y maniobras estilísticas del Rosenmann-Taub adulto. Eso es lo que parece desprenderse de las palabras de Patricio Tapia:

Los que hayan memorizado poemas de *Cortejo y Epinicio*, se encontrarán con que LOM ha publicado una nueva edición, y en cierta forma, es otro libro (...) Rosenmann-Taub introdujo algún poema, cambió unas palabras en unos pero bastantes más en otros. Varios de ellos se redujeron a la mitad. Una labor de concentración semejante se aprecia en sus otros libros y los versos pueden reducirse a una o dos palabras, como chispazos absortos. No es tan extraño encontrar poemas como este de *País Más Allá*: «Pestillo / sinuoso. Tajo / temerario. Ligas / de astucia. / Jolgorio. / Césped. / Escotes / de hontanar. / ¿Carne?». (Tapia, 2006)

Volviendo sobre el poema, puede decirse que ya en la primera edición nos

encontrábamos con una retórica cercana a un mundo otoñal y crepuscular que difícilmente puede excusar su delicuescencia de seño simbolista o modernista. Sin embargo, por el uso de esos elementos, por la fecha del texto y por la conciencia de que son eso mismo -elementos de una retórica y un estilo determinado, el modernista-, parece que nos hallamos frente a una relectura consciente y avisada de la tradición y no a un discurso que se entronque, sin quererlo, en la moda y dicción literaria del momento. Es decir, nos hallamos próximos al estilo primero de un Jorge Eduardo Eielson -“Cuatro parábolas del amor divino”, 1943- o de un Giovanni Quessep -“Un verso griego para Ofelia”, 1993- los cuales acuden al imaginario modernista con plena conciencia y un espíritu estetizante y lúdico. Y no otro parece el propósito de este poema que se acerca tanto a lo feérico, a lo vespéral, pero que no se queda en una expresión sentimental asociada a esa suave decadencia -«dioses», «otoño», «sabores», «invierno», «crepúsculo»-, sino que acude a ella en una dirección muy semejante a aquel acercamiento al mundo de ultratumba de *País Más Allá*. Se trata de un énfasis tan acusadamente lúgubre y sombrío

que las referencias que decimos neo-simbolistas parecen orientarse en realidad hacia un horizonte de vanguardia más lato, en la estela del expresionismo de otros poemas del libro, como “Canción de cuna” (R-T. 2002, 39) o “Shabat” (R-T, 2002, 122).

Pero aunque pueda hablarse de una “retórica” en mayor o menor medida lúdica o suntuaria, lo cierto es que, entre una y otra versión, desaparecen asimismo otros elementos que se nos antojan necesarios para la comprensión; o al menos para la comprensión del poema tal y como era en la primera edición. Es decir, por una parte sí que nos resulta llamativo y discordante, atendiendo al desarrollo posterior de la voz del poeta, el vocativo que impreca a los «dioses» y que aparece dos veces, creando una epanadiplosis entre los primeros y los últimos versos. Las preguntas retóricas se ven en el poema de la primera edición reforzadas por los vocativos, así como por esa afirmación extraña: «Para mí todo el año es otoño» o bien «para mí todo el día es crepúsculo». Luego, en la segunda edición, esas preguntas retóricas casi han desaparecido, ya no se repiten, igual que la advocación a los «dioses» o la epanadiplosis. No hay duda de que el poema que resulta está lejos del cierto engolamiento de la versión primera, pero también es cierto que los “adornos” han sido

depurados tan rigurosamente que hemos visto como con ellos desaparecían igualmente unos versos que nos ayudaban a identificar el extraño yo del poema inicial, así como a entrar paulatinamente en la lógica dislocada de esa intimidad ambigua por la cual alguien que parece estar muerto detenta el trono de la subjetividad confesional.

Porque después de leer el primer verso, «Para mí todo el año es otoño», uno está tentado a creer que se trata de un poema de queja; de hecho, casi nos preparamos para una endecha finisecular, existencial, una suerte de fado. Sin embargo, la perplejidad comienza a asaltarnos en el segundo verso, con la pregunta «¿Cuándo, dioses, empieza el invierno?». Sí, antes hemos hablado de interrogación retórica, pero no lo es, no puede serlo porque su respuesta no consiste en nada consabido. De algún modo, el comienzo del poema, la alusión a los dioses y la pregunta por un cuándo nos pertrechan de un contexto marcadamente lírico, nos invitan no en vano a entender la pregunta como el deseo de un tiempo propicio, al modo del caminante en el “Viaje de invierno” de Wilhelm Müller, musicado por Schubert, aquél que «vio flores en el invierno». También estamos cerca del Cernuda de *Un río, un amor*: «Dentro de breves días será otoño en Virginia». Pero en este caso la dislocación es mucho más radical que en el surrealismo del poeta andaluz. El presente del otoño no emplaza al deseo, de una primavera, tal y como pudiéramos pensar a priori. No en vano el hablante ansía extrañamente la llegada del invierno. Así que, una vez se ha fabricado un espacio deliberadamente literario, lleno de soledades, lluvia, interrogantes al destino e invocaciones a unos dioses que no están, de repente nos damos de bruces por la expresión de un deseo muy inusual: la llegada del invierno. Es en ese momento cuando sabemos que la interrogación no es retórica y que la referencia nostálgica al otoño se ha resuelto de una manera insólita. La melancolía ambiguamente evocada busca ahora un referente real y una lógica discursiva, pero no encuentra nada.

El primer verso, que parecía construir el discurso, cae al vacío ante lo inusitado de la pregunta que enuncia el segundo y, sobre todo, la constatación, ya en el tercero, de que, en efecto, las apariencias nos engañaban: «¿Es otrora la nueva jornada?», leemos. El vértigo deviene en el lugar más transitado del poema; sólo así es de entender que el adverbio «otrora» no acompañe al adjetivo «nuevo». Porque hemos

asistido a una profunda dislocación. Es decir, que la seguridad del presente poético y de la confesión ha dado paso a la evocación de un pasado que nos apela y nos acoge igual que a dudosos huéspedes.

¿Porque qué hablante puede concederle actualidad al tiempo de “antes”, considerar «nuevo» lo de «otrora»? Podríamos hablar de un yo especulativo, del habla metafísica de *Los cuatro cuartetos* de T. S. Eliot y sin duda que, de alguna manera estamos bastante cerca de ese decir: «*Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable*». Sin embargo, no es del todo así. Ese yo de Eliot nos habla de un tiempo relativizado, de una imantación -al modo de un aleph- entre pasado, presente y futuro; pero incluso su relato próximo a la brujería y a lo paranormal tiene unas marcas verbales muy nítidas, una seguridad discursiva y sintáctica casi científica. Sin ir más lejos, el tiempo del verbo es un presente gnómico -«is», «are»- de modo que el yo queda fuera del acto comunicativo. Nada que ver, por tanto, con el poema de Rosenmann-Taub y su marca problemática de primera persona, que se echa a sus espaldas los interrogantes “retóricos” y pone en jaque mate nuestro concepto de tiempo y de conciencia, así como las seguridades discursivas de un yo lírico convencional. Rosenmann-Taub, o, mejor dicho, el Rosenmann-Taub de la primera redacción de *Cortejo*, está muy lejos de ese yo atemporal y científico, que, aun a través de un complejo rodeo, pondrá las bases del estilo maduro del poeta. Es decir, más tarde el equívoco y la ambigüedad no obtendrán una recurrencia menor en absoluto, pero ahora esta errancia del sentido va de la mano de una retórica en cierto modo barroquizante que si por una parte pierde, por lo que tiene de exceso y ampulosidad, por la otra gana en lo que a naturalidad se refiere.

Es decir, el recurso consciente y deliberado al “vanguardismo” del primer Rosenmann-Taub es testimonio sin duda de una cierta dosis de artificiosidad, pero se trata, paradójicamente, de una artificiosidad que deja al poema fluir en un cauce más ancho, una artificiosidad que deja más espacio para las reiteraciones, las redundancias y las “correspondencias”. En resumen, todo aquello que nos posibilita aquilatar y asimilar un sentido consigue asentarse o, por lo menos, se asienta mejor al encontrar

una imagen especular en alguno de los planos que configuran el poema: lo sonoro, lo léxico-sintáctico, lo simbólico.

Así, por poner un ejemplo, la versión de 2002 sustituye los versos «Al raer desvelado, las eras / he gustado los mismos sabores» por una suerte de resumen de los logros poéticos de ambos, a saber: «he raído los mismos sabores». Y lo que más nos llama la atención es que ello se haga en virtud de la palabra perfecta y el vocablo preciso<sup>46</sup>. ¿Pero puede decirse que la corrección obedece sólo a esta razón distinta y al paradigma de la mejora textual? El verbo «raer» es recuperado en la versión última y pasa a predicar de «los mismos sabores», substituyendo así con una cierta aparente arbitrariedad al verbo «gustar». La necesidad y la exactitud no parecen ser las razones del cambio. Asimismo por el camino nos hemos dejado un bellissimo efecto fónico: el casi anagrama que constituían las palabras «raer» y «eras» al comienzo y final del cuarto verso en estructura de quiasmo. Este recurso hacía en la primera versión mucho más gráfica la figura del yo, su «desvelado» vagar por lo que podía ser entonces tanto una atmósfera rural como una marca temporal: «las eras». No es que ahora esas «eras» hayan desaparecido, sino que han pasado al primer verso para formar parte de un complemento circunstancial que ya sólo muy difícilmente, en una torsión asaz forzada, dejaría de referirse al dónde para reparar en el cuándo: «En las eras, ajeno». La palabra ha perdido gran parte de la ambigüedad temporal-local y además no se ve subrayada por aquella vertiginosa alusión a un «otrora» ilocalizable, aunque sí se mantiene el juego con el referente escondido del indefinido «mismos».

Es decir, que hemos perdido la posibilidad de hacer resonar en toda la textura-textualidad del poema los términos de la ambigüedad y del vacío a que se refiere; se ha derrumbado la posibilidad de una isotopía plenamente realizada que pusiese de relieve, funcionando con todos los niveles del poema, el desconcierto, el vértigo, el desvelo, la falta de apoyaturas de los deícticos huérfanos. Lo que en su conjunto adquiriría un volumen o una dimensión que se ponía en marcha con la sinfonía interna del poema ha

---

<sup>46</sup> No son pocas las veces en que el poeta chileno defiende el diccionario de la lengua no como un objeto de consulta, sino incluso como un objeto de estudio en sí mismo, que, por chocante que nos resulte, afirma conocer en su totalidad: «El Diccionario de la Academia tiene muchas ediciones. Y la primera de ellas es tan importante como la última. Me ha sido indispensable el total conocimiento de estas ediciones.» (Berger, 2007, 35-47)

dado paso lugar a una pieza cerrada, hermética, cuya orfandad invoca a un referente ajeno al texto mismo, externo a él, una significación predestinada, casi universal y, también, postergada. En la versión de 2002 la significación que antes era en sí misma una suerte de danza de la muerte que ocurría en la fisicidad de los versos, se transforma en un conjunto jeroglífico, en un enunciado de dicción casi aforística o lapidaria. El escorzo original y la plasticidad de “otrota” ha sido substituido no por algo más veraz, sino por otra cosa.

Por tanto, casi no puede hablarse de una hojarasca desbrozada. Quizás sobraba la referencia léxica al «desvelo», tal vez hasta resultaba excesiva la reiteración de los dos primeros versos y se hacía algo machacón, dada la brevedad del poema, un verso como «Para mí todo el día es crepúsculo». También la referencia a los «dioses» contrasta mucho con la voz madura de un Rosenmann-Taub. Sí, tal vez el poema pecaba de un tono que acaso, podía pensarse, nos acercaba a horizontes estéticos algo trillados. Pero igualmente no era del todo así: la “hojarasca” era demasiado premeditada y el uso de elementos de otras estéticas tan manifiesto que no transmitía la sensación de que el poeta hubiese relajado sus exigencias descansando su lenguaje en el lugar seguro de una retórica “literaria”. Al contrario, un uso avisado y ecléctico de elementos procedentes de estéticas diversas aunque paralelas -sentimentalismo, simbolismo, surrealismo, expresionismo- conducía esos mismos elementos a la configuración de un tono artificioso, pero también exclusivo.

Sí es verdad que en la versión final la concisión otorga brillantez a algunos hallazgos, pues, por ejemplo, el aprendizaje en «las escuelas del sueño» se presenta de improviso y suscita una perplejidad antes inalcanzable en la densidad de figuras que funcionaban al unísono. El discurso modernista o post-modernista volvía quizá un poco más romos los perfiles de estos símbolos, aunque del mismo modo el epíteto «ajeno» de la versión final resulta demasiado explicativo, sin color. Y es que a la postre viene a ocupar, explicitándolo, un contenido que antes se ponía en marcha con la polifonía de todas las palabras.

Así que, para concluir, es preciso referirse a un cambio de paradigma en la

lógica que configura los dos textos. Y es que en la versión primera la referencia al vértigo y lo fantasmal era, por lo que se ha visto, más o menos explícita; es decir, que aunque los vocablos no tuvieran un equivalente real, la referencia a lo crepuscular estaba ahí, funcionando a través de la reiteración de expresiones paradójicas, invocaciones a «los dioses» y referencias a un campo semántico emparentado con la noche, los espíritus, lo ceremonial, la sombra, etc. Lo cierto es que en el primer poema la atribución de las palabras parecía satisfacerse, incluso aunque lo aludido fuera el vacío, el vértigo, el miedo, el mundo gótico y de ultratumba. Sí, aunque no existiese una realidad tangible fuera del poema ni un punto de anclaje con lo empírico, sí que atisbábamos un significado cierto, una seguridad del sentido creada a partir de la repetición, la recurrencia cruzada, la isotopía.

En cambio, en el caso de la versión final, buena parte de la carga referencial ha sido eliminada y resulta casi inviable encontrar una equivalencia. Las imágenes sobresalen como pecios después del oleaje, fuera de la lógica y la marea que los contenía; los vocablos se enseñorean inéditos, de perfiles más afilados y en la solidez que les otorga su impermeabilidad, incapaz de amoldarse a nuestra experiencia del poema. Como ha expresado Teodosio Fernández, la poesía de Rosenmann-Taub se ha caracterizado por un «trabajo constante que fuerza las significaciones y violenta la sintaxis hasta conseguir que el lenguaje se vuelva opaco y el poema se transforme en un objeto que parece bastarse en sí mismo» (Fernández, 2009). Y es que aunque el crítico admite la progresiva exactitud de la poesía de Rosenmann-Taub, sus términos también evidencian la irrupción de un progresivo hermetismo. Ello desde luego no sería óbice para el perfeccionamiento de un producto estético, sí en cambio para la transmisión de un saber.

Y es que en la segunda versión los significantes flotan casi sin referente, sin principio ni fin. Estamos en el terreno del símbolo y la música se realiza como metáfora cognitiva, sin que en cambio el poema sea “musical”. «Las escuelas del sueño» no se emparentan ya con el mundo de los médiums, la medianería con lo otro, sino que la imagen, en su orfandad se vuelve autónoma, se atomiza, se construye sobre una negación de significado y del poema mismo como unidad, como universo; es un

fogonazo nítido sensorial, pero sin correspondencia posible en el mundo, ni aun la esperanza diferida de alcanzarlo y de expresarnos, de dar testimonio. Hasta la brevedad de los versos parece simular una enunciación sincopada, que se arrastra, exhausta, en pos de la adquisición de un sentido.<sup>47</sup>

Está claro, sin embargo, que el poeta desautorizaría una conclusión así:

¿Qué opina cuando le dicen que su obra poética está llena de “secretismo”?

"¿Secretismo? Supongo que usted se refiere a “hermetismo”. Le pareceré pretencioso: ¿le diría usted a Einstein: ‘¿Hay algo de “secretismo” en su teoría de la relatividad?’. Para quienes no la entienden, por supuesto. Entender, incluso en qué consiste una ensalada, exige atención, y ésta demanda educación. El lector desatento encontrará hermético cualquier texto, o, peor, creará haberlo entendido." (Fasola, 2006)

Con lo cual, el calificativo de hermético parece estar planeando sobre el propio poeta, algo que pone de manifiesto con su reacción un tanto inmorigerada. Y es que Rosenmann-Taub remite al conocimiento como condición de la comprensión, considerando desatento a quien afirma hallar hermetismo en su poesía. No obstante, su concepto de entendimiento y de formación vuelve a proyectarse en horizontes casi sobrenaturales cuando afirma haber estudiado todas las ediciones del diccionario o sostiene haber reescrito *Cortejo y Epinicio* desde la memoria, sin tener a mano el texto físico:

Lo que me llevó a escribir de nuevo, en 1978, el primer tomo de *Cortejo y Epinicio*, en Buenos Aires, después de la muerte de mis padres, fue mi deseo de estar con ellos. Cuando lo escribí originalmente, sabía que había blancos que no era capaz de llenar. Ahora estaba en condiciones de poder llenarlos. Sin tener la primera edición del libro

---

<sup>47</sup> Quizás si no hubiésemos leído el poema en la primera versión, nos limitaríamos a celebrar los hallazgos de la segunda sin echar en falta un mayor nivel de comprensión. Pero una vez lo hemos leído, no podemos evitar echarlo de menos y, quizás, usando un tanto de la suspicacia crítica, preguntarnos si a veces no estamos más bien ante un poema algo trasquilado en el que la referencia se ha perdido en la operación de poda y presunta mejora; en una palabra, si el autor, obcecado con sus intenciones estéticas adultas, no ha desconsiderado la validez y espontaneidad de un poema juvenil.

conmigo, volví a escribirlo. Y no miré la primera edición, hasta publicada la segunda: una manera de probar la fuerza de la verdad del libro. La edición de *Cortejo y Epinicio*, que publicará LOM, contiene pequeñas alteraciones. No en vano pasa el tiempo. Al menos en eso es favorable. No hablo de corregir. No es corregir. Es acercarse más a la real versión. (Berger, 2006, II)

Es decir, el autor habla de “verdad” y de “realidad”, sí, pero ambos términos no dejan de estar transidos por un afán idealista, romántico, utópico o como quiera decirse. La “verdad”, por tanto, parece estar gobernada por un algo inasible que va más allá de la anécdota o del suceso “real”. Su dimensión se asemeja más a un horizonte que a la realidad empírica; de hecho, no deja de ser significativa la idea de que los poemas acercan al poeta a los padres muertos. En cambio, no podemos admitir como veraz el hecho de que un libro de la extensión de *Cortejo y Epinicio* fuera reescrito desde su memorización, sin el manuscrito delante, como si fuese casi dictado<sup>48</sup>.

### *“Dios se cambia de casa” Palimpsesto y no corrección*

Luego, conforme vamos avanzando en la lectura, nos cercioramos de la brillantez del poemario, pero comprobamos cómo por el camino han ido quedando atrás muchos poemas, algunos de ellos de gran naturalidad y bella hechura. En ocasiones, como en la sección “Recreos”, uno tiene la impresión de que de algún modo el poeta hubiera autocensurado la expresión de gozo y de plenitud vital como si de un defecto se tratara: por ejemplo, las referencias a la mañana han sido eliminadas; acaso por una voluntad de coherencia con el mundo nocturno del resto, aunque también aquellas referencias contribuían a la ambigüedad infantil del poemario, su descripción del vivir, tan engañoso. Por poner un par de casos casi al azar: la referencia a «los

---

<sup>48</sup> Además los cambios no obedecen a los caprichos de la memoria, sino a un esfuerzo más que consciente.

payasos» que se «desangraban» (R-T., 1949, 102) en el poema XXXIX “Circo” o aquella a «la navidad» (R-T., 1949, 71) en el primer poema, desaparecido luego, de “Recreos”; y lo mismo ocurre con la frescura bonancible y luminosa del segundo poema del conjunto. Lo cierto es que una porción importante de cuanto tenía de lúdico y de dicción desenfadada la primera versión ha sido desterrado. A veces incluso nos invade la sensación de que la feliz desenvoltura inicial (Hernán del Solar ha hablado a propósito de Cortejo y Epinicio de «una bella y comprensible realidad», del Solar, 2006) se ha visto sustituida por una expresión que prefiere la palabra literaria o culta, a veces hasta enrevesada, al fluir indolente y sencillo de la primera edición. Así, por nombrar otro caso, ocurre en el poema “Dios se cambia de casa” en el que leíamos inicialmente los siguientes versos: «Está tan atareado en convencer a un brujo / de una residencial, de que la estantería / de la Casa del Juicio la izo antes que al mundo / -pero el brujo discute la divina palabra-» (R-T., 1949, 64). Luego, en cambio leeremos: «Cuán atareado se halla: por convencer a un brujo / de una residencial, de que la estantería / del juicio amamantó a la percha del mundo / -los grimorios ganzúan la absoluta palabra-» (R-T., 2002, 64).

No hay duda de que en este caso, el poema, y esto es sólo un ejemplo más, cambia la sintaxis de un relato reconocible por una fórmula que en cierto nos dificulta la comprensión de los “hechos”. Es decir, es muy difícil adivinar que el enunciado «los grimorios ganzúan la absoluta palabra» guarde dentro de sí un rasgo de adversativa o que la acción de «los grimorios» se refiera a una discusión entre «el brujo», quienquiera que sea éste, y Dios. O lo que es lo mismo, en el momento que se ha renunciado a que el brujo sea el agente del verbo, también se ha perdido de vista el sentido inicial. Ese significado adversativo no es susceptible de ser reconstruido y su eliminación supone dar a la acción del verbo un nuevo rumbo por el que lo anterior no resulta tampoco más o menos preciso, más exacto a partir de la “poda”. Más bien ocurre que lo que tenemos finalmente es un enunciado distinto. Porque tampoco el lenguaje es más diáfano cuando se substituye el verso «Está tan atareado en convencer a un brujo» por «Cuán atareado se halla: por convencer a un brujo». Ni siquiera pueden aducirse razones métricas; se trata de dos alejandrinos casi idénticos, sólo varía la situación del acento: en segunda y sexta en el primer caso y en primera y sexta en el

segundo; pero eso no es mejor ni es peor, y si hubiera que preferir uno, escogeríamos el primero porque se ajusta más al compás y porque no deja espacio para que entre los dos acentos las sílabas se relajen o se desmayen un tanto. Asimismo, la adición de los dos puntos y la substitución de «estar» por «hallarse» en lugar del simple verbo lo que aporta probablemente es una cierta innegable adultez culta al lenguaje. Pero no mejora la comprensión del sentido, lo sustituye por otro. Es otro texto nacido de otras intenciones.

Es decir, si estamos prestando tanta atención a la reflexión que justifica estas “correcciones” es por una cuestión de poética. Lo que queremos poner de manifiesto al fin y al cabo es que las declaraciones estético-poetológicas del poeta no se corresponden con el funcionamiento empírico de los textos:

La situación es más trascendente: el poema se queja: «No soy así; esto me sobra». Cada poema tiene su ley, su particular universo. Rara vez, en la vida diaria, nos perfeccionamos en algún aspecto hasta quedar satisfechos. El artista, en su obra, compensa esta insatisfacción. (Tapia, 2005)

Sin embargo, a la vista de lo que muestra el análisis contrastado entre uno y otro texto, podemos afirmar que no es exactamente así. El trabajo de reescritura sobre el poema original no revela una permeabilidad del estilo a la verdad del texto en aras de potenciarla. A veces, de hecho, esa verdad se queda coja por la eliminación de elementos que no eran, como estamos viendo, parte de un caparazón discursivo, sino el cuerpo mismo de la vida representada por el poema o recreada en él. En la mayor parte de los casos no se obedece a una fidelidad al poema ni a la atención a una verdad de él derivada; al contrario, los nuevos elementos no parecen formar parte de la misma materia constructiva, son externos a la lógica original y se insertan en el poema desde afuera, superponiéndose a lo anterior.

En más de una ocasión el poeta se refiere a su labor de reescritura como si se tratara de una tarea interminable de precisión:

Empiezo a escribir cuando el poema ha madurado. Esa madurez es la que me motiva a

escribirlo. No se trata de pulir, ni de lustrar, ni, mucho menos, de darle vueltas de tuerca al lenguaje; sino de expresar con exactitud un determinado conocimiento. Yo llamaría inspiración a eso. No pretendo la belleza, pretendo decir la verdad en la forma más exacta posible.

Pero sólo podemos ser asumir con reservas estas declaraciones. Por lo dicho, no parece descabellado objetar que el principio real al que responde el avance en la obra de nuestro poeta es el de la adición de materiales nuevos, el del desarrollo de un motivo que dirige el poema hacia una nueva verdad, una verdad que se añade a ese poema escrito o a un motivo anterior. Así por ejemplo, el personaje de Jesucristo es un factor que alimenta siempre nuevas imágenes, metáforas diferentes que se suman a las anteriores y van produciendo con su funcionamiento el nuevo contenido; no es una verdad predicada en un momento o un libro que tienda luego a una formulación más exacta, sino que es una verdad que se genera en un movimiento expansivo en el que las nuevas producciones se van sumando sobre lo anterior. Igual que en un palimpsesto. Un proceso de superposición y eliminación mucho más que uno de simplificación y precisión.

En el enfático epílogo de la edición francesa también se afirma:

*Cortejo y Epinicio* a été publié en 1949, 1978 et 2002, chaque fois avec des remaniements pour toujours plus d'exactitude. (...) Cet ouvrage, commencé dès l'enfance, témoigne d'un travail de toute une vie. (R-T, 2011, II, 255)

Brébion habla de un solo libro, modificado y depurado, pero su relato casi mítico contrasta con la opinión de Patricio Tapia, antes citada, así como con la de Cristóbal Solari:

consideramos lo que sostuvo (o más bien demostró) el poeta Armando Uribe en la presentación del libro: tomando en cuenta las diferencias profundas que presenta en relación con la primera edición, se trata de un nuevo libro. (Solari, 2006)

Y también Teodosio Fernández coincide en saludar el libro casi como si de un título nuevo se tratase:

Desde luego, la última versión de los poemas revisados puede abordarse como la de los que el lector tiene a su alcance por primera vez: como si de poemas nuevos se tratara. (Fernández, 2009)

Pues en efecto, no es que en la segunda edición de *Cortejo y Epinicio* el texto sea más “exacto”, sino que simplemente se eliminan elementos y, también, se añaden otros nuevos. Sin ir más lejos, en el poema “Dios se cambia de casa” un enunciado que primero decía «el sol se le ha escapado del carro de mudanza / y ha quebrado las nubes» (R-T., 1949, 64), luego será sustituido por «se le escapa la luz del carro de mudanza, / con primogenitura» (R-T., 2002). Con independencia de que la expresión inicial sea más plástica y más clara, lo que nos interesa es que el significado del enunciado es radicalmente distinto: es imposible pretender que de la expresión «se le escapa la luz del carro de mudanza» se colija, al menos necesariamente, que un rayo de sol se escapa entre las nubes rasgando el cielo. Al contrario, lo que ha ocurrido es que se ha añadido al enunciado un feliz hallazgo nominal, la «primogenitura», algo que hace brillar el poema hacia otro rumbo, no algo que ilumine más la trama, porque, en todo caso, la dificulta. Porque cuando teníamos «el sol se le ha escapado del carro de mudanza», la preposición “de” seguía a un verbo y no podía ser más que un complemento verbal; en cambio, luego tendremos «se le escapa la luz del carro de mudanza» que, en rigor, podría interpretarse además como complemento nominal: “la luz del carro de mudanza”.

Y aún más elocuente es el comportamiento de la «primogenitura», que hace crecer el poema al señalar una cualidad de Dios a la que antes no se hacía ninguna referencia. Se inaugura así a partir de la reescritura un horizonte que dinamiza el texto, pero no desde su tema radical de la pérdida de Dios, la depravación de un Dios burgués. El hecho de ser primogénito no tiene que ver con esa trama existencial, sino con una nueva cualidad atribuida de Dios, y, sobre todo, con una alusión a Jesucristo, el cual encuentra entrada en un poema en el que antes nunca estuvo, ni siquiera

veladamente. Es más, aparte de la cualidad mercantil (y por tanto humana) de mudarse de casa y la debilidad de «sentir escalofrío» (R-T., 1949, 65) -su única flaqueza en el poema-, la imagen de Dios que se nos muestra es la de un Dios de la Creación: «este Dios distraído que alguna vez nos hizo» (R-T., 1949, 64). En todo caso, podría haber una referencia satírica al cordero místico en «la dilecta cabra» de la primera versión o «la luminosa cabra» de la segunda, pero ésta apacienta en la «nada». Jesucristo por tanto no estaba en la primera edición; el primero era un Dios raro, infantil, un Dios entre «trueno y trono», un Dios del miedo que también se pervierte con aspiraciones humanas, pero que no es Jesucristo. Jesucristo no estaba y ahora sí está, aunque sea sólo a través de esa «primogenitura». Pero esa sola palabra ya nos hace mirar el poema de otro modo. Y las connotaciones del significado no son menos ni más fieles y nítidas: al contrario, se han disparado. Se han perdido algunas cosas y se han ganado otras cosas.

*«La/mi dama calva»*

Ya casi en la recta final del libro, nos encontramos con un poema en el que lo que venimos diciendo se hace más patente:

**XXXVI**

**LA DAMA CALVA**

¡La dama calva, la terrible dama,  
la dama calva!  
¿Acaso el tiempo te arrancó las trenzas,  
ah cucaracha?  
Por Dios no vayas a mirarme ahora:  
Algo me falta:  
me falta un río de pelo largo  
en la garganta.

**XLII**

¡Mi dama calva, mi apacible dama!  
¿Qué armiño en ráfagas  
robó tus trenzas  
de cucaracha?  
¡Epa!, no vayas a entupirme ahora:  
me falta un viso  
-barrabasada-  
de crines férreas

Oh dama calva, dama terrible,  
 ¿acaso irradas  
 desde la bola que luce árida,  
 una cabeza de solitaria  
 babcia araña,  
 que va rondando en el dormitorio  
 como manzana?  
 Ay no me mires:  
 algo me falta:  
 ese tu pelo sobre la colcha  
 como cadáver o tuberosa,  
 esa enramada  
 de terciopelos amedrentados  
 sobre la cama,  
 me está volcando todo tan todo  
 que hasta las ratas  
 con su pelaje grasoso y sordo  
 te sobrepasan,  
 ¡dama terrible: nada con calva!  
 (R-T., 1949, 94-95)

para el rehílo  
 de la veralca.  
  
 Gema o cangrejo,  
 grieta o salitre,  
 desde la bola  
 severa y árida  
 -pezón- irradas,  
 brava manzana  
 a volquetazos por el dormitorio,  
 una molondra  
 de suculento  
 puente  
 de cardas.  
 Almíbar  
 suero. ¿Laureles?  
 ¡Nuca  
 pizpirigaña!  
 no me aproximes tu afición desnuda:  
 cuando me brindas  
 todo tan todo,  
 bajo las sábanas te sobrepasan  
 hasta las ratas, mi imposible dama:  
 suma sin forma:  
 ¡nada con calva!  
 (R-T., 2002, 93-94)

Si nos vamos directamente al verso sexto de ambas versiones, nos encontramos con un enunciado muy semejante pero que en la segunda versión ha crecido sustancialmente. Si la versión inicial es «Algo me falta: / me falta un río de pelo largo / en la garganta.», la de 2002 prefiere «me falta un viso / -barrabasada- / de crines férreas / para el rehílo / de la veralca.»

La verdad es que habría muchísimo que decir sobre el contraste entre las dos

modalidades, aunque la más obvia es que en realidad se parecen muy poco. Por eso, y desde ese presupuesto, probablemente sobra extenderse más sobre la evidencia de que la segunda no explica la primera, ni que, tampoco, su ampliación está encaminada a completarla. Es más, el segundo enunciado no se aproxima al primero por la vía del sentido de la acción verbal, sino por el uso de algunos vocablos que se repiten, pero sin atender a un sentido, a un sustrato o, si se prefiere, a una “trama”. Y es que en realidad se está poniendo más énfasis en la sonoridad de la frase que en su contenido. Así, por ejemplo, ahora adquiere mucho relieve la asonancia de la vocal “a” en la aposición «barrabasada» o el complemento nominal «de la veralca», que redonda en el siniestro personaje del poema: «la dama calva». De manera que el predicado verbal se amplía y lo hace con unas palabras que frente a la cotidianidad del léxico inicial, destacan por su extrañeza, por su poco uso, por su, ¿por qué no decirlo?, casi premeditada dificultad, sobre todo consideradas en su interconexión, en su combinación. De hecho parece que se pretende pronunciar algo parecido a un sortilegio, un quizás evocado “abracadabra”.

Es como si de algún modo las palabras estuvieran ahí más por su forma, por su sonoridad con asperezas que por su significado. Sí nos preguntamos si la palabra barrabasada será un nuevo guiño lejano a los episodios de la pasión de Cristo, a Barrabás. No sería extraño teniendo en cuenta que la asociación de Jesucristo con campos semánticos relacionados con una fisicidad lúgubre -pelo, uñas, calvicie- es una particularidad muy afín al universo y genio poético de David Rosenmann-Taub, así como la revisión de personajes supuestamente perversos del Evangelio, como Judas. Sin embargo, no encontramos ninguna solidez simbólica que nos invite a encaminarnos por ese sentido. ¿Y entonces por cuál? ¿Cuál es el significado de «barrabasada» o al menos la causa de su colocación? ¿Si se trata de una aposición explicativa, qué intenta explicarnos o sobre qué llama nuestra atención?

Y resulta muy difícil dar una respuesta unívoca o segura a esta pregunta. La yuxtaposición de un sustantivo detrás de otro, al modo de ablativo absoluto es de hecho una maniobra muy querida por el poeta, pero su uso no suele ser nada ortodoxo. La aposición tiene en la lengua el sentido general de aclarar la realidad a la que se haya referida; en ese sentido concordaría con el afán de precisión que argumenta el poeta,

ahora bien, esa apariencia explicativa constituye a menudo en la obra de Rosenmann-Taub el paso previo a una asociación entre dos realidades completamente alejadas entre sí, o al menos aparentemente alejadas. En el mismo poema tenemos más tarde: «desde la bola / severa y árida / -pezón- irradias, / brava manzana». ¿Pero por qué pezón? ¿Por su dudoso parecido con una cabeza? ¿Exclusivamente?

Además, ¿cómo hemos de entender la coincidencia, en tan poco espacio, de objetos y cualidades tan discordes y palabras tan poco comunes como «viso», «barrabada», «crines», «férreas», «rehílo», «veralca»? La distancia entre unos términos y otros es de veras tan enorme que el significado se descalabra por el abismo que los separa. En un capítulo anterior nos hemos referido al papel de la enumeración propia de la literatura carnavalesca en la poesía de Rosenmann-Taub. Y a eso, una enumeración disparatada, es lo que parece que tenemos ante nosotros: «a volquetazos por el dormitorio, / una molondra / de succulento / puente / de cardas. / Almíbar/ suero. ¿Laureles? / ¡Nuca / pizpirigaña!». De hecho, frente a cualquier pretensión de orden o de evocación de una unidad, lo que nos queda más a mano es realmente el caos, la dispersión apocalíptica y diabólica que concierne a lo grotesco y diabólico: ¿podría encaminarse en esta dirección, la percepción del personaje de la «dama calva»? Tal vez, aunque tal y como Wolfgang Kayser nos previene a propósito del tema de lo demoníaco en los cuentos de Hoffmann, el personaje del Maligno tiene más valor allí donde se insinúa, como parece hacerlo en el poema, que donde se nos presenta con esa identidad. También en este sentido de la enumeración caótica contamos con un precedente genial de César Vallejo, “La paz, la avispa, el taco, las vertientes” de *Poemas humanos* en el que la alusión a «lo satánico» se hace explícita en el último verso.

Lo que sí es indudable es que la palabra barrabada no viene a aclarar el sustantivo inmediatamente precedente, «viso», sino que mejor dicho se proyecta sobre el conjunto del poema, su sonoridad y su lógica. Porque, claro está, existe una lógica. Lo que ocurre es que esa lógica no tiene tanto que ver con una precisión de la primera edición. El texto ha crecido, sí, pero no para depurarse de lo que le sobraba, si es que algo le sobraba, sino para orientarse a nuevos horizontes estéticos. E incluso el

hermetismo que hemos señalado en otros poemas analizados ya constituye en sí mismo una lógica. En este caso, sin embargo, parece que la lógica consista precisamente en la evocación de esa «nada» («nada con calva») o que tal vez aluda al vértigo del sinsentido, el vacío, el abismo -el mismo abismo que se abre bajo nuestros pies al contemplar las locuras del Bosco o los cotidianos sueños que pueblan el mundo de Franz Kafka.

Sí. Y eso es sin duda una lógica, aunque sea una lógica problemática o ambigua. Sin embargo, es el acceso a esa lógica o los circuitos que se ponen de manifiesto en el texto con tal de alcanzarla lo que no concuerda con las expresiones del poeta sobre su arte. Y es que en todos los casos que hemos analizado esa verdad lo que hace es irse alejando y alejando hasta apuntar a un paradigma significativo distinto del original o, como mínimo, adicional a él. Lo que la reescritura pone de manifiesto no es una depuración tal que refuerce los mecanismos por los que se expresa una hipótesis a partir de unas consecuencias o por unas causas. Nunca o casi nunca se eliminan palabras o se añaden en orden a clarificar. Lo que observamos más a menudo lleva es que la reescritura se corresponde con un crecimiento. Nos enfrentamos no a una depuración sino a una estrategia de producción poética, de crecimiento, no de simplificación o corrección y no en aras de una exactitud o fidelidad a la verdad. Y algo semejante podría afirmarse a propósito de la estrategia del “autocomentario” de Quince, que para Costanzo no supone un ordenado desarrollo a partir del tronco o médula espinal de los textos, sino, en cualquier caso, «*una sorta di excursus attraverso l’opera del poeta*» (R-T. 2010, II, 132).

Y es que la reescritura, igual que el comentario, sirve de trampolín para que el poeta encare el acceso a nuevos horizontes estéticos, la ambición de ir más allá hacia lugares relacionados, pero distintos, surgidos eso sí, a partir de unas mismas obsesiones temáticas. Al paradigma de una formulación mejor de la verdad, una verdad externa al poema (y al modo de una hipótesis hallada y defendida a través de la depuración lingüística) se superpone uno bien distinto, a saber: la superposición laberíntica de elementos a partir de unos lugares recurrentes que generan más y más imágenes y más y más poesía. Pero en una operación de introspección y autorreferencia en que el texto

crece hacia dentro, señalando como referentes sus propias palabras, no una alcanzada exterioridad:

*L'opera di David Rosenmann-Taub si presenta insomma, per dirla con Jaime Concha, come un pequeño laberinto poético all'interno del quale gli unici punti di riferimento possibili sono quelli offerti da temi, immagini e simboli recorrenti. (R-T. 2010, II, 134)*

Y en esa estrategia de crecimiento introspectivo y laberíntica, el recurso más usado es la adición, de manera que lo que se fomenta no es la depuración de la sintaxis, sino, incluso, la progresiva adopción de maniobras paratácticas: “y, y, y, y...” La de Rosenmann-Taub es al cabo «una poesía empeñada en prescindir del contexto en que empezó a desarrollarse y de cualquier otra circunstancia ajena a esa búsqueda de sí misma que es a la vez la búsqueda del mundo estrictamente personal de su autor» (Fernández, 2009).

Efectivamente, una búsqueda, una búsqueda incansable del sí mismo y del ser, una búsqueda que no puede ni quiere encontrar fin, porque de hecho asume la insuficiencia del decir. Sin embargo, y éste es el lugar adonde queríamos ir a parar, esa insuficiencia del decir no implica una verdad preexistente, última, inefable sino, al contrario, el principio hermenéutico universal de que no se puede decir todo. Por eso, el conocimiento desemboca en una carrera infinita de enunciados que no se corresponden con “toda la verdad” y que no aspiran a una exactitud o una formulación más fiel de la verdad, ya que ellos mismos son la verdad. Y su aspiración no es, por tanto la de decir mejor, sino de decir más. No afinarse, deshaciéndose de lo falso, sino seguir diciendo y diciendo, porque en definitiva no hay otra verdad que la que se desvela a través de la expresión: «Sólo en la ejecución del habla, en el habla continuada, en la construcción de un contexto lingüístico, se fijan los momentos portadores de significado del discurso». (Gadamer, 2002, 193). Y lo que más nos interesa es ese principio de «un habla continuada», porque en buena medida da pie a la construcción de la poesía de Rosenmann-Taub, una poesía hecha de enunciados a modo mesetas significativas que se adhieren y que provienen de una pretensión

siempre insatisfecha de verdad. De nuevo en palabras de Hans Georg Gadamer:

Es cierto que permanecemos encerrados en la finitud de nuestro propio poder y capacidad y que sólo un diálogo infinito podría satisfacer plenamente esta pretensión.  
(Gadamer, 2002, 197)

*“Schabat”. La poesía como interpretación*

Y eso es algo que podemos comprobar también, y para concluir en el inspiradísimo poema LXII, “Schabat”:

**LII**  
**SCHABAT**

Con los ojos cubiertos, vespéral,  
ante los candelabros relucientes  
de sábado, mi madre. La penumbra  
engalana sus cuerdas. Desfallece.

la hora entre las velas encendidas.  
Los muertos se sacuden. Como huestes  
de fiesta los bruñidos candelabros  
viajan en los espejos. Desde el viernes

resuena la agonía de la tarde:  
en los cristales rumorea el sol  
ido entre lo jamás y lo jamás.

La casa es un sollozo. El horizonte  
entra en la casa envuelto de crepúsculo:  
tiene forma de adiós. Creo soñar.

**LXII**  
**SCHABAT**

Con los ojos sellados, vespéral,  
ante los candelabros relucientes  
de sábado, mi madre. La penumbra  
lisonjea en sus cuerdas. Desfallece

la hora entre las velas encendidas.  
Los muertos se sacuden -fiebre-: huestes  
de fiesta, sin piedad, cual candelabros,  
peregrinan espejos. Desde el viernes,

avara, la agonía. En los cristales,  
atolondrado de fragor, el sol,  
filacteria de adiós, cree soñar.

La casa es un sollozo. El horizonte  
cruza la casa: rostro del crepúsculo  
ido entre lo jamás y lo jamás.

En este caso las diferencias son menos notables aunque no menos significativas. En realidad el poema no viene sino a confirmar los presupuestos que ya hemos expuesto sobradamente a propósito de los demás textos. El primer “cuarteto” es casi idéntico, si bien, (y aunque no se opera ninguna transformación sintáctica ni tampoco, esta vez, de sentido) los vocablos comunes son de nuevo sustituidos por otros que, sin ser tan inusuales como en el poema de “La dama calva”, no simplifican la formulación, más bien la enrevesan un tanto. El verbo sellar aporta un matiz de blindaje que el verbo cubrir no tenía, pero parecería que lo más importante es, como siempre, la connotación de la palabra sello, ya que nos acerca a un mundo inquisitorial y oscuro y a un contexto bíblico de castigo y mito que en el poema primero no tenía cabida.

Luego, la sustitución del enunciado «Los muertos se sacuden. Como huestes / de fiesta los bruñidos candelabros / viajan en los espejos.» por el de «Los muertos se sacuden -fiebre-: huestes / de fiesta, sin piedad, cual candelabros, / peregrinan espejos.» es aun más elocuente. A excepción del epíteto bruñidos, que sí es atribuible a una corrección de estilo, todos los cambios se encaminan a recargar y dificultar la dicción, tanto que hasta casi se roza el estrangulamiento sintáctico. Una vez más comprobamos la importancia del “ablativo”, la aposición, que en realidad suele ser el resumen de toda una frase de relativo o de un complemento circunstancial: «Como huestes / de fiesta» quedará tan sólo en «huestes / de fiesta»; todo con tal de hacer lado a nuevas unidades: «fiebre», «sin piedad».

Además del verbo en sí, también cambia el sujeto: ahora no serán los candelabros quienes reflejen su tránsito en los espejos, sino los espejos mismos los que se mueven como lámparas, como candelabros, por el lugar y el tiempo del Shabat. Pero hay una diferencia: este movimiento sí que parece venir por sí mismo, no nos violenta: están los candelabros, están los espejos y está la sensación de fluir, lo espectral, luego además acentuado por el hecho de que el horizonte se mueva. En esta situación

asistimos con completa naturalidad al cambio de sujeto y de acción, porque no nos estamos quedando con la nitidez de un movimiento ni con los límites y contornos de un objeto, sino, al revés, con la generación de una atmósfera.

Todo parece obedecer a un sentido, pero se trata de un sentido borroso, obediente a la sensación, la sugestión y a la pulsación vital de los objetos, no en cambio a la acción del verbo ni a los nexos; no, en definitiva, a los pilares del razonamiento lógico. Lo que importa son las palabras, como verdad simbolizada, ése es el átomo desde el que brota la poesía. Los objetos se convierten en vasos comunicantes de una realidad espiritualizada y devenida en símbolo. Es curioso cómo lo que permanece inalterable es el poder de ciertas imágenes magnéticas que establecen interrelaciones dentro y siempre dentro de la poesía de Rosenmann-Taub: «la/mi dama calva», el Dios enfurecido y en movimiento, el anochecer y la luz de las velas. Éstos son en realidad los radicales de los poemas; es sobre ellos que el poema crece; es la casa en tinieblas tomada en calidad de médium la que genera el feliz hallazgo, celaniano, del «sol» como «filacteria de adiós», por ejemplo.

Uno de los presupuestos más asentados en la poesía de Rosenmann-Taub - aunque esto constituya en sí mismo y como siempre una paradoja- es la de la falibilidad de lo humano, la incapacidad o imposibilidad para arrostrar una verdad completa. Y sin embargo sí parece que en todo momento hay una insatisfacción expresiva, la esperanza textual y productiva de decir y seguir diciendo, sumando textos a los textos, añadiendo. Un afán por seguir reformulando y exponiendo y sumando sobre lo ya publicado, un afán de crecer ineludible, imparabile, incluso aunque el lugar hacia el que se crezca sea el abismo. En definitiva, lo que se reivindica es la finitud, la condición contingente que se relaciona con todos los niveles de lo humano y su dimensión contingente e interpretativa. Pero también la ansiedad de seguir. Seguir interpretando, no definiendo. Porque no hay nada que definir. Y la asunción de esa insuficiencia de la expresión es el motor del conocimiento, en la opinión de Gadamer:

La universalidad -continuó- se encuentra en el lenguaje interior, en el hecho de que no se pueda decir todo. No se puede expresar todo lo que hay en el alma, el *λόγος ἐνδιάθετος*. (Grondin, 2002, 14)

Algo muy parecido, pero ya en un horizonte que va más allá de lo textual, o mejor dicho, en la asunción del ser humano mismo como texto, es lo que ha afirmado Joan-Carles Mèlich en su *Filosofía de la finitud*:

Para una filosofía de la finitud, entonces, lo decisivo *no puede ser dicho*, nunca podrá ser dicho, a lo sumo se mostrará en el silencio de las palabras, en los espacios en blanco de la escritura. (Mèlich, 2012, 16)

Ya que:

Los seres humanos no somos nunca de un modo definitivo, no disponemos de ninguna situación dada -de ningún *mundo*- que pueda ser considerada propia o perfecta. Por eso podríamos decir que somos «seres sin centro» o, mejor dicho, expulsado del centro, excéntricos. (Mèlich, 2012, 24)

Así que la verdad finalmente no puede parapetarse en esta o aquella visión del mundo, sea premoderna, postmoderna o moderna, sino en la conciencia como interrogación absoluta e incesante, la total proyección a una definición que siempre se manifiesta por venir y que es metáfora de la vida y, por ende, de la poesía y su incesante “interpretación”.



## *Algunas conclusiones*

El presente trabajo se ofrece como una de las primeras aproximaciones críticas monográficas a la obra del poeta chileno David Rosenmann-Taub, un autor recogido en las más notables antologías críticas y ensayos sobre la poesía chilena de este siglo, pero cuya recepción se ha visto lastrada por la singularidad del autor en su proyección pública así como por los largos silencios que jalonan su trayectoria. Dos problemas que se alimentan uno al otro, como se ha tratado de decir en el capítulo primero.

Y es que, de una parte, cierta crítica establece en el poeta su lugar predilecto para reivindicar con su nombre un tipo de poesía aurática y desinteresada del público frente a los cantos de sirena de la poesía oficial. En esta operación, el poeta deviene en un autor de culto y se acoge a ese lugar secreto como refugio de la poesía pura que quiere, la “soledad acogedora” de un discurso comprometido con el ser humano pero ausente de las vicisitudes históricas y las novedades del discurso poético. Ni que decir tiene que en el transcurso de este tácito pacto, por así llamarlo, están en juego los conceptos románticos de genio e intuición así como el del valor artístico, cuya verdad preexiste a la obra y se le impone desde un afuera.

Hablamos de una lírica que desde el simbolismo avanza un paso en la conciencia de sus posibilidades cognoscitivas hasta reducir el yo y la confesionalidad de la poesía a un mero accidente epistemológico. En este sentido, es obvia la confluencia con la poesía mística y con el proyecto estético de poetas como Rilke o T. S. Eliot. La de Rosenmann-Taub es una poesía que quiere para sí una determinada verdad, una voluntad de precisión que coloca al discurso poético en un lugar parangonable al de las ciencias empíricas y exactas.

Eso es lo que se diría al leer las declaraciones del poeta en las entrevistas concedidas y en cierto modo en una parte del contenido (no desde luego en todo él ni en la forma) de su libro de “autocomentarios” *Quince*, en el que el autor parafrasea sus

poemas. En cambio, sus poemas mismos no parecen exhibir nunca en su funcionamiento interno la representación de ese esquema cognoscitivo: bien al contrario, se trata de una poesía visionaria, llena imágenes irracionales e impactantes, una poesía que presta atención a la materialidad de los versos y las sonoridades de la dicción, una poesía, al cabo, en el que el rasgo motriz es el símbolo y su lógica distraída, onírica, descentralizada. Se crea así una necesaria tensión entre un modelo poetológico muy preciso y profusamente reivindicado tanto por el poeta como por la crítica y una práctica de funcionamiento autónomo del poema, en la que la verdad o el contenido (como centralidad) parece subordinarse al “capricho” del motivo, de la figura retórica y la imagen.

A lo largo del presente trabajo hemos intentado ir estableciendo los lugares en que esa torsión y dualidad se atisban y resuelven dentro de la poesía de Rosenmann-Taub, en sus lugares favoritos, sus leitmotive, que giran así dentro de una estructura problemática y en el seno de una significación más profunda.

En el capítulo segundo hemos atendido al mito (moderno) de una lengua adamítica y presimbólica que haga corresponder las palabras o sonidos con las esencias de las cosas. Y también nos hemos referido a cómo esa lengua *in statu nascendi* se ha traducido en una poesía *puer*, por así denominarla. Y es que el tratamiento del tema de la infancia en la obra poética del chileno no se corresponde en modo alguno con una tematización de lo infantil. Al contrario, la infancia se corresponde, usando la terminología de F. Schiller con una *gewisse musikalische Gemütstimmung*, es el lugar donde las cosas no se dicen, sino que son, donde los objetos no tienen carácter lingüístico, sino que cobran vida. En la infancia, el sujeto enunciador no es un almacén de esencias de las cosas, sino un celebrante que en estado de tránsito, asimilando la perpetua movilidad del mundo, alaba o llora el encuentro con lo de afuera. La infancia no es un tema de la poesía, y menos de la de David Rosenmann-Taub, sino que coincide con la voz que proclama la dicha de una existencia en medio de las cosas que lo acogen o, por el contrario, grita su orfandad, el miedo. En el “estado” de niño y en la poesía *puer*, el poema no es relato, es conmoción. En este orden de cosas es en el que se deja entender asimismo el tono de sortilegio de algunos de sus poemas. Porque así

es como debió nacer el lenguaje y así debió ser antes de constituirse en un archivo de verdades envasadas, frases hechas y “sentido común”. Así, como una exhortación ante la experiencia y no como una repetición o fijación en un símbolo.

Más allá de esto, además, lo infantil, lo preverbal e indómito así como el estado de sueño suponen una suspensión de las categorías lógico-rationales y de los propios fundamentos del discurso del conocimiento, un edificio gobernado por el patrón de las ciencias. El arte, como espiritualización del acto perceptivo opone a ese edificio la reformulación de todo el saber y su función institutriz y humanizadora. Y es que tal y como avanzábamos en el capítulo segundo lo artístico descuella como acontecimiento y como encarnación que se superpone a la especulación infinita de lo cognitivo. Y esta percepción salva a nuestro poeta de una lógica esencialista y trascendental, ya que, si por una parte se pone en tela de juicio el esteticismo tardobohemio, decorativo o surrealista, por la otra los poemas proponen un tipo de verdad que dista mucho del modelo fabril o productivo de la ciencia o la técnica. En el grado cero de la escritura se hace manifiesto el tipo de “conciencia” desnuda y vertiginosa que, creemos, el autor interpreta como una verdad más allá de la verdad. Y es que el tratamiento de la soledad existencial de tan profusa recurrencia en la poesía de Rosenmann-Taub coincidiría con el estado de *Geworffenheit* de Heidegger y la toma de conciencia que de él se deriva: la del “diálogo” -«*Seit ein Gespräch sind wir*» (Desde que somos un diálogo)- con la condición existencial e intemporal del hombre.

Porque no es en vano el diálogo que nuestro poeta mantiene a lo largo de toda su obra con el pensamiento de Martin Heidegger, incluso con el empleo de una terminología muy semejante y un mismo afán por la realidad etimológica del lenguaje y su capacidad para “mostrar”, más con su dicción que en el transcurso de un razonamiento, facetas secretas del ser o de la “nada”. La nada, sí, tal y como siempre prefiere Rosenmann-Taub, una nada que se corresponde en parte con esa toma de conciencia y con la ἀλήθεια o ocultamiento desocultante por el que lo real se nos desvela, constituyendo el primer paso de nuestra estancia en el mundo.

Sin duda, la poesía de Rosenmann-Taub no puede leerse sin prestar atención a

su dilatada dimensión espiritual aunque en buena medida atea, iconoclasta y antirreligiosa. El concepto zen de “autodespertar” es útil para una propuesta poética en la que buena parte de sus paradojas y antinomias se corresponden con las contravenciones del lenguaje común que caracterizan las torsiones del decir místico. En particular resulta muy sintomática la recurrencia de una figura extraña a la retórica occidental pero de abundante cultivo en el aprendizaje del budismo zen; nos referimos al koan, en el que una doble negación coincide con una afirmación paradójica. Además, la perspectiva del pensamiento místico zen no entra en contradicción con la lectura de nuestro poeta a partir de la obra de Heidegger, sino que de hecho a buen seguro la complementa. No podemos olvidar que una de las vías en las que adquirió continuidad el ambicioso pensamiento del filósofo alemán fue su diálogo con la Escuela de Kioto, un grupo de profesores que encontraron en su formación mística zen el complemento justo a sus estudios existencialistas. En este sentido nos ha sido verdaderamente útil contemplar la noción de la nada propia de David Rosenmann-Taub lejos del nihilismo de partida y a la luz de la conciencia desnuda o “duda radical” que es propia del pensamiento de Nishida Kitaro o de Keiji Nishitani o también, pero ello es complementario, de la mística del vacío del Maestro Eckhart.

Tampoco nos hemos distanciado del razonamiento de Heidegger a la hora de caracterizar el propio hecho poético como acción o, quizás, como *Ereignis* - apropiación o acontecimiento, despliegue esencial, darse (*Ereignis, Erwesung, es gibt*)-. De hecho esa nomenclatura sería más apropiada a la hora de arrostrar la naturaleza paradójica y siempre dinámica de la verdad y a la coexistencia de contrarios (lo que hemos querido llamar poética del oxímoron). Porque la *Ereignis* tendría una traducción en el concepto de verdad y en la manera en que ésta se manifiesta a los hombres. Por tanto implicaría el cambio del paradigma de una verdad revelada por un movimiento casi hermenéutico de comprensión-interpretación.

Además, en ese sentido la palabra poética, unificadora de contrarios en su escorzo interpretativo logra más eficazmente expresar los enigmas universales del hombre (el tiempo, Dios, la muerte, el vacío, el mal). Y tampoco la figura de Jesucristo se puede desconectar de ese modelo dinámico del pensamiento, en la medida en que

Jesucristo, y más en concreto el Jesucristo de David Rosenmann-Taub es la expresión depauperada de un Dios en pleno proceso de kénosis. Jesucristo -personaje de Jesusa en *El cielo en la fuente*- es el dinamismo de la palabra de Dios en su acción transformadora, un Dios vaciado de Dios, de majestad y de divinidad, su encarnación más humana. Por eso Jesusa es un Dios travestido en su forma más débil, la de mujer, la de niña “delgaducha” y sin corazón, la de muñeco imperfecto o un maniquí. Esta humildad de la entrega absoluta se corresponde asimismo con el aterrizaje en una humildad cognoscitiva que tiene al cristianismo como horizonte último, la posición metanoética y de total retractación de Tanabe Hajime, que está a su vez tan emparentada con la duda socrática y proyectada en el propio yo (“sólo sé que no sé nada”) como “nuevo principio” del pensamiento.

Al fin y al cabo, la encarnación en esa materialidad radical del muñeco autómatas y sin corazón es al cabo la ganancia de la pérdida. Jesucristo, metáfora del movimiento del pensar y de la palabra humana se manifiesta como una entrega resuelta en más entrega, en el gesto omnipresente de “dar” que es la matriz del cristianismo (cristianismo ateo si se admite la expresión de Gianni Vattimo). Jesucristo puede identificarse con el lugar de la búsqueda, la búsqueda agónica y omnipresente en la poesía de David Rosenmann-Taub. Una búsqueda que además coincide con la significación siempre postergada del símbolo.

Porque, en última instancia, podría afirmarse que la mayor polaridad que hallamos en la obra de nuestro poeta es la que sucede entre los extremos de la metáfora y el símbolo como modelos de producción y comprensión de la poesía y la verdad. Si la metáfora se podría identificar con un mundo con principio y fin en que los significantes remiten a un referente real y efectivo, en cambio el símbolo representaría la ausencia efectiva de un mundo representado y la postergación de la verdad en la referencia infinita, así como la remisión de un símbolo a otros símbolos y al tejido final de interconexiones posibles. No en vano, para concluir, el presente estudio se ha propuesto ver sobre las diferentes del poemario *Cortejo y Epinicio* cómo, en contraste o complemento con la opinión del propio poeta, su obra no se desarrolla a partir de la depuración del lenguaje (con vistas a reproducir un contenido), sino en la suma casi

infinita de enunciados nuevos, superpuestos a los enunciados originales. Es decir, desde la sintaxis hasta la parataxis y desde el funcionamiento del enunciado lógico-científico hasta la apertura espiritual y mortal del símbolo.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Obras de David Rosenmann-Taub**

- Cortejo y Epinicio*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1948.
- Los Surcos Inundados*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1951.
- La Enredadera del Júbilo*, Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1952.
- Los Despojos del Sol: Ananda primera*, Buenos aires, Editorial Esteoeste, 1976.
- La Mañana en la Fuente*, Buenos aires, Editorial Esteoeste, 1977.
- Los despojos del Sol, Ananda segunda*, Buenos aires, Editorial Esteoeste, 1977.
- Cortejo y Epinicio*, Buenos aires, Editorial Esteoeste, 1977.
- Al Rey Su Trono*, Santiago de Chile, 1983.
- Cortejo y Epinicio*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2002.
- El Mensajero*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2003.
- El Cielo en la Fuente/La Mañana Eterna*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2004.
- País Más Allá*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2004.
- Poesiectomía*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2005.
- Los Despojos del Sol*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2006.
- Auge*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2007.
- Quince. Autocomentarios*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2008.
- Me Incitó el Espejo, Antología*, Barcelona, DVD Ediciones, 2010.
- E poi, il vento, (Florilegio di poemi)*, 2010.
- La Opción*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2011.
- Cortège et Épinice*, Paris, Éditions Bruno Doucey, 2011.

### **Bibliografía sobre David Rosenmann-Taub**

- ARTECHE, Miguel: "La Poesía de David Rosenmann-Taub". En: *El Mercurio*, 1960.
- ARTECHE, Miguel, "Los Surcos Inundados" En: *Biblioteca Virtual Miguel de*

*Cervantes*, 2006.

BERGER SOLÍS, Beatriz, David Rosenmann-Taub, poeta entres dimensiones, En: *Biblioteca Virtual Cervantes*, 2006.

BERGER SOLÍS, Beatriz, David Rosenmann-Taub, "Todo poema en mí tiene su partitura" En: *Biblioteca Virtual Cervantes*, 2006.

BERGER SOLÍS, Beatriz, "David Rosenmann-Taub, Identifico poesía con verdad" En: *Hofstra Hispanic Review: revista de literaturas y culturas hispánicas*, vol. 2, núm. 6 (fall /otoño 2007), pp. 35-47.

DÍAZ ARRIETA, Hernán, "Cortejo y Epinicio". En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

FASOLA, Franco, "Entrevista a David Rosenmann-Taub" En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

FERNÁNDEZ, Teodosio, "Un lugar para David Rosenmann-Taub" En: *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 730 (octubre 2007), pp. 38-40.

FOXLEY, Carmen, "Los despojos del sol" de David Rosenmann Taub" En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007.

GANDOLFO, Pedro, "David Rosenmann-Taub: un enigma poético". En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007.

Lennon Zaninovic, Maureen, "Músico y Poeta: Rosenmann-Taub, el mito viviente de la poesía chilena" En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

NOGUERA, Héctor, "Dígame, David Rosenmann-Taub, qué es poesía" En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007.

NÓMEZ, Naín, "Memoria y muerte, encontradas" En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

NÓMEZ, Naín, "Presentación de *Poesiectomía*, con ocasión del Homenaje a David Rosenmann-Taub". En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

MIOMANDRE, Francis de, "La Poesía de David Rosenmann-Taub en *Cortejo y Epinicio* y en *Los Surcos Inundados*" En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

ORTIZ, Lautaro, "Apartado de todo, lejos del mundo" En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

RUIZ, Felipe, "Los Desp(o)jos del sol: un ensayo sobre la poesía de Rosenmann-

- Taub”, En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007.
- RODRÍGUEZ, Rodríguez A., Ignacio, “La brevedad de lo absoluto: *Los Despojos del Sol*” En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2007.
- RUBIO, Alberto, "Los Despojos del Sol" En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.
- SALVADOR, Álvaro - RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Akal, 1987.
- SALVADOR, Álvaro (coord.), *Muestra de la poesía hispanoamericana actual*, Granada, Maillot Amarillo, 1998.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés – DOCE, Jordi (eds.), *Poesía hispánica contemporánea, Ensayos y poemas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- SILVA A., José Ignacio, “Más allá de la poesía” En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.
- SOLAR, Hernán del, "Cortejo y Epinicio”. En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.
- SOLARI, Cristóbal, “Entre la tierra y el cielo” En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.
- TAPIA, Patricio, “David Rosenmann-Taub: Contra la improvisación” En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.
- TAPIA, Patricio, “Las varias facetas de Rosenmann-Taub” En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.
- URIBE ARCE, Armando, “El Mayor Poeta” En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.
- VÉJAR, Francisco, "Tres Poetas Chilenos" En: *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2006.

### **Otra bibliografía específica**

- ANDERSON IMBERT, E., *Historia de la literatura hispanoamericana, I, II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- ARTECHE, Miguel y R. Cánovas (coords.), *Antología de la Poesía Chilena*, Santiago

de Chile, 1989.

ARTECHE, Miguel, y Rodrigo Cánovas (coords.), *Antología de la Poesía Religiosa Chilena*. Facultad de Letras, Centro de Estudios de Literatura Chilena, Santiago de Chile, 1989.

ARTECHE, Miguel. (coord.), *Los Grandes de la Literatura Chilena: Antología Personal de la Poesía Chilena Contemporánea*. Santiago de Chile, 1985.

ARTECHE, Miguel, J. A. Massone, y R. E. Scarpa (coords.), *Poesía Chilena Contemporánea*, Santiago de Chile, 1984.

BURGHARDT, Tobias, *Jüdische literatur lateinamerikas*, Literatur Magazin No 42. Rowohlt Verlag. Hamburg, 1998.

CAILLET-BOIS, Julio (coord.), *Antología de la Poesía Hispanoamericana*, Edición Aguilar, Madrid, 1958.

CAMPO, Santiago del, "David Rosenmann-Taub: Un Nuevo Profeta de la Poesía". En: *Revista del Instituto Chileno Norteamericano*, 1951.

CASTRO, Víctor (coord.), *Poesía Nueva de Chile*, 1953.

CORTÍNEZ, Carlos - OMAR LARA (coords.), *Poesía Chilena (1960-1965)*, Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1966.

DÍAZ ARRIETA, Hernán, *Las Cien Mejores Poesías Chilenas*, Editorial Zigzag, Santiago de Chile, 1957.

DÍAZ ARRIETA, Hernán: "Cortejo y Epinicio de David Rosenmann-Taub". En: *El Mercurio*, Santiago de Chile. Enero, 1950.

GALLEGO CUIÑAS, Ana - ESTEBAN Ángel, *Juegos de manos (Antología de la poesía hispanoamericana de mitad del siglo XX)*, Madrid, La Estafeta del Viento, Visor, 2008.

GEEL, María Carolina, "Cortejo y Epinicio de David Rosenmann-Taub". En: *El Mercurio*, 1979

GOLDEMBERG, Isaac (coord.), *El Gran Libro de América Judía*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

JARA, RENÉ, *El revés de la arpillera, Perfil literario de Chile*, Madrid, Hiperión, 1988.

JIMÉNEZ JOSÉ OLIVIO, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914 – 1970)*, Madrid, Alianza, 1971

- LATCHAM, Ricardo, "Cortejo y Epinicio de David Rosenmann-Taub". En: *La Nación*, febrero, 1950.
- MENGOD, Vicente, "Los Despojos del Sol de David Rosenmann-Taub". En: *El Mercurio*, 1977.
- MIOMANDRE, Francis de, "Lettres ibériques. Cortejo y Epinicio y Los Surcos Inundados". En: *Hommes et Mondes*, Paris, 1953.
- NÓMEZ, NAÍN, *Poesía chilena contemporánea, Breve antología crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- NÓMEZ, NAÍN, *Antología crítica de la poesía chilena*, Santiago, LOM Ediciones, 2002.
- NÓMEZ, NAÍN, "Memoria y muerte encontradas" En: *Revista Universitaria*, Santiago de Chile, Julio de 2005.
- SCARPA, Roque – MONTES, Esteban, *Antología de la Poesía Chilena Contemporánea*, Editorial Gredos, Madrid, 1968.
- SCHWARTZ, Howard - RUDOLF, Anthony (coords.), *Voices Within the Ark: The Modern Jewish Poets*, New York, Avon, 1980.
- Undurraga, Antonio de (coord.), *Atlas de la Poesía de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1958.

### **Bibliografía general**

- Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Editorial Desclée de Brouwer, 2009
- ABRAMS, M. H., *The mirror and the lamp*, Oxford, Oxford University Press. 1971.
- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio, *El lenguaje y la muerte, Un seminario sobre el lugar de las negatividad*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio, *Ninfas*, Valencia, Pre-textos, 2010.
- ALBORNOZ, Aurora de, *La presencia de Miguel de Unamuno en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1968.

- BALTHUS, *Memorias*, Barcelona, Debolsillo, 2003.
- BARJA, Juan, *Ausencia y forma*, Madrid, Abada, 2010.
- BARJA, Juan, *Historia Sueño Fin, Tentativas en torno a Walter Benjamin*, Madrid, Abada, 2010.
- BARTRA, Roger, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Valencia, Pre-textos, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Madrid, Cátedra, 2000.
- BEHRMAN, Bart D, *El evangelio de Judas*, Barcelona, Ed. Crítica, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Obras completas*, 7 libros, 11 volúmenes, Madrid, Abada, 2006 en adelante.
- BLANCHOT, Maurice, *La conversación infinita*, Madrid, Arena Libros, 2008.
- BOLLACK, Jean, *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, Madrid, Trotta, 2005.
- BÜRGER, Peter, *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1996.
- CALLE, Ramiro A., *Yoga y zen, dos vías hacia la autorrealización*. Plaza & Janes, 1979.
- CELAN, *Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2003.
- CARRILLO ALDAY, Salvador, *El evangelio según san Juan*, Pamplona, Editorial Verbo Divino, 2010.
- CÁTEDRA, Pedro M., *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, Abada, 2007.
- COLOMER, EUSEBI, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger, Tomo III*, Barcelona, Herder, 2002.
- CUESTA ABAD, José Manuel, *La transparencia informe, Filosofía y literatura de Schiller a Nietzsche*, Madrid, Abada, 2010.
- DELEUZE GILLES / GUATTARI, FÉLIX, *Rizoma, Introducción*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- DELEUZE GILLES / GUATTARI, FÉLIX, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós, 2006.
- DERRIDA, Jacques, *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Madrid, Trotta, 2008.

- DIDI-HUBERMAN, George, *La imagen superviviente. Historia del arte y el tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, George, *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid, Abada, 2012.
- EAGLETON, Ferry, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2011.
- ECKHART, Meister, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998.
- ECO, Humberto, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Editorial Crítica, 1999.
- EVEN-ZOHAR, I. “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”. En: Villanueva, D., *Avances en la Teoría de la Literatura*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago 1994
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 1996
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 2008.
- FICHTE, Johann Gottlieb, *Sobre la capacidad lingüística y el origen de la lengua*, Madrid, Tecnos, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg, *¿Quién soy yo y quién eres tú?, Comentario a “Cristal de aliento” de Paul Celan*, Barcelona, Herder, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método, I-II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2001, 2002.
- GILSON, Étienne, *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XIV*, Madrid, Gredos, 2007.
- GRAHAM JONSON, R. S., *A French Song Companion*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
- GRONDIN, Jean, *Introducción a la Hermenéutica filosófica*, Barcelona, Herder, 2002.
- GUILLÉN, CLAUDIO, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Tusquets, 2005.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael, *César Vallejo y la muerte de Dios*, Bogotá, Panamericana Editorial, 2000.
- HAJIME, Tanabe, *Philosophy as Metanoetics*, Berkeley, University of California Press, 1986.
- HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 2005.

- HEIDEGGER, MARTIN, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza, 2005.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura, 1958.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Estancias*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- HEIDEGGER, MARTIN, *¿Qué significa pensar?*, Madrid, Trotta, 2010.
- HEISIG, James, *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la Escuela de Kyoto*, Barcelona, Herder, 2002.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)*, Valencia, Pre-textos, 2008.
- HUSSERL, Edmund, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid, Trotta, 2002.
- HUSSERL, Edmund, *La idea de la Fenomenología*, Barcelona, Herder, 2012.
- JONES, R. O., *Historia de la literatura española 2. Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona, Ariel, 1996.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Las transformaciones de lo moderno, Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 3ª edición, 1972.
- KANT, IMMANUEL, *Crítica del juicio*, Madrid, Colección Austral, 1999.
- KAYSER, Wolfgang, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2010.
- LAMBERT, JOSÉ, “*Les relations littéraires internationales comme problème de réception*”, en János Riesz (coord.), *Contemporary trends in comparative literature*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1986.
- LEZAMA LIMA, José, *El reino de la imagen*, Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1981.
- LÖWY, Michael, *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
- LY, Nadine (coord.), *César Vallejo: La escritura y lo real*, Madrid, Ediciones La Torre, 1988.
- MARTÍN DE RIQUER, *Aproximación al Quijote*, Madrid, Salvat Editores, 1970.
- MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.

- MENDIOLA, VÍCTOR MANUEL (coord.), *La mitad del cuerpo sonríe, Antología de la poesía peruana contemporánea*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005.
- MILÁN, Eduardo, *Crítica de extranjero en defensa de un sueño*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2006.
- MONTERO REGUERA, José, *El Quijote y la crítica contemporánea*, Madrid, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 1996.
- NISHITANI, Keiji, *La religión y la nada*, Madrid, Siruela, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, *Obras completas*, 10 volúmenes, Madrid, Taurus, 2004-2010.
- PAREYSON, Luigi, *Esistenza e persona*, Génova, Il Melangolo, 2002.
- PAZ, OCTAVIO, *El arco y la lira (El poema. La revelación poética. Poesía e historia)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- PLATÓN, *Cratilo o Del lenguaje*, Madrid, Trotta, 2002.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (ed.), *Poéticas de las vanguardias históricas*, Madrid, Clásicos Mare Nostrum, 2007.
- RODRÍGUEZ, Claudio, *La voz de Claudio Rodríguez*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003.
- RICO, Francisco (coord.) - LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980.
- RILKE, R. M., *Teoría poética*, Madrid. Los poetas, Serie Mayor, Ediciones Júcar, 1987.
- RILKE, R. M., *El testamento*, Madrid, Alianza, 2002.
- RILKE, R. M., *Die Gedichte*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 2006.
- RILKE, R. M., *Poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa*, Barcelona, DVD Ediciones, 2008.
- RÓDENAS de MOYA, DOMINGO, *Poéticas de las vanguardias históricas*, Madrid, Mare Nostrum Comunicación, 2007.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*, Barcelona, José de Olañeta Editor, 2007.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, Madrid, Abada, 2009.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *De Cristo, Dos fantasías iconológicas*, Madrid, Abada, 2011.

- RORTY, RICHARD, *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona, Paidós, 1991.
- RUYSBROECK, Jan van, *The Spiritual Espousals*. London, Faber and Faber, 1983.
- SAFRANSKY, RÜDIGER, *Romanticismo, una odisea del espíritu alemán*, Barcelona, Tusquets, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul, *Existencialism and Humanism*, London, Methuen & Co., 1948.
- SCARAFFIA, Giuseppe, *Diccionario del dandi*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008.
- SCHELLING, F. W. J., *Sistema del Idealismo Trascendental*, Madrid, Anthropos, 1988.
- SEEL, Martin, *Estética del aparecer*, Madrid, Katz Editores, 2010.
- SZONDI, Peter, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid, Abada, 2006.
- TATARKIEWICZ, Władisław, *Historia de seis ideas, Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Neometrópolis, Tecnos/Alianza, 2008.
- TENGELYI, László, *The wild region in life-history*, Evanston, Northwestern University Press, 2004.
- VALENTE, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- VALLEJO, César, *Trilce*, Madrid, Cátedra, 1998.
- VATTIMO, Gianni, *Opere complete*, I, *Ermeneutica*, tomos 1-2, Roma, Meltemi, 2007, 2008.
- VATTIMO, Gianni, *Addio alla verità*, Roma, Meltemi, 2009.
- VATTIMO, Gianni – GIRARD, René., *Después de la muerte de Dios, Conversaciones sobre religión, política y cultura*, Barcelona, Paidós, 2010.
- VATTIMO, Gianni – CAPUTO, John D., *¿Verdad o fe débil? Diálogo sobre cristianismo y relativismo*, Barcelona, Paidós, 2011.
- VERHAEREN, Émile, *Les villes tentaculaires*, París, Mercure de France, 1920.
- VITIELLO, Vincenzo, *Los tiempos de la poesía. ayer / hoy*, Madrid, Abada, 2009.
- VOLPI, Franco, Madrid, *Aportes a la filosofía*, Maia Editores, 2010.
- VV.AA, *Barroco*, Madrid, Editorial Verbum, 2004.
- ZAMBRANO, María, *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- ZAMBRANO, María, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 2006.

