

LA PALABRA QUE SE ESCUCHA, EL SONIDO QUE SE LEE. *ALME-RÍA*, DE DAVID ROSENMANN-TAUB

Diana Rodríguez Vértiz¹

RESUMEN: La poesía es un género literario intrínsecamente relacionado con la música; la musicalidad de las palabras, sin embargo, parece no tener ninguna relación con la oralidad cuando pensamos en la poesía desde su práctica lectora, pues ésta suele concebirse siempre solitaria y en voz baja, como si no hubiera otro camino hacia la reflexión. En el presente artículo pretendo mostrar, retomando los conceptos de “oído interior” (María Zambrano) y “cuarta dimensión del poema” (M. H. Abrams), la importancia de la oralidad en la poesía y con ella la invitación a expandir nuestra idea del libro, a romper la falsa dualidad entre culturas ágrafas y aquellas mediadas por la escritura y a dar cuerpo a los textos más allá de su tradicional soporte impreso.

PALABRAS CLAVE: Poesía de la totalidad. David Rosenmann-Taub. Cuarta dimensión del poema. Oído interior. Tecnologías de la palabra.

1. INTRODUCCIÓN

En el año 2020, en medio de una pandemia y en un clima de poca certidumbre, apareció *GLOSA*, de David Rosenmann-Taub; se trata de un libro de más de un kilo en una edición cuidada en tipografías, en colores y en los registros musicales que acompañan la explicación que, como el título indica, el autor da sobre sus poemas. La lectura que sostiene el artista se basa, como la experiencia de totalidad a la que apela su trabajo poético, en una agudización de todos los sentidos.

Detengámonos sólo en la materialidad del libro: el papel estucado, la tapa en pasta dura, los colores que se emplean de forma didáctica para señalar los elementos fonéticos, plásticos y semánticos para el análisis de los poemas, la integración de partituras, el relieve de las letras. Si el libro fuera tomado por una persona con debilidad visual, ésta tendría idea de su contenido por el peso, por el sonido, incluso podría sentir el relieve de las palabras, tal vez no diferenciar

¹ Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y ex becaria del Instituto de Investigaciones Filológicas de dicha universidad. Sus líneas de investigación están enfocadas en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX y en la narrativa venezolana de los años 60 y 70. Actualmente estudia un PhD en Estudios Hispánicos, en la Universidad de Washington, Seattle. Contacto: diavertiz@gmail.com.

letra por letra, pero sí tener una idea clara del espacio que ocupan en el poema. Así, GLOSA nos recuerda que la poesía también puede (y debería) transmitirse, entrar en contacto con nosotras y nosotros, por medio del tacto, por el olfato y, como lo fue originariamente y se ha seguido transmitiendo a lo largo de los siglos, por el oído; sobre este último sentido me gustaría detenerme. David Rosenmann-Taub es músico y poeta, comenzó a tocar el piano a la edad de dos años y desde su juventud afirmaba: “Estudio composición musical para la poesía, y composición poética para la música[...]mi poesía y mi música son dos amigas que se ayudan mucho” (BERGER, 2002: s/n). En los análisis que el mismo autor ha hecho sobre su escritura lírica es constante la inserción de la guía rítmica de los textos, esto da muestra de un especial interés por la expresión certera de sus versos y con ésta su entendimiento. “Un poema es un fenómeno gráfico, mental y sonoro. En cierto modo, un verdadero poema es una partitura. Lo mismo que si vamos a leer un texto de Chopin o Schönberg. Todo poema, *en mí*, tiene su partitura” (IBÍDEM), declaró Rosenmann-Taub a propósito de la importancia del registro musical en su poesía.

Pero, ¿a qué clase de sonido apela esta afirmación y la práctica escritural del poeta nacido en Chile?, esto es, ¿qué significa leer en letras y qué significa leer en notas musicales? La inclusión de las partituras de sus poemas puede rastrearse tempranamente, desde su proyecto “germinal” *Cortejo y epinicio* (tetralogía compuesta por los poemarios *El zócalo*, *El mensajero*, *La opción* y *La noche antes*, todos reeditados en 2002 por la editorial LOM). En *Quince. Autocomentarios*, libro aparecido el año 2008 en el cual Rosenmann-Taub analiza, más que autocomentar, quince de sus poemas, una parte de la interpretación se basa en la posibilidad de escuchar al autor leer, según su partitura oral, sus propios textos líricos; aquí queda clara la doble acepción de interpretar: cómo explicar (en literatura) y como ejecutar (en música). Para tener acceso a la voz del poeta, y con ésta a la interpretación, el libro está acompañado, inevitablemente, de un *cd*. Si el trabajo con la palabra poética “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” (BERGER, 2005: s/n), dicho conocimiento debe enunciarse con suma precisión, así, el poeta declara: “No pretendo la belleza: pretendo decir la verdad de la forma más exacta posible” (IBÍDEM), esta pretensión expresiva escapa, y por lo tanto ensancha, a las posibilidades de la letra impresa. Para tener acceso a la exactitud que buscan transmitir los poemas de David Rosenmann-Taub es necesaria una lectura que abarque tanto a la voz interna como a la que se escucha, esa voz externa fundamental para la poesía (de ahí la importancia de la musicalidad y el énfasis en los elementos fónicos de las palabras). Pero, ¿cuál es la palabra que se escucha? ¿a qué debemos estar atentas y atentos? ¿en qué momento se manifiesta la poesía?

Las interrogantes arriba expuestas muestran cómo la audición de la poesía amplía nuestra idea del libro y, por lo tanto, resultan pertinentes para los debates

en torno a las tecnologías de la palabra. Los estudios tempranos sobre la oralidad propusieron que ésta se encontraba cada vez más alejada de una cultura cuyo pensamiento está “moldeado por el texto”, proceso que sólo pudo impulsarse por medio del auge del libro. Si definimos a las culturas mediadas por la escritura bajo este paradigma ¿a qué nos remite la poesía?, género sumamente ligado con la musicalidad y con la oralidad, pero también con el proceso reflexivo. Así, la lírica contenida en el libro parece desligada de sus propios orígenes, los cuales tenían un enlace vital con la música y con las formas de transmisión “de boca a oído”; actualmente continuamos viviendo dichos vínculos, por ejemplo, en los recitales de poesía, en las lecturas en voz alta en radio, televisión y redes sociales o en el *slam poetry*. En medio de estas relaciones vigentes, donde la palabra oral es central para la constitución del poema, nos interesa enfocarnos en la poesía de David Rosenmann-Taub por la invitación que sostiene hacia el cuidado con lo que debe ser pronunciado, con lo que debe ser escuchado. Esta alerta constituye un proyecto escritural complejo que intenta ampliar todos los lenguajes que pretenden expresarlo.

Rosenmann-Taub quiere abarcarlo todo: todas las cosas, con todas las palabras. Digo bien: cosas, no conceptos. Su poesía se dirige a los objetos: ella misma es objetual. Se compone de rasgos físicos, de tangibilidades, de colores y reverberaciones: de todo lo que caracteriza sensiblemente a lo que existe (MOGA, 2019: 73).

¿Cómo la materialidad del poema hace posible esto? Para contestar esta pregunta es necesario aclarar en qué consiste dicha materialidad. M.H. Abrams es claro al afirmar que:

The material medium of poetry, however, is not the printed word [...] Yet neither is the poetic medium a purely auditory sound as such. The material medium (in current parlance, “the material signifier”) of a poem is speech, and speech consists of enunciated words, so that the sound of a poem is constituted by speech-sounds. And we don’t—we can’t—hear speech-sounds purely as sounds. (ABRAMS, 2012: 32)

Las formas específicas en las que expresamos, entonamos y expulsamos cada sonido de las palabras que constituyen un poema lo dotan de un sentido único, en esto consiste la corporalidad del poema. El crítico estadounidense ha llamado a esta corporalidad “la cuarta dimensión del poema”, “which has a complex kinetic and tactile as well as auditory physicality” (ABRAMS, 2012: 2, 33). Una

vez más estamos frente a la ampliación de la consciencia de todos los sentidos que envuelve el acto de enunciar, de enunciar poesía.

La escritura de David Rosenmann-Taub demanda detenernos, a través del efecto estético, en estos conceptos e inquietudes, pues el elemento sonoro en sus versos busca abarcar todas las significaciones contenidas en un conjunto de letras, así como sus especificidades dentro del poema. Se trata, así, de una exhortación a explorar todas las manifestaciones de la palabra y, con esto, a explotar nuestras capacidades sensoriales al momento de leer y de contener lo que leemos. Para entrar en esta reflexión me enfocaré en el poema escrito en versos y partituras que compone *ALME-RÍA*, poemario-homenaje al músico español Isaac Albéniz publicado en 2017, el cual también está acompañado por un disco donde se reproduce la lectura de David Rosenmann-Taub y la interpretación de “ALMERÍA”, de Albéniz, por parte de las pianistas Alicia de Larrocha y Pola Baytelman.

2. INTERPRETAR EL POEMA

En su acepción musical, la interpretación es el proceso “mediante el cual un ejecutante traduce una obra de notación a un sonido artísticamente válido. Debido a la ambigüedad inherente a la notación musical, un ejecutante debe tomar decisiones importantes respecto al significado y la realización [de la obra]” (LATHAM, 2014: 783). Por su parte, en el análisis literario la interpretación tiene que ver con la lectura reflexiva del texto, aquello que se nos revela cuando nos aproximamos desde la atención y el cuidado, por lo general ayudadas y ayudados de una metodología. La hermenéutica y la retórica han sido disciplinas especialmente enfocadas en la interpretación de los textos (BERISTÁIN, 2003: 252-253). Bajtín reconoce que en el acto de lectura “en cada receptor se libra [una] lucha al actualizar sus significados a partir de su propia competencia y su saber, convirtiéndose provisionalmente en un coautor mientras construye su interpretación” (*IBÍD.*: 253). David Rosenmann-Taub no solamente escribe poesía, sino que la interpreta en ambas acepciones, veamos cómo esto sucede en el poemario que nos ocupa.

ALME-RÍA contiene un sólo poema, el cual se presenta en verso y a través de su partitura oral. El libro comienza con un paratexto: el pentagrama de tres compases de “Almería”, la suite de Isaac Albéniz, y cierra con la temática rítmica de dicha obra acompañada de los versos del “*ALME-RÍA*”. Esto se explica en la primera página del libro, donde el poeta da los “Pormayores” de la estructura de la obra y la presenta en “dos niveles rítmicos”: “«Alm-ería»: el poeta. «Almería: Isaac Albéniz y el poeta». En dichos “Pormayores” queda también explícita la participación de las pianistas Larrocha y Baytelman para la ejecución musical de la pieza de Albéniz.

Comencemos por ubicar la relación de ambos textos artísticos (*Almería*, la sonta de Albéniz y *ALME-RÍA*, el poema de Rosenmann-Taub). Un primer y obvio acercamiento podría sugerirse desde la intertextualidad. Es evidente la relación entre un texto B (hipertexto), en este caso el poemario de Rosenmann-Taub, con un texto A (hipotexto), la pieza musical del compositor español (GENETTE, 1989: 14). Pero la relación entre ambas obras va más allá de las opciones de préstamos textuales. No se trata de una alusión, una parodia o un travestimiento, tampoco es una transposición (*IBÍD.*: 377). En este homenaje el poeta y compositor propone una relación *en* la música, donde la presencia de este arte constituye a la obra más que acompañarla o ser un motivo para su creación. Retomo la tipología que realizó Paul Scher a propósito de los vínculos entre música y literatura durante el romanticismo alemán (DONOVAN y ELLIOTT, 2004: xv) donde un libro como *ALME-RÍA* formaría parte de las obras de “música en la literatura” (aquellas en las cuales la relación entre ambas artes es parte de un mismo lenguaje y la música aparece “as theme in literary works, wordmusic, verbal music, and the application of musical forms and structures in literature” (*IBÍDEM.*).

David Rosenmann-Taub hace una interpretación de la partitura de “Almería”, de Albéniz: ejecuta la obra musicalmente (en palabras que son escritas para ser pronunciadas y por medio de la partitura rítmica de la pieza del músico español) y la analiza literariamente –se vuelve su coautor–, esto es, busca y crea su sentido. El acto de interpretar no es sólo intelectual, sino creativo, así, el poema *ALME-RÍA* es la concreción de ese acto. Veámoslo desde sus palabras.

El texto está compuesto por 180 versos, los cuales oscilan entre los hexadecasílabos y los monosílabos (estos últimos son abundantes y resultan ser una de las secciones pronunciadas con más intensidad). Páginas adelante de la presentación del poema en verso, encontramos su partitura rítmica, la cual guía la entonación y la expresión en voz alta, conduce la “cuarta dimensión del poema”.

ALME-RÍA habla sobre el origen y su llamado, y cómo la consciencia de éste (a través de la escucha) abre la posibilidad de la vuelta al todo. Los primeros versos, de tono narrativo y bañados de musicalidad a través de rimas, anáforas y repeticiones, sugieren una pausa que el sujeto lírico enuncia cuando reflexiona en torno a su situación andando por el mundo, “en la senda sin verdes”, y muestra las primeras intuiciones de estar siendo apelado:

Ay
¿en la senda sin verdes,
donde el sol es una luna,
en las venas, venas, venas,
en mis huellas anegadas,
quién me entrega su relámpago,
quién me aduerme con un látigo,

quién me llama *así* llamándome,
 quién me llama *así* buscándome,
 quién me busca y busca y busca y busca y busca *así* mordíendome?
 (ROSENMANN-TAUB, 2017: 13)

Desde estos primeros versos asoma ya la relación estrecha entre el oído, lo divino y el misterio. Las primeras dos líneas ubican al sujeto lírico en un camino antiguo (aquel sin verdores), lo que nos recuerda al libro de Jeremías: “Así *dijo* Jeová: Paraos en los caminos, y mirad, y preguntad *por las sendas antiguas*, cuál sea el buen camino, y andad por él, y hallaréis descanso para vuestra alma. Mas dijeron no andaremos” (Jeremías 6:16, *Santa Biblia*, 2007: 966, subrayados míos). El sujeto está en la senda antigua, la cual se relaciona con el origen, la sangre “en las venas, venas, venas”. Esta primera enunciación del núcleo y de aquello que da individualidad al sujeto lírico (la sangre, las huellas) lo muestra también desbordado, inundado (“mis huellas anegadas”) e inquieto; podemos ver esto en los siguientes versos: “quién me entrega su relámpago”, esto es, quién da su luz, la cede, y deja al sujeto iluminado y estremecido, y “quién me aduerme con un látigo”, quién hace que el instrumento de castigo tranquilice en vez de amenazar. Las paradojas citadas son parte de una forma particular de “llamar” (“quién me llama *así* llamándome”) y dicha apelación al sujeto lírico introduce de manera más intensa la idea de misterio relacionada con las experiencias de totalidad; en esta búsqueda y revelación es el oído, la palabra escuchada, el gran protagonista.

El significado de la palabra “llama” se sugiere desde la definición de llamado, el cual, siguiendo los diálogos que esta estrofa entabla con la Biblia, tiene una relación estrecha con la epifanía: Jeová *dice*, no escribe, no dibuja, usa la palabra oral para dar su mensaje; de la misma forma Dios se manifiesta a través de la palabra hablada a sus profetas. La segunda acepción de llama es la flama, la cual, en la mística cristiana, por ejemplo, en san Juan de la Cruz, tiene que ver con el interés (el deseo por la esencia de personas y cosas) y con el conocimiento (la iluminación). El llamado del poema (en ambas acepciones: apostrofar y revelar) se hace de una forma particular, “*así*”, la cual aviva al sujeto lírico. Los sonidos por los cuales éste es buscado son aquellos que provocan estruendo, que sacuden: el relámpago y el látigo turban a la persona y el llamado está “*así* mordíendome”, esto quiere decir que saca al sujeto de una especie de automatismo en su vereda, el sonido agita al cuerpo y a la consciencia. Este sonido proviene desde adentro, se revela en la senda misma:

En la senda gira un sueño raíz
 y en el sueño un árbol gira hacia mí:
 una sombra tan tranquila,
 sus espinas qué suavísimas. (*IBÍDEM.*)

Una condición importante para que la revelación sea posible es el espacio nocturno², el cual se presenta por medio del sueño. Este sueño está relacionado con la “raíz” y con el árbol elevado, elementos que son imágenes del origen. El árbol gira hacia el sujeto y ofrece su cobijo por medio de la sombra, de la dulzura y de la protección; aquí las espinas no amenazan, son suavísimas, lo que muestra, una vez más, a la corporeidad de esa voz, que es el llamado del origen, caracterizada por una figura de contradicción. Este llamado también se enuncia como el espacio de la saciedad y del placer:

–«Yo te espero aquí –tu casa–
con un lecho desplegado
y una jarra azuloscuro:
vasto frescor de tu páramo.
Có
ge
me,
pronto, ya, cógeme,
có
ge
me,
gózame, gózame,
bé
be
me,
vá
cia
me.

Y no temas ese límite... (ROSENMANN-TAUB, 2017: 14)

A partir de este primer llamado al origen y a la unión el poema se tornará dialógico y la voz se identificará con la madre: “Es mi sangre en resplandor. / Es mi madre *así* llamándome/ suyo” (2017: 18), ella es la portadora de la consciencia de unión. Sobre el diálogo en la poesía de Rosenmann-Taub, Eduardo Moga sugiere que éste se presenta, en *Cortejo y Epinicio*, dentro del uso de exhortaciones e interrogaciones; en el caso de *ALME-RÍA* estamos, evidentemente, frente a una exhortación. Este diálogo comparte algunas características de la tetralogía, por ejemplo, las “contestaciones taxativas y paradójicas, aunque siempre atentas al equilibrio estructural, a la armonía arquitectónica” (MOGA, 2019: 93). Que

2 En uno de los poemas analizados en *Quince. Autocomentarios*, leemos: “Cuando de vez en noche soy real/ sobre el teclado azul de mi estandarte/ aulla el horizonte vertical. / Piano del mundo, déjame afinarte” (2008: 137). Aquí lo nocturno y la música ofrecen otra posibilidad de vivir en el mundo, de escucharlo afinado en vez de a través del aullido; en estos versos, sin embargo, el sujeto lírico apostrofa en vez de estar atento a una voz o a un llamado.

el intercambio sea con la madre es otra característica de la producción de Rosenmann-Taub, como podemos ver en el fragmento de un poema de *La noche antes*, que cita el mismo Moga, donde el sujeto lírico exclama: “– Madremadre, / ¿recordarte?: (...) –¿Has venido para acompañarme?” (MOGA, 2019: 94).

Revisemos la contestación a los versos que hemos citado, la cual inaugura el vaivén a dos voces. Después de las primeras palabras de acogida, las cuales aluden al bienestar y al origen (“Yo te espero aquí tu casa con un lecho desplegado”), sigue una orden, ésta se presenta mediante la contradicción, pues su tono se percibe dulce, incluso escurridizo, lo cual se refuerza con el pictograma que crean las palabras; sin tener una partitura se sugiere una lectura en peldaños que se van deslizando como en una especie de escaleras hacia abajo y que además llaman al disfrute y a la relajación: coger, gozar, beber, vaciar, son verbos ligados al erotismo. Aquí, una vez más, es central la presencia de la madre, la cual aparece de forma constante en las figuras eróticas de la poesía de nuestro artista. En esta relación tampoco podemos ignorar la posibilidad de vuelta al origen en el momento de la unión, como ya ha mencionado Eduardo Moga:

En la poesía de Rosenmann-Taub, el amor a la mujer y su expresión carnal son proyección del amor a la madre, como revela el poema LXXVII [...] de *El Zócalo*, en el que el poeta manifiesta el deseo de volver al útero materno: «En las lavas sensuales busco siempre el regreso/ a los cielos profundos del río maternal. (...) volver anhelo al vientre por oasis del hueso» (MOGA, 2019: 53).

Después de la primera invitación al refugio y al deleite, se presentará una estructura exhortación-responsivas, estas últimas a veces necias. El llamado en todo el poema se presenta como la consciencia de la unidad: “eres mío desde siempre: ¡para mí! [...] pecho de tu corazón mi corazón” (ROSENMANN-TAUB, 2017: 15), “«en mis ramas se ocultan los frutos que tú conociste»”, “«Mi santuario, mi cristal, mi corazón [...] Hijo de mi corazón, brézate, ardor» (IBÍDEM: 19). Después de una especie de forcejeo es nuevamente el látigo desde su suavidad lo que permite la toma de consciencia:

«–Ven.
Ven.
Ven.
Ven.»

No.
No.
No.
No. (IBÍDEM:16)

Los monosílabos son enfáticos, al tiempo que las palabras parecen corretearse, efecto creado por su disposición vertical en la página. Esta estructura se repite por lo menos tres veces más en el poema y las órdenes son diferentes: “ven”, “cogedme”, “bebedme”, “vaciadme”. Es por medio de la invitación al sueño cuando el sujeto lírico, paradójicamente, despierta, esto es, toma consciencia de la vuelta al origen y de su necedad por permanecer en la en la Tierra: “Quiero atarme al mundo:/ desmigalar/ el tiempo sin tiempo que yace en la nave...” (IBÍDEM:19).

En cuanto la voz pide: “«ce/ ga/ os»”, “«Dor/mí/os,/ Dor/ mí/os»”, el oído ahora guía: “Es mi sombra que me llama”, “Es mi sangre en resplandor”, y de nuevo aparecen las imágenes de los elementos que, con el sonido, causan estremecimiento: “esta carga dócil, ávida, huérfana:/ estrechadla en el *relámpago*./ Madresangre, agita el *látigo*” (IBÍDEM: 18, subrayados míos). El látigo, como en el inicio, acaricia en vez de castigar o amenazar: “La caricia azul del látigo/ La caricia azul del látigo”, y en el mismo azul, el sujeto lírico se instalará en el agua (otra imagen del refugio materno antes de nacer), agua que sólo lo contempla desde las imágenes de inmensidad:

A
 gua
 que
 te
 mi
 ra
 como el viento a la luz,
 como la luz al mar,
 como la tierra a ti
 (...lejos...lejos, regazo...),
 como la tierra a ti,
 como la tierra a ti» (IBÍDEM: 19-20)

Esta agua, la inmensidad, está dentro del sujeto lírico y se expresa en las lágrimas una vez que éste toma consciencia y está listo para la unión: “Lo sabías, llanto grávido./ Lo sabías llanto grávido”. El adjetivo grávido se entiende como lo “lleno, abundante”, sí, pero también en su acepción de embarazo. Después de todas las negativas que contestaban las exhortaciones en el poema, el sujeto va hacia la unión con el origen, en llanto y en plenitud. Esta última imagen, la de las lágrimas intensas tras contemplar lo inabarcable manifiesto en el agua, la tierra y la luz, posibilita la unión tras el llamado. La conciencia de ser nube, hierba, espejo, todo definido bajo la voz de la madre, es una especie de explosión, unión que se manifiesta en calma, aunque no exenta de emoción, en el cierre del poema. Por medio de la expresión de monosílabos que al fin afirman “Y lo sé. ¡Sí!” no hay vacilación ya, el sujeto lírico sabe lo que es y hacia donde lleva su senda.

3. SEGUNDO NIVEL RÍTMICO

Sobre el concepto de “oído interior” y la advertencia del cuidado con el que nos aproximamos al mundo externo e interno a través de este sentido, María Zambrano nos recuerda: “Lo que llega por el oído llama a la unión –así Ulises hubo de taparse los oídos para no oír el canto de las sirenas. Es la voz la portadora del destino” (2012: 47). El oído interior propone prestar atención a todo lo que se escucha, desde el viento que en vez de mero soplo nos sugiere un susurro, hasta el centro de nosotras mismas, “centro también el corazón porque es lo único que de nuestro ser da sonido. Otros centros ha de haber, mas no suenan” (citada en CIRLOT, 2014: 179).

Zambrano continúa su reflexión al preguntarse puntualmente por aquello que se escucha, y encuentra, así, una voz que también es interior, ésta “se identifica con algunas voces, con algunas palabras que se escuchan no se sabe si dentro o fuera, pues se escuchan desde adentro. Y se sale también a escucharlas, se sale de sí” (IBÍDEM). Esta voz está presente a lo largo de todo *ALME-RÍA* y enuncia dos elementos que son cruciales en la definición de mística de nuestro poeta: la conciencia, esto es, el conocimiento profundo de algo, y la iluminación: “Lo que llama usted ‘éxtasis místico’, es, para mí, hacer el mayor esfuerzo para comprender algo y haber logrado alcanzar certeza (CANFIELD: s/d)”; Rosenmann-Taub sugiere un encuentro, más que una disolución, con la luz, con la verdad. Los recursos que nos hacen escuchar con precisión el llamado (la certeza) de la madre, aquellos que activan el oído interior mientras leemos *ALME-RÍA*, son aquellos que desenvuelven la intensidad de la experiencia poética. Veamos algunos de estos elementos, solamente apreciables a través de la palabra cantada y pronunciada en voz alta, e inspeccionemos también cómo el libro nos ayuda a no desviarnos de esta empresa; para esto entraremos en la segunda parte del texto, en la “Partitura oral de *ALME-RÍA*” y en la “Temática rítmica de Almería”, donde la experiencia de la música y la poesía se presentan, por Rosenmann-Taub e Isaac Albéniz, al alimón. Retomo los “Pormayores” de la primera página del poemario, donde se indica que estamos frente a un “fulcro árabehebreohispánicolatinoamericano”, así, los orígenes de la obra marcan su entonación a través de la convivencia de culturas³, las cuales están unidas en un hiato, todas son una misma si se pronuncian en voz alta.

Almería, pieza perteneciente al segundo cuaderno de la *suite Iberia*, del músico español Isaac Albéniz también se remite, como su título lo indica, a la zona andaluz de España. Rosenmann-Taub retoma una de las obras de Albéniz de más difícil análisis y ejecución y, así, abona a la pequeña lista de interpretaciones de esta pieza, pero desde las palabras y, con ellas, desde el ritmo de lo enunciado:

3 No es la primera vez que Rosenmann-Taub presenta una obra en estrecha relación con la música y con la cultura española. En 1997 salió a la luz *En algún lugar de la sangre*, en homenaje al *Ingenioso Hidalgo, Don Quijote de la Mancha*, también en formato impreso y acompañado de dos cds, donde el autor lee los poemas y los musicaliza.

'Almería' presents no such problem in formal analysis, as it is clearly in sonata form. What is evidently elusive, however, is the rhythmic category. Unlike "Rondeña", Almería is a place (a seaport in south-eastern Spain where Albéniz's father worked for a time in the 1860s), not a kind of music. At first glance, however, there is a striking resemblance between the two pieces in the steady alternation of 6/8 and 3/4 (CLARK, 2002: 233).

Menciono dos elementos que comparte la obra musical con el poema: el espacio del origen (el padre y la madre respectivamente) y los cambios de ritmo a lo largo del encuentro con el espacio paterno (la ciudad de infancia) y el materno (la consciencia en el sueño). En ambas obras son constantes los cambios de compases; la partitura oral, por ejemplo, comienza en 1/2, con una blanca, y exclama "ayyy" marcando lamento o desconcierto, lo cual se reafirma con la interrogante en el siguiente verso; a partir de éste, los compases se alternan entre 3/4 y 1/2 hasta la primera expresión de la voz que llama, "Co ged me", que cambia a 3/2 y se enuncia en blancas, de esta forma la orden se hace larga y enfática. Este ritmo se mantiene en todos los llamados y en las respuestas cortas, enunciadas con un enfático "No".

Algunas figuras retóricas dotan de musicalidad al poema, como la repetición ("Ven./ Ven./ Ven./ Ven. // No./ No./ No./ No.", "La caricia azul del látigo./ La caricia azul del látigo"), la anáfora ("es mi sangre en resplandor/ es mi madre así llamándome), las rimas ("sueña que soñaste un día con mi corazón/ brézate ardor", "lo asegurarás después/ -«De derrota en derrota me puedes vencer»") y la epífora ("Si supieras cuánto te amo, libre corazón/ no negárusteme *así*, mi corazón./ Ven, recuesta tu cristal sobre mi corazón..."). La longitud exacta de los versos también resalta el efecto musical (por ejemplo, toda la primera estrofa en octosílabos y un hexadecasílabo que bien podemos romper en dos octosílabos, medida típica de la canción); sin embargo, es la lectura en el registro musical lo que nos hace prestar atención al llamado y con éste a los elementos de consciencia y de unión: al leer el poema desde su partitura oral activamos el oído interior.

Podemos afirmar tanto del poema de Rosenmann-Taub como de la pieza musical de Albéniz que éstas se ejecutan desde el piano; para el caso del músico español es una obviedad, el texto poético, por su parte, sugiere esto mediante la imagen de la madre. Dora Taub fue una talentosa pianista que enseñó a su hijo a tocar cuando éste tenía dos años, y a la edad de nueve el futuro poeta ya había recibido a su primer alumno (BERGER, 2002: s/n). El autor ha declarado que este instrumento lo constituye, al igual que la escritura: "El piano y el escribir -dice ahora Rosenmann-Taub- son parte de mi persona, lo mismo que mi cuerpo" (*IBÍDEM*). El piano está en él y es su forma de *interpretar* el mundo, pero el piano también es la imagen de la madre, quien tocó especialmente a Bach durante su embarazo, primera comunicación, profundísima, a través de la música, y quien

impactó profundamente al poeta con sus interpretaciones de Schubert, de Bach y, por supuesto, de la complicada *Almería*: “Cuando yo tenía once años, le dije a mi padre: «Sólo nosotros la escuchamos tocar el piano. El mundo no se entera». No he escuchado a nadie interpretar mejor que ella los románticos, las *Suites Inglesas y Francesas de Bach*, la *Iberia* de Albéniz y el *Scarbo* de Ravel” (BERGER, 2005: s/n).

En el poema la madre se manifiesta a través del arropo (“es mi sombra que me llama”) y también desde el lazo sanguíneo (“Es mi sangre en resplandor/ es mi madre así llamándome”, “Madresangre, agita el látigo” (ROSENMANNTAUB, 2017: 18). Y madre es la conciencia de la unión, es la raíz que ha crecido y da sombra y cobijo, el árbol, y quien enuncia directamente “Eres mío desde siempre”, donde ese mí o, pronunciado en dos negras con la misma duración rompe la palabra (mi o, mi 0, mi círculo, figura de totalidad), este recurso se repite cuando, mediante el sueño, el sujeto lírico toma consciencia de estar escuchando a la madre.

Fuente: ROSENMANNTAUB, 2017: 29.

Después de la afirmación del sujeto lírico en compás 1/2 y en negras y corcheas (“Ah *mis párpados*”) hay un cambio a compases de 2/2, 3/2 y 2/2, donde nuevamente las blancas alargan el imperativo y se enfatiza el “míos” del final. Esto hace entender lo siguiente: esos párpados que dices que son tuyos son míos, están en mí; estamos de nuevo frente a la imagen de la unión. Este recurso musical expresa la conciencia del sujeto lírico al final del poema, cuando afirma “Yo soy tuyo”, aquí la última palabra se pronuncia en dos negras, precedidas de una corchea, así, al leerse en voz alta se “corporaliza” como “yo soy *tu yo*”, esto es, soy tú/estoy en ti.

El sujeto lírico, consciente, va hacia la voz que, con la ternura de un relámpago y con la caricia azul de un látigo, lo estremeció. Aquí se insinúa el camino hacia la unión, también desde el corazón (órgano que crea música): “sueña que soñaste un día con mi corazón./ Hijo de mi corazón, brézate, ardor” (ROSENMANNTAUB, 2017: 19). Tras escuchar el llamado desde el oído interior, el sujeto lírico manifiesta ese infinito dentro de sí (el agua en el “llanto grávido”), y esto es posible una vez que fue receptivo a lo que la senda le revela a través de las palabras y sus sonidos. Esta revelación se ilustra al final del poema cuando la madre, el árbol, observa el dulce corazón “como la tierra a ti./ como la tierra a ti”. Todos hemos de volver a la tierra, “Acabo de morir: para la tierra/ soy un recién nacido”, rezan los versos de *Genetrix* (ROSENMANNTAUB, 2010: 34), otro poema-conciencia del origen de David Rosenmann-Taub; y si esta inevitable senda ofrece un cobijo, es aquel de volver al núcleo de la vida. Este consuelo se expresa también al final del libro, donde aparecen las palabras en la música, en la partitura rítmica de *Almería*. El final del libro (materialmente) también ofrece el acceso a un estado de arrullo, de la plenitud en paz a la que se llega después del estremecimiento de la unión con la madre: en el disco que es parte de la publicación tenemos la posibilidad de escuchar, después de las palabras recitadas por el poeta, la pieza musical de Albéniz y con ésta la dulzura de la sonata recibiendo el encuentro.

4. CONCLUSIONES

La poesía de David Rosenmann-Taub es “el asedio a la plenitud existencial [y ésta] se corresponde con el asedio a la plenitud expresiva” (MOGA, 2019: 95) ¿Cómo lograr esta plenitud? ¿Cómo extender los sentidos, los recursos, aquellos medios por los cuales tenemos acceso a la poesía, en este caso específico a la poesía escrita (en notas y palabras)?

Román Gubern definió como “prótesis duras de lectura” a aquellos cambios tecnológicos que modifican radicalmente nuestra experiencia del libro, un ejemplo de esto sería el *boom* del *e-book* y del soporte en computadora de aquello que desde la imprenta denominamos libro (2010: 120). No negamos, en correspondencia con el autor, que dichas tecnologías cambien profundamente nuestros procesos mentales y con ello nuestros hábitos de lectura, pero también las amplían. Pese a lo que sostuvieron algunos estudiosos de la oralidad, la

aparición del libro no anuló la transmisión de artes y saberes por la palabra hablada; los periódicos se leían colectivamente hasta bien entrado el siglo XX, las leyes se suelen memorizar en repeticiones en voz alta, los recitales de poesía siguen congregando a públicos atentos. La escritura de David Rosenmann Taub nos hace detenernos en el vínculo profundo con la intensidad de la escucha en el poema (ABRAMS, 2012: 1-29) y con la relación que el oído tiene con lo divino. Como nos recuerda Walter Ong, “la fuerza de la palabra oral para interiorizar se relaciona de una manera especial con lo sagrado, con las preocupaciones fundamentales de la existencia” (2006: 78). ¿Cómo accedemos desde el texto escrito a este profundo encuentro? Al referirse a la música en la poesía de David Rosenmann-Taub, José Ramón Ripoll (2016) retoma, en el binomio poesía-música, la idea de “armonía celeste”, donde

La palabra, aunque actúe como célula sonora, no se conforma con su resonancia, ni mucho menos con su función como significante, sino que, a partir de su naturaleza musical, se carga de contenido, generando a partir de sí misma un pensamiento poético lo suficientemente afilado para escarbar en el pozo de la existencia, que, al fin y al cabo, es la mayor motivación –más que preocupación– de nuestro artista (RIPOLL, 2016:19).

En el proyecto poético de Rosenmann-Taub está la invitación al oído atento: “Cuando la música es música, es poesía. Cuando la poesía es poesía, es música” (TAPIA, 2005: s/n), sí, y ambas apelan a la exactitud ante lo que revela la palabra, la palabra que se escucha. Igual que la oración, la poesía busca dar cuenta de una revelación pronunciada en toda su conciencia. Los registros escritos buscan recrear la exactitud, recordemos el auge de la ciencia moderna como consecuencia de la imprenta (ONG, 2006: 126), pero el arte rebasa lo técnico y busca expandir nuestros recursos para los actos cuidadosos, abrir una senda hacia la atención necesaria que nos permita, en este caso, escuchar “lo que viene del alma” y con esto expandir nuestros sentidos.

La aparición del libro no negó la experiencia de la oralidad, pero sí de la corporalidad (en términos de Abrams) de la palabra. Parece que es ahora, con el *boom* de los archivos digitales, las grabaciones, los audio-libros y las ediciones que nos permiten *escuchar*, que ponemos atención a las posibilidades de aprehender, desde el libro mismo, a la palabra hablada. El proyecto totalizante de David Rosenmann-Taub forma parte de esto, de ahí el uso de grabaciones, colores, partituras y dibujos acompañan a sus textos y las glosas que hace de ellos. Así, en el cuidado para la creación está la responsabilidad del artista; si hemos de escuchar un llamado que venga desde nuestras entrañas, de nuestro origen, que éste sea capaz de expandir nuestro mundo, así como los medios (libro, audio, *performance* de la palabra) que intenten sostener un susurro de ese inabarcable encuentro.

REFERENCIAS

ABRAMS, M. H. *The Forth Dimension of a Poem and Other Essays*. Nueva York: W. W. Norton & Company, 2012.

BERGER, Beatriz, “Todo poema, en mí, tiene su partitura. Entrevista por Beatriz Berger”, en *El Mercurio*, Revista de Libros, 6 de julio de 2002, reproducida en < <https://davidrosenmann-taub.com/es/interviews/interview04-poem-score/>>. Consultado el 12 mayo de 2021.

_____, “David Rosenmann-Taub, poeta en tres dimensiones”, en *Taller de Letras*, Santiago de Chile, no. 36, pp. 221-231, 2005, reproducido en < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/david-rosenmanntaub-poeta-en-tres-dimensiones-0/html/0108ff5e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>. Consultado el 12 mayo de 2021.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, octava edición, cuarta reimpresión. México: Porrúa, 2003.

CANFIELD, Martha, “Entrevista a David Rosenmann-Taub”, reproducido en < <https://davidrosenmann-taub.com/downloads/Martha%20Canfield%20entrevista%20David%20Rosenmann-Taub.pdf>>. Consultado el 12 de mayo de 2021.

CLARK, Walter Aaron. *Isaac Albéniz. Portarit of a Romantic*. Neva York: Oxford University Press, 2002.

DONOVAN Siobhán; ELLIOTT HODKINSON, Robin. *Music and Literature in German Romanticism*. Nueva York: Camden House, 2004.

CIRLOT, Victoria, “El oído interior. Acerca del encuentro de Cristina Campo, María Zambrano y Marius Schneider”. En *Acta Poetica*, N° 35-2, pp. 169-186, 2014.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández. Madrid: Taurus, 1989.

GUBERN, Román. *Metamorfosis de la lectura*. Barcelona: Anagrama, 2010.

LATHAM, Alison (coord.). *Diccionario enciclopédico de la música*, traducción de Federico Bañuelos *et. al.*, primera reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

MOGA, Eduardo. *El sonido absoluto. Un análisis de Cortejo y Epinicio de David Rosenmann-Taub*. Santiago de Chile: RIL editores, 2019.

ONG, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, traducción de Angélica Scherp, tercera reimpression. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

RIPOLL, José Ramón, “Música y poesía en David Rosenmann-Taub”. En *Revista Letral*, N° 17, pp. 17-25, 2016.

ROSENMANN-TAUB, David. *Quince. Autocomentarios*. Santiago de Chile: LOM, 2008.

_____. *Me incitó el espejo*, selección y prólogo de Álvaro Salvador y Erika Martínez. Barcelona: DVD Ediciones, 2010.

_____. *ALME-RÍA*. Valencia: Pre-textos, 2017.

_____. *GLOSA*. Canadá: Mandora Press, 2020.

SANTA BIBLIA. *Antiguo y Nuevo testamento*, antigua versión de Casiodoro de Reina (1569), revisada por Cipriano de Valera (1602). Colombia: Sociedades Bíblicas unidas, 2007.

TAPIA, Patricio, “David Rosenmann-Taub: contra la improvisación”. En *El Mercurio*, Santiago de Chile, noviembre de 2005, reproducido en < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/david-rosemanntaub-contrala-improvisacin-0/html/00e67d30-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_>. Consultado el 12 de mayo de 2021)

ZAMBRANO, María, “Entre el ver y el escuchar”. En *Aurora: papeles del seminario María Zambrano*, Barcelona, pp. 46-47, 2012.

THE WORD THAT IS HEARD, THE READ SOUND. DAVID RONSEMANN-TAUB'S *ALME-RÍA*

ABSTRACT: Poetry is a literary genre intrinsically related to music. Nevertheless, the musicality of words does not seem to have a relation with orality when we think about poetry as a reading practice, which is usually linked with reading quietly, as if that way to read would be the only method for reflection. In this article I try to show, using the concepts of “inner ear” (María Zambrano) and “forth dimension of the poem” (M. H. Abrams), the importance of orality in poetry and the possibilities opened up by orality to expand our idea of books, break the false dichotomy between illiterate cultures and those defined by writing and to materialize texts beyond the traditional printed format.

KEYWORDS: Peak experiences in poetry. David Rosenmann-Taub. Forth dimension of the poem. Inner ear. Technologies of the book.

A PALAVRA QUE SE ESCUTA O SONIDO QUE SE LEE. *ALME-RÍA*, DE DAVID ROSENMANN-TAUB

RESUMO: A poesia é um gênero intrinsecamente vinculado com a música. Porém a musicalidade das palavras parece não ter nenhuma relação com a oralidade quando pensamos a poesia desde a sua prática leitora, sempre solitária e em voz baixa, como se esse fosse o único caminho para a reflexão. No presente artigo pretendo mostrar, retomando os conceitos de “ouvido interior” (María Zambrano) e “quarta dimensão do poema” (M.H. Abrams), a importância da oralidade na poesia e, com ela, o convite a ampliar nossa ideia de livro, a romper a falsa dualidade entre culturas ágrafas e aquelas mediadas pela escrita e a possibilidade de dar corpo ao texto, além do seu tradicional suporte impresso.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia da totalidade. David Rosenmann-Taub. Quarta dimensão do poema. Ouvido interior. Tecnologias da palavra.