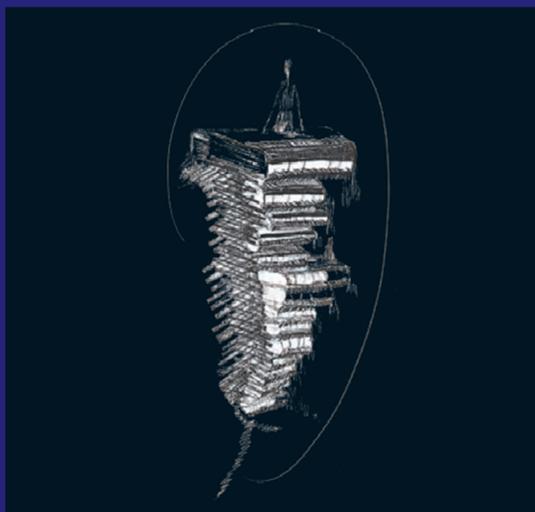


Este ensayo pertenece al siguiente libro:

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



Edición de
Eduardo Ramos-Izquierdo

De lo personal a lo universal: existencialismo y muerte en la poesía de David Rosenmann-Taub

Sabrina COSTANZO
Università di Catania

La producción poética de David Rosenmann-Taub es el resultado de una compleja dialéctica en la que la antítesis entre elementos, conceptos y fuerzas opuestas se supera con su síntesis. La obra del poeta se caracteriza por la presencia de un yo lírico que es al mismo tiempo individual y colectivo, singular y plural.

El fuerte subjetivismo del enunciador se manifiesta, desde el punto de vista formal, en el uso frecuente de la primera persona verbal, además de la iteración del pronombre personal (yo) y los posesivos (mío) correspondientes. A nivel conceptual, resulta evidente que los poemas son el fruto de la reelaboración de experiencias y sensaciones privadas del sujeto lírico. Es más: a menudo estos remiten a la esfera personal del autor mismo, convirtiendo al “yo” del poema en su *alter ego* (piénsese, entre otros, en el poema “Puma de luz...”, inspirado en la muerte de Sara, la tía del poeta).

No obstante, los temas abarcados no son sino el punto de partida de una reflexión que desborda los límites de lo personal, lo individual, para hacerse universal. Para David Rosenmann-Taub la poesía se convierte, pues, en medio de búsqueda del conocimiento, análisis del yo, investigación sobre el sentido de la existencia humana y la muerte. Esta última es quizás el *leitmotiv* de la obra del autor, el “demonio”, según define Vargas Llosa aquellas obsesiones que el escritor exorciza a través de la escritura.

La postura del poeta respecto a la muerte no es unívoca: él le teme y la ansía al mismo tiempo. Por lo tanto, las diferentes atmósferas que impregnan los poemas no son sino el resultado del momentáneo predominio de uno o de otro sentimiento.

De entre los poemas que se analizan en el presente trabajo —es decir los que aparecen en la antología bilingüe que se ha publicado

en Italia¹—, “Cómo me gustaría ser esa oscura ciénaga...” es, quizás, la más exacerbada expresión de ese anhelo de muerte que a menudo se percibe en la obra de nuestro autor. Se trata de una composición de versos alejandrinos (se exceptúan solo los heptasílabos que constituyen los versos 21 y 23) cuya gran musicalidad parece subrayar, por contraste, el dramatismo del tema. La fuerte inflexión rítmica se debe al carácter iterativo del poema, compuesto casi exclusivamente por anáforas y epíforas que ponen de relieve la zozobra del yo lírico. En un primer momento este expresa indirectamente la razón de su inquietud: la voluntad de identificarse con la oscura ciénaga —que alude a un estado de estancamiento e inercia— manifiesta el deseo de despreocuparse —de liberarse, para utilizar un término que se repite en el poema— de la realidad y el paso del tiempo:

Cómo me gustaría ser esa oscura ciénaga,
libre de lo de ayer, qué alivio, oscura ciénaga,
dejar correr el tiempo. ¡La más oscura ciénaga! (p. 50)

La aspiración a la muerte se explicita a partir de la segunda estrofa, en versos como los siguientes:

Cómo me gustaría jamás haber nacido [...] (ibidem)

Cómo me gustaría lograr morirme ahora [...] (ibidem)

En este poema la muerte no aparece solamente como medio de huida de la aborrecida realidad: ella se representa como vía de acceso a otra realidad, a otra vida. El yo lírico afirma:

Dicen que fue la muerte la causa de la vida,
y la vida —¿la vida?— la causa de la muerte.
Pero, ahora, mi muerte la causa de mi vida (p. 52)

Aquí, pues, se vuelve a establecer esa coincidencia de conceptos antitéticos —vida y muerte, principio y fin— a la que nos hemos referido antes. Desde esta perspectiva no sorprende que la muerte se asocie a la figura materna y se represente como entidad capaz

¹ David ROSENMANN-TAUB, *Después el viento / E poi il vento. Florilegio di poemi*, Messina, Lippolis, 2010.

de engendrar. El enunciador, al que la muerte le niega todo acogimiento, se define a sí mismo como huérfano de esta, a través una de las imágenes más complejas y sugestivas del poema:

Yo qué: furgón deshijo —destello— de la muerte.
¿Me repudias, ovario, por ímprobo deshijo? (ibídem)

Los versos citados muestran cómo el complejo mensaje codificado por Rosenmann-Taub está estrictamente relacionado y se completa con las soluciones formales que el autor adopta. Este utiliza la lengua de una manera muy personal e innovadora, forjando neologismos y creando palabras compuestas. Analicemos, por ejemplo, la palabra “deshijo”. Aun existiendo en el diccionario castellano (primera persona verbal del presente de indicativo del verbo deshijar), el término adquiere aquí otra acepción: este parece resultar de la adición del prefijo privativo “des-“ al vocablo “hijo”, para subrayar la negación de dicha calificación por parte de la muerte. Análogamente, la imagen del “furgón”, desprovisto de su automotora, sugiere la sensación de abandono que el enunciador experimenta. En fin, la asociación de los dos términos permite apreciar otro recurso utilizado por Rosenmann-Taub; se trata de lo que Naín Nómez define “conversión gramatical”² (el adverbio se utiliza con función de sustantivo, el sustantivo de adjetivo, etc.): “furgón” y “deshijo” son dos sustantivos, pero el uno se emplea con función de adjetivo para calificar al otro.

Una diferente concepción de la muerte se nota en el poema “El desahucio”. Ya a partir del título se evidencia la equiparación de la muerte a un desalojamiento. El poema se articula en dos momentos; en la primera parte (versos 1-12) es donde ocurre la expulsión del protagonista y los demás inquilinos del edificio en que viven:

Del edificio de departamentos
—ocupo uno mediano,
en el segundo piso,
desde tanto ajeteo
que no recuerdo
cuánto—
el propietario,

² Naín NÓMEZ, “Memoria y muerte, encontradas”, en *Revista Universitaria*, n° 87, junio-agosto 2005, en <http://www.letras.s5.com/dr100206.htm>

firme, tempranísimo.
Yo no lo conocía.

Nos dio a cada inquilino
diferentes motivos
para que nos mudáramos. (p. 106)

Los departamentos representan, metafóricamente, la realidad sensible. El desahucio implica, por lo tanto, la separación definitiva del mundo; los diferentes motivos que se les ofrecen a los arrendatarios para que se trasladen aluden a las maneras heterogéneas en las que la muerte sobreviene. En el verso 13, el verbo “salí” marca tanto el pasaje de la primera a la segunda parte de la composición, como el tránsito de una dimensión (la de la vida) a otra (la de la muerte) realizado por el yo lírico. Sin embargo este —al igual que el lector— percibe solo *a posteriori* el cambio de su condición, a través de la constatación de la fecha en el periódico:

Salí a comprar el diario
— “Tu Pasquín” —.
Buscando los arriendos,
eché de ver
la fecha: el mes y el día
vibraban bien;
aberración, el año...

Entonces comprendí. (ibídem)

El uso del verbo “vibrar” —que indica el temblor de los caracteres— revela la pérdida de definición de la vista, que prepara al descubrimiento que se realiza en el verso siguiente y que sintéticamente y vigorosamente se expresa con el término “aberración”.

Más atormentada es la visión de la muerte presente en “Apresto”. El poema describe el momento del entierro y la disyunción del cuerpo de su sombra. Durante la sepultura la segunda interroga al primero sobre las sensaciones que este advierte, sin recibir respuesta. La obsesiva repetición de la pregunta “¿Qué sientes, di, qué sientes?”, mientras contribuye a crear la atmósfera de inquietud que impregna el poema, subraya la progresiva separación de las dos realidades que se representan en él: la terrena y la trascendente. Tal y como sucede en muchas composiciones de David Rosenmann-

Taub, el contenido y el tono de los versos no corresponden con las expectativas creadas por el título, que indica la preparación para la muerte.

Más compleja resulta la manera como se teoriza la disposición para la muerte en “Marta descansa...”. Entre las dos estrofas de las que se compone el poema no parece haber coherencia. Los protagonistas de la primera son dos personajes sacados del Evangelio de Lucas, Marta y María de Betania:

Marta descansa; pero no María:
testaruda arboleda.
Suelto, el corcel de actividad pasiva.
Guarda el tronco los brazos en las piernas. (p. 84)

La segunda estrofa está protagonizada por el yo lírico:

Entregando a la almohada la certeza,
me digo: “Tempranía”,
lisio el asombro —bulto de materia—
y parto a practicar la gran partida. (íbidem)

No obstante, hay un hilo conductor que une las dos estrofas: la antítesis entre los conceptos de actividad e inactividad. Una vez más, la contraposición propuesta por el autor se supera con la síntesis. Dicha fusión se manifiesta a través del oxímoron “actividad pasiva”. Quizás para subrayar la coincidencia establecida, el autor invierte a los personajes bíblicos en sus respectivas funciones simbólicas: Marta, descrita en las Sagradas Escrituras cual emblema de la vida activa, es aquí la que “descansa”; en cambio María, símbolo de la vida contemplativa, rechaza todo reposo.

Esta inversión también podría interpretarse como el resultado de una redefinición del concepto de actividad, que aquí no parece coincidir con la ocupación física, sino con la intelectual. Desde esta perspectiva, las nuevas asociaciones creadas por el poeta adquieren mayor coherencia: María es, de entre las dos hermanas, la dinámica, puesto que es la que —escuchando la palabra de Dios— trata de entender y entenderse a sí misma.

Este anhelo de conocimiento lo comparte el protagonista de la segunda estrofa. El yo lírico, tal y como el personaje bíblico, rehúsa el descanso y solo se rinde a él para recuperar las fuerzas y poder

volver a sus afanes: el de lograr la posesión cognoscitiva de sí y la vida, además de irse preparando para la muerte (“parto a practicar la gran partida”) para que esta no lo tome por sorpresa (a ello se refiere con la expresión “lisio el asombro”).

El intento de disponerse a la muerte no elimina la turbación que esta provoca. En el poema “Ataraxia”, por ejemplo, el estado de imperturbable dominio de las pasiones indicado por el título se opone al desasosiego desvelado por los versos:

De rodillas el Árbol.
Caigo sobre mis ojos: me acompaño:
sólo tengo caminos.
La luz clama: “¡Estoy ciega!”
Cunde frescos sentidos
el ansia, polvorienta, disoluta.
Los pies del cielo con mis pies tropiezan.
Vetusto claroscuro:
caminos y ninguna
huella. Jamás el mundo. (p. 90)

Significativo es el empleo de términos e imágenes como “ansia”, “Caigo sobre mis ojos”, y “La luz clama: ¡Estoy ciega!”. El último verso merece atención por la paradoja en la que se basa: la luz, es decir el agente que excita las sensaciones visuales en el ojo humano, se queja por la privación de la vista. La paradoja se fundamenta en la peculiar concepción de la realidad propuesta por David Rosenmann-Taub: este conjetura la existencia de una realidad auténtica, distinta de la aparente, al interior de la que todo adquiere una forma y significación nuevas. Como afirma el poeta mismo, en *Quince*, dicha realidad reside en la noche, que es el momento de máxima oscuridad y, por lo tanto, de máxima claridad: “¿Más oscuro el —este— mundo? Más claridad”³. De ahí que la verdadera luz more en las tinieblas, la verdadera nitidez en la lobreguez, así como la verdadera vida en la muerte.

El tema destaca en “Cuando de vez en noche...”, poema breve, compuesto tan solo por cuatro endecasílabos, en que el enunciador reconoce en el advenimiento de la noche la *conditio sine qua non* de su existencia concreta:

³ David ROSENMANN-TAUB, *Quince. Autocomentarios*, Santiago del Chile, LOM, 2008, p. 141.

Cuando, de vez en noche, soy real,
sobre el teclado azul de mi estandarte
aúlla el horizonte, vertical.
Piano del mundo, déjame afinarte. (p. 96)

En el verso introductorio se observa una inversión —una “pirueta” en palabras del autor⁴— de los términos “cuando” y “noche” (cuando, de vez en noche: en la noche, de vez en cuando), que tiene quizás la función de subrayar, desde el punto de vista lingüístico, la inversión de las coordenadas que definen la nueva realidad, una realidad en la que el horizonte no se sitúa en el eje horizontal, sino en el vertical.

Otra faceta del *leitmotiv* de la obra de David Rosenmann-Taub se aprecia en aquellos poemas en los que la muerte se relaciona con la infancia. En “Canción de cuna” la antítesis entre el título y el subtítulo (“Dinde”) revela de inmediato la irrupción de la muerte en el universo infantil: el título se refiere a las canciones que sirven para dormir a los niños, el subtítulo a las ceremonias fúnebres. El contraste entre las dos atmósferas produce sugerencias opuestas: los apelativos cariñosos utilizados por el yo lírico (“aliento mío”, “mi lucerito”, “corazoncito”) suscitan una ternura que agudiza el horror ocasionado por las imágenes macabras (“niño podrido”, “niño violáceo”, además de versos como “En tus manos, goloso cariño mío, / mil gusanos bonitos”). La síntesis de estas emociones se realiza con el vocablo “corazoncito”: el apelativo, mientras remacha el tono amoroso del poema, llama la atención sobre el órgano ahora ya inútil para el pequeño difunto.

La asociación de muerte e infancia se repite en “El grato paragüero...”. El sujeto enunciador es un niño, según se deduce del lenguaje infantil que caracteriza la lírica. Esta, aun estando constituida por un solo periodo, se puede dividir en tres diferentes etapas: la que precede la muerte, la de la llegada de la misma y la que la sigue. En el incipit el joven protagonista describe el juego inventado en el recibidor de su casa. De repente, la aparición del término “lágrimas” perturba la serenidad de los versos iniciales y prepara para el segundo momento, el del fallecimiento, cuyo

⁴ *Ibidem*.

advenimiento se hace patente, en los versos siguientes, por el uso de imágenes como “pincel de zuecos” y “mano violácea”. La desaparición de esta última (“se ha ido / la mano” afirma el niño en los versos 24-25) anuncia la realización de la muerte. El cambio de la condición del protagonista también se desprende del tono diferente que marca la porción final del poema: el niño ya no le hace insistentes preguntas a su silente interlocutora —la madre—, él deja de pedirle consuelo para otorgárselo: “y no llores, no llores: estoy bien abrigado”.

En “Rapsodia”, el tema de la muerte vuelve a relacionarse con el del nacimiento y, más correctamente, con el del parto. Según suele ocurrir en la producción poética de David Rosenmann-Taub, el poema ofrece diferentes niveles de lectura. A nivel superficial, la composición cuenta el conflicto entre Elbirita, joven sin inhibiciones, y el profesor que la amonesta por su inapropiada conducta. El descubrimiento, en la última estrofa, del trágico destino de la chica —desfallecida después de dar a luz— permite una interpretación más profunda del texto. En su colección de “autocomentarios”, el poeta explica que el profesor desarrolla el papel de profeta⁵. Este presiente el dramático epílogo de la existencia de la joven y la exhorta a desistir de su determinación. Las advertencias del profesor adquieren, pues, nuevos significados. El verso “Párese al objetarme”, por ejemplo, puede interpretarse, por un lado, como una incitación metafórica a que se ponga de pie, es decir a que tome conciencia del peligro que la amenaza; por otro lado, la oración también se puede leer como una exhortación a dejar de objetar, a escuchar el consejo recibido. Esta pluralidad de sentidos se repite, por ejemplo, en la exclamación “¡por Dios Santo!”. La expresión utilizada por el profesor, además de tener valor enfático, se puede leer como una invitación implícita a que la joven se porte bien, para atraer el amor y la santidad de Dios y salvarse de su crueldad.

La presencia de una divinidad malvada o solo indiferente al sufrimiento de los hombres no es inusual en la obra de Rosenmann-Taub. Recuérdese, en “Dios se cambia de casa...” la descripción de un Dios distante y “distráido” que al mudarse “se olvida de la muerte y la vida que riñen en un rincón vacío”. En cambio, en

⁵ *Ibidem*, p. 48.

“Schabat”, el sacrificio que Cristo cumple por la humanidad es celebrado con gran solemnidad.

Para concluir, las reflexiones propuestas muestran la complejidad del universo poético creado por David Rosenmann-Taub, un universo en el que los contrarios se unen, lo singular y lo plural casi dejan de distinguirse, lo personal del estilo y las experiencias evocadas y lo universal de los temas abarcados se funden en un “pequeño laberinto”, según lo define Jaime Concha⁶, en el que tanto el autor como el lector se mueven en busca de respuestas para sus inquietudes.

⁶ Jaime CONCHA, “Nace una singularidad: El primer libro de David Rosenmann-Taub”, en *Revista Iberoamericana*, n° 224, julio-septiembre 2008, p. 713-725.