



SOBRE LA POESÍA DE DAVID ROSENMANN-TAUB: EL ESPACIO DE LA MEMORIA EN EL PAÍS (DE) MÁS ALLÁ

Náin Nómez
Universidad de Santiago de Chile

Introducción

Esta presentación se centra en el intento de mostrar una de las líneas argumentales más relevantes en la poesía del poeta chileno David Rosenmann-Taub, cual es la búsqueda reiterada de una trascendencia que se despliega en la memoria como una ampliación del territorio de la vida para exorcizar y/o penetrar la muerte, a partir de un movimiento pendular que oscila entre la “inocencia” de los orígenes y la experiencia que deja el lenguaje frente al vacío de la muerte. Se trata de un movimiento tanto temático como discursivo, que desplaza una y otra vez el sentimiento de agonía del (de los) sujeto(s), al mismo tiempo que desata una celebración que tiñe los sentimientos, el mundo y la relación con la divinidad. Como tópico fundamental de esta búsqueda, surge la nostalgia de un paraíso perdido en comunión con los elementos de la naturaleza, cuyo soporte es la esencialización de un lenguaje primigenio que se intenta reconstruir con insistencia en los textos.

En las líneas que siguen se muestran las distintas estrategias discursivas que tiene el sujeto para “lentificar” el territorio de la muerte, estrategias que eluden, mediatizan o subliman el viaje hacia la agonía, el dolor, el vacío o la nada y que convergen en el país (de) más allá, cuya pluralidad de sentidos apunta general-

mente a la resignificación de la memoria y de un presente que se colma en lo vivido y lo trascendido.

Contextos, libros, comentarios

El primer libro de David Rosenmann Taub, *El adolescente*, fue publicado en 1941 cuando el poeta tenía 17 años y pasó casi desapercibido para la recepción crítica, cuando Antonio de Undurraga, crítico y poeta él mismo, se lo publica en la revista *Caballo de Fuego de la Poesía*. Con la primera edición de *Cortejo y epinicio* en 1949, las manifestaciones de admiración no se hicieron esperar: Premio del Sindicato de Escritores de Chile por el manuscrito y Premio Atenea de la Universidad de Concepción. El libro fue reeditado en 1978 y vuelto a editar en 2002, pero ahora transformado por el poeta: la metaforización exacerbada, el ritmo clásico y la desgarradura emocional del primer texto dieron paso a una rigurosa síntesis de imágenes que desplazó la métrica y el carácter apostrófico de los versos hacia una tensión lingüística, fónica y significativa que el poeta hará suya en sus siguientes libros. Se trata de una obra que tendría cuatro volúmenes, de los cuales el segundo apareció con el título de *El mensajero* en 2003 a través de la editorial LOM, que ha iniciado la publicación de toda su obra desde 2002. El tercer volumen de esta obra aparecerá en el curso de este año con el nombre de *La opción*.

Después de la primera edición de *Cortejo y epinicio*, aparecieron *Los surcos inundados* (Premio de la Municipalidad de Santiago, 1951), *La enredadera del júbilo* en 1952, *Cuaderno de poesía* en 1962, *Los despojos del Sol. Ananda primera* en 1976 y *El cielo en la fuente* en 1977, ambos en Buenos Aires. En 1978 se publica la segunda edición de *Cortejo y epinicio* y *Los despojos del Sol. Ananda segunda*; y en 1983 una serie de aforismos titulado *Al rey su trono*. Las ediciones chilenas de LOM han sido, además de las citadas, *El cielo en la fuente/La mañana eterna* (2004), *País más allá* (2004), *Poesiectomía* (2005), *Los despojos del Sol* (2006), *Auge* (2007) y *Quince* (comentarios del propio poeta sobre sus textos, 2008). La prolífera producción de Rosenmann Taub comprende, ade-

más, una serie de textos inéditos, entre los cuales están “El regazo luminoso”, que recibió el Premio de Poesía de la Universidad de Concepción en 1951; “Ayorca de Europa”, escrito entre 1976 y 1978; la revisión de los volúmenes segundo, tercero y cuarto de *Cortejo y epinicio* y los doce volúmenes de *Los despojos del sol*. El poeta prepara, asimismo, una edición de *El cielo en la fuente* con comentarios propios. Habría que considerar, además, que durante el golpe militar, el poeta perdió alrededor de cinco mil páginas manuscritas en el saqueo de sus posesiones.

Respecto a la crítica, habría que señalar que al entusiasmo por su producción inicial, luego de la ausencia del poeta de Chile (estuvo en Buenos Aires, Venecia y Nueva York), actualmente radicado en Carolina del Norte, Estados Unidos, han sido pocos los trabajos que han incursionado en su obra. En este reconocimiento temprano es preciso citar a algunos críticos y varios escritores que repararon en la peculiaridad de sus poemas, entre ellos María Carolina Geel, Malú Sierra, Víctor Castro, Carlos René Correa, Hernán Díaz Arrieta (Alone), Alberto Rubio, Francis de Miomandre, Hernán del Solar, Vicente Alexandre, Francisco Santana, Manuel Rojas y Armando Uribe; y más recientemente María Nieves Alonso, Teodosio Fernández, Jaime Concha, Gwen Kirkpatrick, Cristián Montes y Paula Miranda. Actualmente, y gracias a la Fundación Corda que auspicia su obra a través de una serie de concursos, varios críticos jóvenes empiezan a relevar las nuevas publicaciones del poeta.

A título no sólo de inventario, sino también de mostrar la similitud de los registros críticos, a pesar de su diversidad temporal y estética, exponemos algunas de las opiniones y juicios sobre la producción del poeta. A propósito de la primera edición de *Cortejo y epinicio*, Hernán Díaz Arrieta (Alone), plantea en 1951 que “... su *Cortejo y epinicio* descuella, justamente, por la variedad de tonos, la abundancia de metros, ritmos y rimas –no desdeña éstas ni aquéllos– y la soltura con que maneja su delicado instrumental. Uno se siente a través de una selva, bien acompañado por invisibles voces, modernas, clásicas, arcaicas o revolucionarias, siempre en espesura y con profundidad de terreno” (3).

Poco después el crítico francés Francis de Miomandre, al referirse a *Cortejo y epinicio* y *Los surcos inundados*, escribirá:

Estos dos libros poseen una calidad y un acento totalmente excepcionales. No veo a nadie, ni aun entre nosotros, que se atreva a abordar la expresión poética con tanta desgarradora violencia. El dolor de vivir, la desesperación y la amargura de las experiencias cotidianas, la vanidad de todos los impulsos de amor hacia la creación, la obsesión de la muerte inspiran, línea a línea, este lirismo desbordante de ardor y abatido peregrinaje. Para completar este retrato demasiado sumario, es preciso anotar la participación de un humor y una fantasía casi delirantes... Poesía comprometida, sí, poesía comprometida, sin duda. Comprometida con la pena de vivir, comprometida con la solidaridad del dolor (6).

A propósito de *Los surcos inundados*, Carlos René Correa indicaba en *El Diario Ilustrado* que el autor “enfoca los temas con sabiduría exquisita; todo está en su lugar y hasta el juego de palabras y de imágenes era preciso allí donde Rosenmann Taub lo colocó”. Para agregar que “entre los poetas de la novísima generación en nuestras letras, el autor de este libro es, sin duda, de los más serios y originales. Tiene un dominio notable del idioma y de la técnica del verso” (2). Sobre el mismo poemario, su compañero de generación, Miguel Arteche, profundizaba en una reseña más enjundiosa:

Rosenmann-Taub no regresa a ninguna parte. Conoce su personal técnica, sabe la técnica del oficio y, lo más importante, con esas dos direcciones dominadas escribe una extraña, conmovedora poesía. Un análisis a fondo del libro descubriría el dominio de la adjetivación, la maestría en la técnica del verso: piénsese en la variación métrica de sus poemas, en la creación de palabras, en la riqueza de un vocabulario que le pertenece y que usa con familiaridad, sin que se vea detrás de él lo libresco (C-3).

En un encuentro de 1965 realizado en el sur de Chile, Armando Uribe introduce al poeta expresando que su primer libro fue la mayor revelación de la década del 50 (“Presentación” 88). El poeta Uribe insistirá en sus juicios de alabanza en una crónica, para luego acusar que “todo lo de Rosenmann-Taub, con el tiempo ha pasado a ser ignorado. Apenas habemos algunos que afirmamos su máximo valor en Chile y fuera. Pero no lo escucha prácticamente nadie” (“El mayor poeta” 2). Desde esa publicación (1966), la figura y producción poética de Rosenmann Taub parece desaparecer del plano periodístico y crítico nacional para reaparecer a fines de la década del setenta, a raíz de las ediciones de *Cortejo y epinicio* y *Los despojos del Sol* en la editorial Esteoeste, de Buenos Aires. Alberto Rubio, otro compañero de ruta del poeta, analiza perspicazmente algunos de los textos de *Los despojos del Sol* agregando que “nos deja algo así como cósmicamente desolados, pero a la vez nos conforta con esa tranquilidad que sobreviene tras la presencia o la experiencia de un drama seguido del logro de una verdad” (3). El crítico Hernán del Solar se refiere a *Cortejo y epinicio*, en la edición revisada, diciendo que “es de una originalidad intensa, inalcanzable para la saeta trizadora de la lógica” y agregando: “una voz, la suya, sin que otra la iguale en nuestro orbe poético, canta internamente para que exista un eco en hombre o mujer de alma alzada hacia el sueño, al delirio, a la realidad viva que cruza por sus palabras” (3).

Con el inicio de las ediciones y reediciones de la producción poética de Rosenmann Taub por LOM en Chile a partir de 2002, se “redescubre” al poeta en el país a partir de sus presentaciones de libros y de algunas crónicas y reseñas en periódicos y revistas. La tercera edición de *Cortejo y epinicio* apareció encabezada por una presentación de María Nieves Alonso, quien expresa y expone con emocionalidad apasionada:

El dolor, la desgracia, el desasosiego, la verdad, llaman desde las páginas de *Cortejo y Epinicio*, huérfanas, al parecer, de toda consolación, cruzadas por señales de finitud, deterioro y pérdida... aunque hinchidas de ansiedad y deseo: nostalgia de absoluto de pureza... La dama calva, la cucaracha, la intem-

perie, los escombros, el estropajo, el polvo, la sombra, las zarpas, los cuchillos, las largas tijeras puntiagudas, los gusanos, los niños podridos, los borrachos macilentos, las espadas que rebanan los ávidos latidos, los sollozos, las arcadas, los asquerosos sueños, las goteantes calles sórdidas, los cajones vacíos, el llanto, los calcinados huesos, los fríos lechos, los escupos negros, el vacío absoluto y un león que charla y gime como el poeta, me esperan en esta poesía de la mortalidad, del desconsuelo, de la farsa y del horror del mundo (6-7).

El montaje que expone Alonso dialoga con el montaje del propio poeta para buscar nuevos caminos de exposición de su originalidad. Señala que esta obra está llena de surtidores de lenguaje, que buscan los rastros de un paraíso perdido que se encuentra en la plegaria, en la desgracia, en la música, el dolor o la celebración. Por su parte, Cristóbal Solari comenta la reedición de la siguiente manera:

Sus poemas pueden leerse como una sonata de Beethoven o de Schubert. Sabemos que la interpretación musical deja un espectro de libertad al intérprete, pero está sujeta a reglas. Rosenmann-Taub también establece las propias. Los silencios en el corte de los versos tienen extensión, los que separan las estrofas, otra. Al interior del verso, la pausa de una “coma” es distinta a la de los “dos puntos” o a la del “guión”; la regularidad de los acentos, las reiteraciones paralelas, la métrica impecable (véanse sonetos como “Itrio” o “Schabat”) forman una estructura rítmica en la que nada ha sido dejado al azar (2).

En su reseña, Solari señala las dificultades de la lectura del poeta, la importancia de la reedición, la singularidad de su lenguaje, así como la rigurosidad musical y el uso de figuras literarias que resaltan el ritmo por un lado y las tensiones que provocan las imágenes contradictorias. Por su parte, Ignacio Rodríguez escribe, a propósito de la reedición de *Los despojos del Sol* en 2006:

Sin concesiones, verbaliza lo imposible y nos transfiere al mismo tiempo a la eternidad y a la caducidad de toda la peripecia humana. Por lo demás, todo en él suena bellissimo, porque en el fondo es pura conciencia de crecimiento, la pura brevedad de lo absoluto... Afirmo que no estamos frente a un libro: que estamos frente a nosotros mismos, desnudos como esos poemas, despojados de todo lo inesencial, exactos en nuestras carencias y en nuestra verdad (1-2).

En este breve repaso crítico, rescatamos también una reseña de Pedro Gandolfo a propósito de la publicación de *Auge* (2007), en la que se reiteran las dificultades de la lectura de Rosenmann-Taub, especialmente en este poemario:

Auge es el séptimo título que el poeta chileno, radicado ya por largo tiempo en Estados Unidos, publica en los últimos años. Reúne 62 poemas con una unidad formal bastante clara. En general son poemas cortos, con una métrica breve, marcados por un ritmo en constante aceleración y ascenso o bien por abruptas detenciones estáticas. Para lograr estos efectos, Rosenmann-Taub recurre con frecuencia a los “dos puntos”, que los emplea con gran maestría como verdaderos atajos semánticos, sonoros y gráficos: los versos se precipitan o son lanzados en una suerte de disparos en los cuales el poeta ahorra el máximo de recursos... El esfuerzo de Rosenmann-Taub por la negación de todo lo superfluo coloca los versos en el límite de la inteligibilidad. Se trata de querer liberar al lenguaje poético, desesperadamente, de su propia masa y de las leyes de gravedad, de modo que el tema se desmenuza y salpica cuando choca con las pausas, las rimas o las imágenes (1).

Esta recolección de opiniones nos permiten situar la crítica periodística en una marcación que comprende tres momentos de desarrollo: 1) los inicios de las publicaciones en los años 50 que relevan la producción del poeta; 2) reseñas esporádicas de algunos libros que se publican en Buenos Aires a fines de los setenta; y 3) el resurgimiento de la atención sobre el poeta a partir de sus

publicaciones y reediciones en Chile desde 2002. Paralelamente, sin embargo, la crítica académica ha sido escasa y tal vez por influencia directa o indirecta de la Fundación Corda, más copiosa fuera de Chile que en el propio país.¹

El espacio de la memoria en Cortejo y epinicio: estrategias para “lentificar” la muerte

Los primeros escritos de David Rosenmann-Taub se sitúan por los años cincuenta, tal como ha sido atestiguado en el libro que reúne los trabajos desarrollados en el Encuentro de Joven Poesía Chilena en Valdivia en abril de 1965. Allí se estableció una convivencia que reunió a parte importante de la “promoción” que ejerció gran influencia sobre los poetas posteriores, es decir, Miguel Arteche, Efraín Barquero, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Alberto Rubio, Armando Uribe Arce y David Rosenmann-Taub.² Este último se inicia más cercano a la línea lárca de Teillier, Rubio y Barquero, pero como se aprecia al leer su poesía, si bien el tópico de la infancia y la nostalgia por el origen se relevan como elementos centrales en su obra, se separa de los poetas anteriores por la densa urdimbre de sus versos, tensos, ambiguos, rigurosos, contenidos en un discurso que nunca se consume a sí mismo. Rosenmann-Taub es un poeta donde los significantes, si bien no priman sobre los significados, resultan vitales para leer la significación.

Al comparar la primera edición de *Cortejo y epinicio* con la segunda y la tercera, resaltan las distinciones. Al respecto, Jaime Concha indicará que

... aunque parezca contradictorio postularlo, no se trata en absoluto de otro libro, sino del mismo libro renovado, corregido y, sobre todo... ¡reducido! Con

¹ Se podrían citar fuera de Chile trabajos de Jaime Concha, Teodosio Fernández, Álvaro Salvador, Gwen Kirkpatrick, Juanita Cifuentes, entre otros. En Chile solo conozco los artículos de Paula Miranda y Cristián Montes.

² Otros poetas fundamentales, pero que se iniciaron algo antes, fueron Nicanor Parra y Gonzalo Rojas. Probablemente, para los poetas arriba mencionados, estos últimos eran considerados ya poetas consagrados y sus líneas estéticas habían empezado a divergir.

un aprendizaje poético ya en plenitud, el autor vuelve treinta años después sobre su obra temprana y la densifica –es decir, la poda y la comprime– a veces con crueldad. Rosenmann-Taub borra, elimina versos y secuencias de versos, dando por resultado un volumen presidido por el arte de la elipsis y efectos de discontinuidad. El libro subsiste, sin embargo, porque no se modifica su esquema orgánico original: permanece el mismo número de secciones, con levísimas alteraciones de uno que otro nombre.³

A manera de ejemplo veamos los poemas 1 y 2. En el 1 del libro 1 se lee: “Mas otras voces hablan a otras voces. / Más otros ríos bañan a otros hombres. / Y yo estoy lejos, sumamente lejos.” (23)

En el libro 2, “hablan” cambia a “reclaman”, los ríos se singularizan y “bañan” se traslada a “fulgura”. Además, con mucha maestría, se utilizan menos palabras en cada verso, pero se mantiene el endecasílabo. Todo ello lleva a acentuar la idea del desplazamiento del sujeto en un presente engañoso, que más bien parece intercambiar el espacio por el tiempo para situarse en un momento anterior. La situación de ensoñación que indica el desplazamiento, se enfatiza por medio del escenario estremecedor que rodea al sujeto: “Ulula el huracán” y “Grita el torrente”, quien persiste en su lejanía y ajenidad. Este movimiento hacia atrás que la memoria presentiza se acentúa en los versos siguientes: “Allá en los corredores / de la lejana casa mía se oye / la panoja de trinos de otro entonces, / y entre los cobertores / de mi huesa, rumores de otros dioses.” (23)

Texto reducido en el libro 2 a dos estrofas: “Otra amapola mece los cinéreos / vestigios de otros dioses” (25). Versos estos en que la memoria actúa como un gozne que va y viene entre el origen de la infancia (esas voces lejanas) y la huesa o “huesera” que nos espera y en que la palabra “cobertores” cubre ambos sentidos: la del niño abrigado en la cama que escucha los trinos de los pájaros y la de

³ Jaime Concha, “Nace una singularidad: el primer libro de David Rosenmann-Taub”, *Revista Iberoamericana* 224 (julio-septiembre 2008): 18.

la cubierta del féretro. Memoria como trascendencia, pero también búsqueda de una esencia que solo la nebulosa del sueño permite.⁴

El poema II del libro 1 reza así: “Para mí todo el año es otoño: / ¿Cuándo, dioses, empieza el invierno? / ¿Es otrora la nueva jornada? / Al raer, desvelado, las eras, / he gustado los mismos sabores / que aprendí en las escuelas del sueño. / Para mí todo el día es crepúsculo: / ¿Cuándo, dioses, empieza la noche?” (24)

En la nueva edición es el poema III y se reduce a cuatro versos: “En las eras, ajeno, / he raído los mismos sabores / que aprendí en las escuelas del sueño. / ¿Cuándo empieza la noche?”

En este poema, la representación de la decadencia (otoño, era, crepúsculo) se une al recuerdo de los orígenes (sabores, escuelas del sueño) y a la llegada de la muerte (la noche) en una especie de remolino (rehilete, dirá el poeta) que circula de un lado a otro del tiempo. Lo que permanece es la estación de lo transitorio (todo el año es otoño, todo el año es crepúsculo) que se convierte en umbral hacia lo permanente (el invierno, la noche) que se añora y desea mientras el habitar “desvelado” y las “escuelas del sueño” lentifican la muerte.

En todo el libro que citamos, predomina el tópico de esta muerte lenta que impregna la conciencia del sujeto y que se amplía a todos los seres vivos, así como a la naturaleza: “nos vamos tornando sombra / sombra y sueño en la sombra” (V-31). Sin embargo, por los intersticios de este escenario que el discurso poético llena de una atmósfera densa y sugerente plagada de amenazas, asoman en el sujeto (o los sujetos de los poemas) recuerdos y emociones que convierten la memoria en el único sostén de toda existencia. Este “habla desde la

⁴ Concha indica que este texto “nos transmite una visión distante y distanciada del espectáculo actual de las cosas, en la medida en que el sujeto se hunde-paganamente-en su éxtasis de muerte... La única consonancia plena se instala al final entre los ‘corredores’ de la casa y los ‘cobertores’ de la huesa. Los valores se transmutan, se intercambian en el mismo plano fónico del verso, gravitando hacia el polo ideal de lo yacente que es lecho, abrigo y protección en las lejanías del mundo. Es que ‘la casa mía’ ha devenido ‘mi huesa’, dando la articulación esencial a todo el poemario” (Concha 9). El análisis del crítico me parece relevante y ratifica algunas de las ideas expuestas.

muerte” que arrastra las cosas a su destino desde el origen es uno de los modos que tiene esta poesía de instalar “otras voces (que) hablan a otras voces”. Es la conciencia de que el territorio de la vida es una carrera acelerada que para “lentificarse” tiene sólo algunas precarias posibilidades.

En varios de los otros poemas del libro, se ratifican los elementos anteriormente señalados, aunque ahora se mezclan con otras formas de exorcizar la muerte, especialmente al instalar en los textos el jardín de la niñez (una naturaleza humanizada) como espacio que se imbrica con los juegos infantiles, pero también con un ambiguo erotismo que impregna los objetos y con la asunción del dolor y el sufrimiento ínsito en lo humano, morigerado por un discurso irónico y sarcástico. En el poema “Diálogo sepulcral” (XI en la edición 1 y XIII en la edición 2) se lee: “Hace ya mucho tiempo que me come la tierra / y por eso comprendo la negra empuñadura” (42). Esta “negra empuñadura” refiere a la muerte, lo que se aclara en la versión 2 donde se lee: “¡carcelero! Ya mucho que acongojas... Empújame a tu apremio” (41). El sujeto apostrofa a la muerte, usando la antítesis como forma de integrar a este carcelero de la vida para poder resistirlo: “Tráelo a tu memoria, húngelo en tus mejillas, / ábrelo todo y sángralo / que recordando, olvidas” (42). El poema termina expresando la idea de la vida como agonía: “Dentro de ti esta vez un hombre agonizaba”, verso que en la versión 2 se hace más rotundo y terminante: “Dentro de ti, por fin, agonicé”. El jardín de la infancia vuelve a aparecer en el poema “Inmortales (XIV en versión 1 y XVI sin título en versión 2), situado al final de la sección “Sphera”, como un elemento que trata de detener la atmósfera mortuoria que rodea al ser humano. Se inicia: “Basta mirar las rosas de vuelta a los rosales, / basta lamer la brisa, / basta cantar la luz y herir los nidos / la luna muere hoy, pero nace mañana”. Este eterno retorno del jardín y de la luna contrasta con “la noche de hoy (que) es una antigua noche que... encuentra su regazo en las... mantas del luto que hoy es dueño del sueño de los hombres” (47). Así es como las hojas se secan, pero (ahora) están en primavera y así es también como “un niño es un anciano que mañana será / a escondidas de Dios, una criatura de pan de sortilegio” (47). Esta permanente dialéctica entre el trabajo de la muerte y las

formas (poéticas) de eludirla o lentificarla, aparecen una y otra vez en los poemas. En “Dafne árbol” es de nuevo el deseo del sujeto de integrarse a la naturaleza ahora con placentero autoerotismo: “Me entrego a placeres morados / y dúrame el ansia. / Muchachos: saladme en la hierba, / exprimo pinares, pinares. / Aquí estoy aullando caricias. Me apoyo en el sol de mis ramas. Mi anhelo recorre los álamos.” (110).

En “Cosecha de sosiego” (V versión 1) también se representa la “lentificación” de la muerte, a través de la contraposición entre “cosecha” (producción humana, germinación de vida) versus el “sosiego” que alude a la tranquilidad, pero también a la quietud, en este caso en relación a la muerte: “Y echamos tierra encima / y olvidamos los ojos / cerrados y la boca / quebrada. Bajo el polvo / los párpados sin fragua, / los ojos” (30). Tierra y polvo aparecen de nuevo en su doble función de cubrir a los muertos y al mismo tiempo cuidarlos en su sueño y hacerlos germinar. El “nosotros” describe la manera como nos vamos separando del muerto, que como diría Vallejo siguió muriendo, pero luego entendemos en el transcurso del poema que ese muerto somos también nosotros mismos. La fusión se produce cuando el sujeto plural en primera persona señala que “olvidamos la frente y las arrugas, las manos y las uñas” (30), para luego incorporarse al proceso de desintegración: “nos vamos sumando a la noche a la hora dorada de las siembras” (30). Así, la regeneración de la vida natural (siembra, surco, bosque, aromos en flor, gavillas, árbol) y el acompañamiento de Dios o ambos integrados (“levantamos las manos / para que Dios les hable”; en la versión 2; “Dios madura en el polvo”, 32) sirven de contraste, pero también de comunión a la mortal vida humana, que se sumerge en el sosiego (el sueño) de la muerte: “Y nos vamos tornando / sombra y sueño en la sombra” (32). En el poema IV, el tópico de la muerte en vida se muestra a través de la idea de destierro y devaluación de la vida en un sujeto que está a la intemperie: “Con su cuerda invisible me ahorca / la baldía intemperie; los duendes / zarandéanme a gajos agónicos. / ¡Qué destierro! ¡Qué escombros!” (1-29). Este sujeto “desterritorializado” se mueve en un presente de caída y degradación que anhela trascender para superar su vida mecánica y su conciencia de alienación: “Me

refugio en los silos más hoscas / de la áurea desgracia... Estropajo que tengo de emblema se me enrosca en el cuello: es huirme, es no hallarme, es verterme sin ruido... ¡es morirme!” (1-29). La posibilidad de trascendencia parece darse a través de la imagen de la gota de agua cayendo y produciendo un sonido (música) y un sentido (germinación de la vida en la tierra) distinto. El instante de la gota de agua que cae es una extensión del presente que aminora “la baldía intemperie” y el “destierro”. En la versión 2, la modificación desde “va a caer y mi sino está tenso” (29) a “va a caer y mi sino se tensa” (31) permite presentizar al sujeto como si estuviera dentro y fuera de la gota de agua (conciencia de su propia posibilidad), a la vez que el verso que se agrega, “abrevando la fiebre en cenit”, parece aludir a que la gota abreva y abrevia la fiebre alta que se sufre para ser otro. El poema, en su final: “Permíteme oír cómo cae / esa gota de agua, Dios mío!”, similar en ambas versiones, expresa una apelación desesperada del sujeto a la divinidad, que le permita instalar lo esencial (el movimiento de la gota detenida en el espacio) en lo transitorio (el momento en que la gota cae) como conciencia de una posible trascendencia.

País más allá: ¿Continuidad o ruptura?

De *País más allá*, solo conocemos la edición de 2004 y se compone de un epígrafe que es un texto introductorio de dos versos (“Infancia y nada: enlaces que borro, dibujándome”); el “Apresto”, una especie de obertura que entrega la atmósfera, el concierto central compuesto por 39 textos numerados sin título y el “Adiós”, una especie de cantata terminal que cierra el libro. Como en otros poetas coetáneos (Teillier, Barquero, Lihn, Rojas, Alberto Rubio, Delia Domínguez, Pablo Guíñez), el reino de la infancia representa también aquí una búsqueda en la memoria y un pre-texto para auscultar el presente y el futuro. Pero, sobre todo, se trata de describir la multiplicidad de sensaciones, emociones, visiones y actos que la memoria retrotrae como signo del dibujo de una vida haciéndose y deshaciéndose. Es por ello que el “Apresto”, su primer poema, se instala en el extremo de la nada, donde el sujeto desdoblado entre un yo y su

sombra es apostrofado, cuestionado, increpado: “¿Qué sientes, di, qué sientes?” (13) y situado en una especie de trans-migración hacia el país más allá, ése en donde “infancia” y “nada” se unen indisolublemente.

Y no es que en este poemario no aparezcan las mismas obsesiones de los otros libros: mortalidad, desconsuelo, horror, conciencia inapelable de la muerte, pérdida de una inocencia original. Aquí también afloran los cultismos y manierismos propios de su estilo, los neologismos, las palabras compuestas y las conversiones gramaticales, todo ello conformando un friso de acicaladas exploraciones verbales y pronominales donde lo arcaico resuena siempre como novedoso y los relumbrones hirsutamente neomodernos se insertan majestuosos en el mar heterogéneo de la frase: ímprobo, socarrén, lauro, medroso, pestillo sinuoso, moño votivo, cerril sifón, meridiano capitel, calígine, íncubos y muladares que flotan entre las personificaciones de los objetos y los fantasmas de los personajes que se mueven alrededor de ellos como si la existencia fuera más bien el preludio de la esencia de las cosas. La singularidad de la experiencia se despliega en un juego de visiones, donde la pirotecnia no ahoga jamás la imagen central de lo que se quiere decir, contar, expresar, como en ese dechado de síntesis que es el texto 26: “Vendimia: el aro. El pabellón reposa” (117). O en esa imagen relampagueante de la muerte, que aparece en el 33: “La eternidad apura. Presos, / acreedores, / unos huesos / aterrados / ‘peñascos celadores, / entibiadnos con fuegos de frescura” (147).

Pero más allá de sus registros particulares, este libro se centra en la experiencia de la infancia, jardín secreto de donde surge un cúmulo de otras experiencias que se enlazan con el origen y el final, el nacimiento y la muerte, la infancia y la nada. Entretanto, se busca la sobrevivencia, por medio del dibujo que hace el individuo de su propia vida, de su entorno, de los seres queridos (Ester, Lajda, padre, madre), de su sueño, su paisaje y su muerte, esa “novela matutina” que el tiempo hace y deshace y que un día “cuando el árbol me alargue su raigambre... ceñirá enredadera” (125), es decir, tendrá una continuidad o una trascendencia, porque aquí hay una visión trascendental del ser humano, ya sea a través de lo que dice el poema, de la música, de la paráfrasis de

la divinidad, de la presencia del otro o del vuelo bruñido del aliento. De este modo, “el país más allá” es un hueco que se llena de silencios, de memorias, de preguntas que no requieren respuestas, de imágenes obsesivas que se agolpan en el recuerdo (panteones, misas, sudarios, rastros, esqueletos, zócalos, medallones) y buscan quebrar la nostalgia de ese tiempo imposible, que se instala como una espacialización de la conciencia. El ambiguo sujeto (a veces un yo que describe o recuerda, a veces un apóstrofe del tú, a veces una voz que se pierde en el océano verde de la naturaleza), bucea entre los hilillos de una tenue corriente de conciencia, que se licúa en fulgores cromáticos o reverbera en una batería de sonidos, trazando la búsqueda fantasmagórica de un tiempo anclado en la memoria en donde ocurren cosas imponderables, las cuales son percibidas más por los sentidos que por la reflexión. El o los sujetos se pierden en la limpidez de un mundo-naturaleza sin jerarquías, dentro del cual recobran un sitio de inocencia que quizás nunca tuvieron, pero que la corriente de la memoria recaptura con un discurso que le devuelve su origen prístino. Si bien, la particularidad de las experiencias re-significadas no siempre parece encajar en la totalidad discursiva de los textos, resulta evidente que el “país más allá” es la tabla de salvación de este dibujo que traza una línea carnal y natural entre el aluvión de objetos, sucesos e imágenes de esa madrugada semi-feliz (con sus sugerencias cromáticas y eróticas) y el umbral de este adiós, también “país más allá”, pero ahora con toda la carga que conlleva ese “viento que cruje”, esa “fragua que cruje”, puerta que conduce al encuentro con los seres amados (padre, madre, hermanas) en una trascendencia que se llena de mundo más allá de la muerte. Así es como el inicio del poema I: “madrugadas, goznes, azar contra azar” (17) se entronca con el poema final: “goznes, fragua, goznes: azar el azar” (177), para cerrar un lugar y abrir el otro, ambos puntos de encuentro, uno en la memoria, el otro en la muerte, como posibilidades únicas de anudar lo que en la vida está desanudado.

En definitiva, el poema se realiza como lugar de encuentro, un gozne escritura que da cuenta de una realidad contradictoria y busca en la experiencia del lector, cruzar juntos el umbral del “país más allá” para preguntar y preguntar

a través del espejo: “¿Por qué tus trenzas, hermana, / semejan trenzas de la tierra?” (XXXV: 157) o bien “mamá ¿me besarás si me voy a acostar?... / y entrégame tu beso aunque sea de lejos; / entrégame tus brazos aunque sea de lejos; / calígine, dichoso, / estrecho tu ternura, / y no llores, no llores, estoy bien abrigado” (XIII: 65-66).

Al respecto, el propio autor, David Rosenmann-Taub, ha señalado que “el presente es el lugar donde me instalo a escribir en dirección al pasado y al futuro”. Para luego agregar: “¿Cuál es la razón de crecer? ¿Cuál es la razón de recordar? La conciencia del despertar cuando ya no estando aquí, nos dirigimos hacia la niñez de allá” (2004: C-13).

Otros textos: el retorno a las Fuentes

En *El mensajero*, el lenguaje visionario y delirante mantiene el sentido musical de los poemarios anteriores, pero se sumerge al mismo tiempo en un discurso cada vez más austero y concentrado, buscando significados más justos y exactos en cada enunciado. Un trabajo arqueológico cada vez más depurado de las formas gramaticales arcaicas, actuales y reinventadas, permite su dinamización moderna, a partir de una fruición estética en que humor, ritmo y oralidad producen efectos plásticos y musicales de inusitado esplendor. Junto a ello hay que considerar la rigurosa estructura melódica y religiosa que tiene el texto, de acuerdo con una versión de su producción estética dada por el propio autor.

En *El cielo en la fuente*, es el corazón el centro de las vivencias que unen lo corporal con la conciencia, la vitalidad del ser humano, ese latido perenne cuyos diversos niveles de sentido se trabajan a partir de las imágenes-símbolos del cielo y la fuente. El reflejo del uno en el otro se hace así sueño de un deseo de infinitud juvenil que vuelve una y otra vez a la infancia persiguiendo el Narciso que todos llevamos dentro y que quiere buscarse inquietamente a sí mismo en un gesto que es al mismo tiempo belleza y conocimiento. En este libro, el viaje de Desusa es un retorno conceptual a las fuentes para cumplir su recorrido desde la sombra a la sombra, donde la negación se hace latido y sangre, afirma-

ción del corazón viajero que se continúa de una existencia en otra. La luminosidad del presente, la sombra que será, nada que complementa al ser, que soy, que no seré, ardor que ondula y sucumbe pero sigue su viaje hacia la sombra, que también es viaje por el conocimiento. Por su parte, en el poemario *La mañana eterna*, Pedrito afirma una verdad que entroniza en la imagen de la copa: amor y erotismo como plenitud de la vida, como conocimiento de una juventud que se eterniza en la conciencia.

Por último, en *Poesiectomía*, el discurso se hace cada vez más sintético y breve, punzante, filoso y a veces mínimo. Como ha indicado el propio autor, son epigramas de la vida privada, preguntas que investigan, que abren, que constatan y que tienen como trasfondo una partitura musical, una sustancia rítmica, una manifestación del ser y la nada. Vivisección de la poesía, discurso que se levanta sobre sí mismo, para auscultar su propio metalenguaje hasta devolverlo a sus fuentes orales y públicas, pero a veces casi olvidadas. En este libro, se cumple casi en forma tautológica ese intento de Rosenmann-Taub de relevar la música por sobre todo: ritmo, armonía, métrica, canto, sonido, sentido, anáforas, onomatopeyas, oralidad, interrogaciones que son afirmaciones que son interrogaciones, todo contribuye a acercar la voz y la escritura. Por otro lado, es innegable que el foco estético acentúa los significantes por sobre los significados, los cuales merodean en forma insistente los espacios de la vida cotidiana, priorizando en forma casi obsesiva lo minúsculo, lo irrelevante, las minucias del cada día, orlándolas de belleza simbólica o acrecentando su metaforización y antropomorfización hasta llegar a veces casi al aforismo. La microscópica focalización que el discurso posa sobre los objetos y el propio sujeto que se examina a sí mismo establece una estética del conocimiento cuyo objetivo es incursionar de manera absolutamente novedosa sobre su mundo, haciéndose permanentemente en el instante en que el texto se produce. Los poemas se transforman así en un caleidoscopio de elementos, cosas y seres humanos en constante movimiento de vida y muerte, sombra y luminosidad, vigilia y sueño, origen y fin, texto y realidad, mientras la continuidad del movimiento se presenta como el eje estructurador de una confluencia en que

prevalece el “siendo” del poeta empírico en sus versos, que culmina y vuelve a comenzar en el “escribo, escribo” del último poema, sentido también final del sin sentido humano.

Final

David Rosenmann Taub ha dicho que “el presente es el lugar donde me instalo a escribir en dirección al pasado y al futuro” y agrega: “¿Cuál es la razón de crecer? ¿Cuál es la razón de recordar? La conciencia del despertar cuando ya no estando aquí, nos dirigimos hacia la niñez del allá” (Lennon C13).

Conminación del poeta para cruzar juntos el umbral del país más allá, para preguntarnos que sentimos y ver si “confundidos con el mediodía... la brisa nos cambia el rostro” (*País más allá* 173).

Obras citadas

Alonso, María Nieves. “Tierra y alma, en la luz, se precipitan.” Prólogo a *Cortejo y epinicio*. Santiago de Chile: LOM, 2002. 5-15.

Arteche, Miguel. “Los Surcos Inundados. David Rosenmann Taub.” *El Mercurio* 29 de mayo de 1953: C3.

Correa, Carlos René. “Los Surcos Inundados. David Rosenmann Taub.” *El Diario Ilustrado* 29 de mayo de 1952: 2.

De Miomadre, Francis. “La poesía de David Rosenmann Taub en *Cortejo y epinicio* y en *Los surcos inundados*”. *Hommes et Mondes* (1951): 6.

Del Solar, Hernán. “*Cortejo y epinicio*. David Rosenmann Taub.” *El Mercurio* 10 de junio de 1979: 3.

Díaz Arrieta, Hernán (Alone). “*Cortejo y Epinicio*. David Rosenmann Taub.” *El Mercurio* 22 de enero de 1950: 3.

Gandolfo, Pedro. “David Rosenmann Taub: un enigma poético.” *Revista de Libros de El Mercurio* 27 de mayo de 2007: 1.

Lennon, Maureen. "Rosenmann Taub, el mito viviente de la poesía chilena". *El Mercurio* 6 de diciembre de 2004: C13.

Rodríguez, Ignacio. "La brevedad de lo absoluto: *Los despojos del Sol*". *Revista de Libros de El Mercurio* 5 de mayo de 2006: 1-2.

Rosenmann Taub, David. *El adolescente*. Santiago: Caballo de Fuego de la Poesía, 1941.

---. *Cortejo y epinicio*. Santiago: Cruz del Sur, 1949. 2ª edición, Buenos Aires: Esteoeste, 1978. 3ª edición, Santiago: LOM, 2002.

---. *Los surcos inundados*. Santiago: Cruz del Sur, 1951.

---. *La enredadera del júbilo*. Santiago: Revista Atenea y Cruz del Sur. 1952.

---. *Cuaderno de poesía*. Taller Edición 99, 1962.

---. *Los despojos del Sol*. Buenos Aires: Esteoeste, 1976.

---. *Al rey su trono*. Buenos Aires: 1983.

---. *El mensajero*. Santiago: LOM, 2003.

---. *El cielo en la fuente/La mañana eterna*. Santiago: LOM, 2004.

---. *País más allá*. Santiago: LOM, 2004.

---. *Poesiectomía*. Santiago: LOM, 2005.

---. *Los despojos del sol*. Santiago: LOM, 2006.

---. *Auge*. Santiago: LOM, 2007.

---. *Quince. Autocomentarios*. Santiago: LOM, 2008.

Rubio, Alberto. "Los Despojos del Sol. David Rosenmann Taub." *Las Ultimas Noticias* 31 de julio de 1977: 3.

Solari, Cristóbal. "Entre la tierra y el cielo." *El Mercurio*, 14 de diciembre de 2002: 3.

Uribe Arce, Armando. "Presentación de David Rosenmann Taub." *Poesía chilena (1960-1965)*. Santiago de Chile: Trilce, 1966. 88-104.

---. "El Mayor Poeta." *El Mercurio*, 27 de septiembre de 1998: 2.