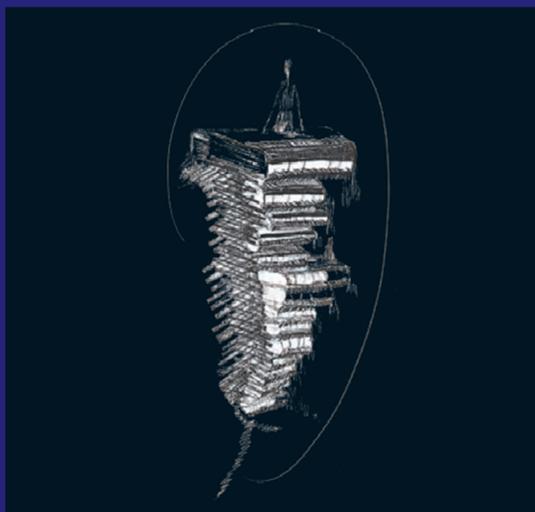


Este ensayo pertenece al siguiente libro:

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



Edición de  
Eduardo Ramos-Izquierdo

## Componer, descomponer y recomponer la memoria: una lectura de *País Más Allá* de David Rosenmann-Taub

Juanita CIFUENTES-LOUAULT  
*Universidad Stendhal – Grenoble 3*

El primer contacto con la obra poética de David Rosenmann-Taub se puede definir como un impacto estético y poético. Su densidad y precisión solicitan permanentemente al lector. Rosenmann-Taub es un poeta de la experiencia ya que lo escrito emana del “[...] trasunto de [su] experiencia y [su] experimentar la experiencia de los seres que am[a]: [su] vivir”<sup>1</sup>.

*País Más Allá* dibuja a través de los 39 poemas que lo componen, los contornos de un mapa afectivo, habitado por las siluetas de los seres queridos que están “más allá” de la vida y de la muerte. La experiencia por ser irrepetible y única exige la exactitud de la palabra poética; de ahí la riqueza y la erudición del vocabulario empleado por el poeta. Cada palabra es una revelación, que permite “des-cubrir” la esencia poética. Ahí radica la paradoja de una poesía que aparentemente vela el acceso al significado pero que en realidad revela sentidos.

La estructura misma del libro remite a los mecanismos de la memoria: el poema de apertura “Apresto” remite al ritual de preparación de los textiles como quien quiere fijar los recuerdos. Por otra parte el carácter fragmentario del poemario (39 poemas) reproduce el carácter episódico de la memoria. Por último el poema de cierre “Adiós” alude al homenaje a los seres queridos ausentes, que es este libro.

En este artículo busco identificar y analizar el funcionamiento de los mecanismos de representación de la memoria, a través de las

---

<sup>1</sup> David ROSENMANN-TAUB en “Contra la improvisación”, por Patricia TAPIA, *El Mercurio*, 20 de noviembre de 2005.

fases de composición, de descomposición y de recomposición de la memoria en su sentido musical y orgánico.

La memoria está conectada con los lazos del parentesco. Estos aparecen desde la apertura del poemario, a través de la dedicatoria “A Jávele, a Cecilia, a Jacobo, a Méir”, a la que se suma el epígrafe “Infancia y nada: enlaces / Que borro dibujándome”. Entramos así en el territorio de la infancia asimilada a una página en blanco. El oxímoron subraya la tensión que implica desprenderse de lo conocido para que pueda surgir el propio ser.

El poema introductorio “Apresto” (que remite al ritual de los preparativos, al proceso de almidonar un tejido que alude al hecho de querer fijar la memoria) se construye alrededor del desdoblamiento del yo poético que dialoga con su sombra: la opacidad<sup>2</sup>, lo ajeno, lo extraño contrastan con lo luminoso, con lo familiar<sup>3</sup>. La distancia y la ausencia no son sinónimos de condena para el sujeto poético<sup>4</sup>, sino una necesidad para poder ver, entender y comunicar. Así funciona la “rendija” como espacio que posibilita la apertura y la iluminación y que contrasta con la “caja”, símbolo del encierro. La última estrofa del poema conjuga la tempestad de los recuerdos que puede llegar a ser devastadora con una posibilidad de comunicación y de enlace fraterno. No es casual pues que la última palabra del poema sea “hermanos”. *País Más Allá* es el fruto de una reflexión sobre la identidad y la memoria, que busca abolir las fronteras del tiempo. Así afirma el poeta:

He estado escribiendo este libro toda mi vida. En él, mi infancia se funde con la de mis padres y la de mis abuelos. Uno de los niveles que desarrollo es la responsabilidad constante de la verdadera adultez de ser niño. ¿Cuál es la razón de crecer? ¿Cuál es la razón de recordar? La conciencia del despertar cuando, ya no formando parte de aquí, nos dirigimos hacia la niñez de allá.

---

<sup>2</sup> *País Más Allá*, Santiago de Chile, LOM, 2004. “Apresto”, p. 14, “sombra”, “Desde un sesgo/ vidrioso/ y esfumado”, “[...] El hálito de los desconocidos los cirios extinguió”. Todas las citas provienen de esta edición. En adelante utilizaremos la abreviación *PMÁ*, para referirnos a este poemario.

<sup>3</sup> *Id.*, “Los míos me cubrieron: / nacaradas/ procesiones [...]”.

<sup>4</sup> *Id.*, “Conmovieron cavernas. / Emigré: estepa ciega.”

Con este libro he querido satisfacer algo que no encontré nunca en mi experiencia de la poesía como lector, es decir, el desafío es ir más allá<sup>5</sup>.

La nominación, las preguntas<sup>6</sup>, el uso de los imperativos y de los pronombres enclíticos, son mecanismos que traducen la urgencia de cercanía<sup>7</sup>. El mundo parece estar poblado por elementos residuales, simientes,<sup>8</sup> intersticiales<sup>9</sup>. Así, las estructuras anafóricas parecen surgir para conjurar el olvido. El ritmo repetitivo y los juegos de ecos sonoros remiten a la dimensión semiótica del lenguaje, según la terminología de Julia Kristeva, relativa a las marcas y pulsiones corporales del sujeto. Por ejemplo en el poema XII, el endecasílabo “Próspera historia de color febril” que constituye el primer verso de la primera, tercera y última estrofa, crea un efecto de repetición cíclica. La fuerza melódica del poema es cristalizada por los acentos tónicos puestos en la vocal [o], que remiten a la circularidad misma de la memoria, y por los ecos en [i] que remiten al movimiento vertical que nace desde la raíz, desde el origen, como una búsqueda de la historia personal. Existe entonces una profusión de motivos y formas evocadores de memoria. Por ejemplo, el “comedor entre orugas” remite al espacio simbólico de reunión del círculo familiar. Las “cinco siluetas de cristal” simbolizan el esquema de la familia, y la pregunta “¿vínculos?” interroga los lazos del parentesco. Se instala así una búsqueda del origen, de esa “sonora golosina” en la cual se amalgaman dos sentidos y se dispara la memoria afectiva<sup>10</sup>.

Por otra parte las “oscilaciones” catalizan el movimiento pendular característico de la memoria, situada siempre en el umbral entre presente y pasado. Las “cinco/ siluetas de cristal” reaparecen en la cuarta estrofa y se asocian con el verbo pronominal “demo-rándose”, que alude a la tardanza o a la dilación con la que surgen estas figuras. Pero en su literalidad, la palabra (de-morar-se) implica

---

<sup>5</sup> David ROSENMANN-TAUB en “Músico y poeta: Rosenmann-Taub, el mito viviente de la poesía chilena”, por Maurenn LENNON ZANINOVIC, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2006.

<sup>6</sup> PMA, II “[...] abuelo, / ¿me oyes?:/ ocaso en gavillas, / ¿me tocas?”, p. 21.

<sup>7</sup> PMA, VII, “¡Ester, ponte a mi lado!”, p. 41.

<sup>8</sup> PMA, II, “triza/ de ahínco: abuelo:”, “Sémolas”, p. 21.

<sup>9</sup> PMA, X, “zanjas”, p. 53.

<sup>10</sup> Desarrollada y expuesta en el célebre episodio de la *madeleine* de Proust en *A la recherche du temps perdu*.

que éstas habitan y ocupan el espacio; la pregunta final (“¿quién recordaba, Lajda?”) subraya la dificultad de identificar la raíz de la memoria.

Al dirigirse de modo directo a Lajda, se pone de relieve la importancia de la estructura dialógica en el proceso de reconstrucción de memoria. Como lo afirma Octavio Paz, “el acto de escribir poemas se ofrece a nuestra mirada como un nudo de fuerzas contrarias, en el que nuestra voz y la otra voz se enlazan y confunden”<sup>11</sup>.

Invocar al otro es lo que permite avanzar en el itinerario de la historia personal<sup>12</sup>. Los ecos sonoros en [s] y en [k] revelan que el poema funciona como una sucesión de eslabones que permite definir más netamente la cadena familiar. A partir del texto poético surgen chispas de memoria<sup>13</sup>.

Otro procedimiento que tiene que ver con las composiciones y descomposiciones de la memoria es la profusión de enumeraciones y de acumulaciones; el poema se transforma en inventario de recuerdos, de objetos, en torrente de imágenes —a veces caótico— que constituye al yo poético actualizador de recuerdos y que puede afirmar “Soy del torbellino”<sup>14</sup>.

Los poemas III, IV y VI reflejan esta dinámica. En el poema VI, el juego rítmico (es decir la alternancia de los hexasílabos (v. 1, 5, 7, 8, 9, 10), de los alejandrinos (v. 2, 6) y de los versos de dos (verso 3), tres (versos 11, 12, 14, 15, 16, 17) y cuatro sílabas (verso 4)), recrea un movimiento de inhalación-exhalación, de extensión-contracción, de diástole-sístole: es decir un ritmo vital. El poema

---

<sup>11</sup> Octavio PAZ, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 13ª edición, 2003, p. 159.

<sup>12</sup> Aunque Bajtín deje por fuera a la poesía en su reflexión sobre el dialogismo y la polifonía, me parece que las posturas que defiende bien pueden aplicarse al género poético. Por eso cito y traduzco un extracto significativo con respecto a la relación entre dialogismo y otredad: “No puedo percibirme a mí mismo en mi aspecto exterior, sentir que me abarca y me expresa [...] En ese sentido, se puede hablar de la necesidad estética absoluta que un hombre tiene del otro, de esta actividad del otro que consiste en ver, retener, reunir y unificar, y que sólo puede crear la personalidad exteriormente terminada; si otro no la crea, esta personalidad no existirá”. Citado en TODOROV, Mikhaïl BAKHTINE, *Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 147.

<sup>13</sup> *PMA*, XII, p. 61-62.

<sup>14</sup> *PMA*, VIII, p. 45.

se abre y se cierra con la imagen del diamante que de áureo pasa a ser puro (“Dorado diamante”, “diamante diamante”). Así el brillo diáfano y precioso remite a los estallidos de memoria, que se asocia aquí con una roca que hay que pulir y tallar para fijar formas y huellas<sup>15</sup>.

La música de la memoria se relaciona con susurros (“doctos cuchicheos”), con pasos (“sandalias”), con recipientes (“redomas”, “bandejas”), con olores y sabores (“pomar”). El tejido de la memoria entrelaza sentidos, como lo revelan las sinestesias a través de las cuales la vista se hace gustativa y el gusto visual (“persianas de agraz”). Al afirmar “me abrevó”, el yo poético se deseca efectivamente pues bebe recuerdos; pero al hacerlo también se conecta con la brevedad de la memoria que surge como un relámpago fugaz. Por eso al afirmar “me escarbo la lengua”, la voz poética define el acto de recordar como una arqueología que exige la búsqueda de la palabra apropiada.

El yo poético es un habitante de espacios indefinidos. Los poemas presentan pocos indicios geográficos. Los espacios poéticos son fronterizos, y parecen dibujar siempre el contorno, la frontera. Se trata de espacios que señalan el comienzo o el final de alguna parte. Así, la voz poética parece surgir de espacios intersticiales<sup>16</sup> y resonar en la membrana de los límites que intenta traspasar. Por ejemplo, en el poema inaugural los “goznes” y las “cornisas” funcionan como espacios-punto de contacto. En este poema aparece también el cementerio que es el espacio de la muerte donde yacen los antepasados, en donde se conjugan ausencia y presencia. En esta misma perspectiva, podemos citar la “acera amarilla” del poema V, que hace parte de lo que he denominado los espacios-límite: el sujeto poético como un funámbulo, circula por el hilo imperceptible que une el pasado al presente, la ausencia y la presencia. La variedad de espacios que designan este límite imperceptible revela la importancia que tiene para el sujeto poético el recorrido. Podemos citar entre

---

<sup>15</sup> Es lo que subraya Jacques Le Goff al afirmar que: “la poesía identificada con la memoria, hace de esta un saber, incluso, una sabiduría [...], en los orígenes de la poética griega la palabra poética es inscripción viviente que se imprime en la memoria como el mármol”, en *El Orden de la Memoria, el tiempo como imaginario*, Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós, 1991, p. 142.

<sup>16</sup> *PMA*, “Apresto”, “Desde un sesgo/ vidrioso”, p. 13.

otros ejemplos los “fecundos/ hábiles/ abismos” mencionados en el poema VIII, las “zanjas” en el poema X, o la “brecha” del poema XI. Traspasar las barreras y acortar las distancias<sup>17</sup> se transforman en actos esenciales. El itinerario poético se asimila a la travesía de un dédalo: el abismo nunca está lejos y el tiempo se vuelve cíclico. El último poema titulado “Adiós” resuena con el primero ya que reaparecen los “goznes” y el “azar”. Todo parece resurgir, en un “Continuo renacer y morir y renacer de nuevo”<sup>18</sup>.

La poética de lo intersticial se desarrolla igualmente a través de la esencia fragmentaria del poemario. Efectivamente el país de la memoria funciona como un ensamble de imágenes disgregadas, de visiones atomizadas, de imágenes residuales. Entendemos entonces por qué la escritura de la memoria cobra la forma de un *collage*. En el poema XV se superponen varios elementos como las imágenes simbólicas del crecer (“juncos”), la voz tenue del ser amado (“tu murmullo”), los objetos que remiten al erotismo y a la unión (“corpiños y sortijas”). El “tú” a quien se dirige el “yo” poético se deshace (“Te desmigas”). El verbo “desmigiar” alude directamente a la poética de lo residual a través de la cual se recomponen imágenes, siluetas y sensaciones. El desmigiar se transforma en *País Más Allá* en arte poético que consiste en deshacer para poder rearmar visiones y sensaciones.

Cristalizar la experiencia consiste entonces en reunir fragmentos, y así la imagen del telar funciona como metáfora de la memoria. En el extenso poema XXXII se desarrolla la red simbólica del tejido como representación de la memoria con sus intersticios, con sus huecos. De ahí la significancia del tul, como material transparente, aéreo y vaporoso, que muestra y esconde al mismo tiempo. La evanescencia de la silueta familiar de Lajda (“deshilada”) contrasta con el amparo (“asilarte”). El asilo no remite al aislamiento sino a una reintegración en el núcleo del mapa afectivo: “as-hilarte” equivaldría a decir “reconstruirte”. La imagen de los pliegues reproduce la estructura misma de la memoria que funciona por superposición de capas de diversos materiales, como un mosaico de impresiones:

---

<sup>17</sup> *PMA*, XXXI, “Hosco, abarloo hasta el vivero; / hosco, despedazo las verjas; / hosco, increpo las galerías; hosco, torturo las cortezas”, p. 137.

<sup>18</sup> Octavio PAZ, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 66.

Tules...

Tules... tules... majadas...  
... sobre agujas y tules,  
las pepitas de agua:  
la fisura, contenta,  
es otra desvelada.

Lajda se convierte en un hilo que compone el telar familiar hecho de distancias y puntos de contacto. En otros poemas la figura de Lajda se asocia con imágenes que refuerzan la idea de vínculo, de lazo (“moño” poema V, “trenzas”, poema XXXV). Son detalles de presencia, que al ser asociados con la tierra, cobran sin embargo una dimensión fúnebre. Las preguntas teñidas de una belleza desgarradora, traducen la sensación de incompreensión y de absurdo que provoca la muerte de un ser querido<sup>19</sup>. El telar de los recuerdos se completa a través de detalles y de objetos que funcionan como fibras afectivas.

Del mismo modo el carácter único del recuerdo se expresa a través de objetos precisos que forman parte del mapa de la memoria. En el poema XXXIV la rehilander<sup>20</sup> —juguete en forma de cruz o de estrella que gira con el viento— se asocia por su forma al movimiento circular del acto de recordar y por su función al universo de la infancia. Al aparecer relacionado con la muerte y su gravedad se genera una sensación de extrañeza. La materialidad de la palabra “Re-hilander<sup>20</sup>” hace eco al acto de hilar. La significancia se densifica: el hilo funciona como metáfora de la filiación y como metáfora de la vida si nos remitimos al mito de las Parcas<sup>21</sup>.

Por otro lado el poema XXXVIII demuestra que la memoria se compone como un mosaico de imágenes<sup>22</sup>. La estructura dialógica

<sup>19</sup> *PMA*, XXXV, p. 141 “¿Por qué /no me contestas?/ ¿Por qué te pudres, si te amo?/ ¿Por qué tus trenzas/ con las cintas/ que aquella noche/ mamá te pusiera?/ ¿Por qué/ tantas crisálidas/ en la túnica de tu ciudadela?/ ¿Por qué tus trenzas, hermana,/ semejan trenzas de la tierra?/ ¡Así tus trenzas, hermana, hermana,/ Semejan trenzas de la tierra!”

<sup>20</sup> *PMA*, XXXIV, p. 151. “La rehilander<sup>20</sup>”, aparece en el verso 7 (“— la rehilander<sup>20</sup> gira sobre nuestros sepulcros—”) que se repite en el verso 14 de modo simétrico.

<sup>21</sup> Láquesis, Cloto y Átropos (une hila, otra enrolla y la última corta el hilo vital).

<sup>22</sup> *PMA*, XXXVIII, p. 169. “¡Ahora!”/ “Pobre candado...”/ “Tonto, una hebilla.”/ “¿Y esto, de raso?”/ “Un abanico, tonto, un abanico.”/ “¿Y ese mango o taladro?”/

del poema evoca los ecos propios de los juegos de adivinanza infantiles. El inventario pasa de lo objetivo a lo subjetivo, ya que los deícticos que designan los objetos que componen el espacio familiar son reemplazados por los pronombres personales “yo” y “tú”. Es decir que el recuerdo después de recorrer y de reconocer objetos se focaliza en la identificación fraterna.

Vemos cómo la memoria se recompone al ensamblar y al re-actualizar elementos que parecen estar dispersos. A lo largo del poemario se produce lo que he denominado como el proceso de “presentificación” de la memoria. De hecho, Rosenmann-Taub no concibe la diferenciación entre tiempo pasado y tiempo presente:

Para mí no hay pasado, para mí hay presente. Hablar de recuerdos es una manera de hablar. Mi hogar está conmigo. No es un recuerdo. Nunca lo ha sido.

La muerte de mis padres es algo que les sucedió, no algo que ellos hicieron. No les pertenece. Lo que usted describe como ‘la aventura que le permite encontrarse con sus seres queridos, con Dios, la muerte, el amor, el más allá...’ es, para mí, respirar. No son cosas que encuentro. Me encuentran. Y no me sueltan. Y no quiero que me suelten. ¿Hazañas? Una hazaña sería pretender lo contrario<sup>23</sup>.

De ahí la importancia de la estructura dialógica de algunos poemas como el II, XIII y el XXIV. Estos poemas son emblemáticos ya que en ellos aparecen las figuras del abuelo, del padre y de la madre. En el primero de estos, las preguntas dirigidas al abuelo<sup>24</sup> enfatizan la necesidad de contacto a nivel verbal y físico. El poema XIII<sup>25</sup> dibuja los contornos de la relación madre-hijo ritmada por la oscilación entre cercanía y desprendimiento que implica el crecer. Pero la separación no es congoja, al contrario, el poema subraya la

---

“Una peluca, tonto.”/ “¿Y eso?”/ “Tu retrato.”/ “¿Y eso, en el fondo, Ester?”/ “Yo, hermano.”

<sup>23</sup> David ROSENMANN-TAUB en “David Rosenmann-Taub: Poeta de tres dimensiones”, por Beatriz BERGER, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

<sup>24</sup> *PMA*, II, “¿me oyes?”, “¿me tocas?”, p. 21.

<sup>25</sup> *PMA*, XIII, “¿me besarás, si me voy a acostar?./ buenas noches, mamá: grandes, tus brazos;”, “¿no te arreglas, / mamá?: ¿debo marcharme/ solo?: ¿será viaje o sorpresa?”, p. 66.

posibilidad de conexión<sup>26</sup>. La atmósfera inquietante del principio del poema atiborrado de preguntas<sup>27</sup>, se transfigura en un ambiente sereno. El poema refleja la transición de la infancia hacia la adultez.

El núcleo alrededor del cual gravita el verbo poético en el poema XXIV<sup>28</sup>, es la figura paterna. El uso del imperativo en los versos 1, 10, 25 y 27 (“Papá, contéplame”), traduce la urgencia de contacto, y los pronombres enclíticos de la primera persona<sup>29</sup>, al igual que los adjetivos y pronombres posesivos revelan la proximidad y la solidez de la relación padre-hijo. En esta perspectiva es de notar el eco y simetría del verso “tus sienes con mis sienes” que enfatiza la cercanía del padre y del hijo, que se hace evidente en el último verso con el pronombre complemento de la primera persona del plural “juntarnos”. La “tierra” asociada a la muerte aparece como el último y eterno punto de encuentro: “Papá, contéplame: la tierra/ quiere juntarnos para siempre”.

En *País Más Allá* la memoria está compuesta de detalles. En la carátula del libro de la edición de LOM podemos leer una pista paratextual. El retrato de la madre —mirando hacia la izquierda— y el del padre —mirando hacia la derecha—, sitúan al lector desde el comienzo en el mapa afectivo de la filiación. El collar de la madre y la corbata del padre funcionan como *punctum*<sup>30</sup> ya que remiten directamente a la idea de los lazos. La fotografía funciona como elemento activador de memoria. El hecho de que se trate de una fotografía en sepia subraya por una parte el paso del tiempo, y por otra parte la idea de contraste, con la que se abre el libro a través del oxímoron inicial presente en el epígrafe.

---

<sup>26</sup> *PMA*, *Id.*, “y entrégame tu beso, aunque sea de lejos; / entrégame tus brazos, aunque sea de lejos, caligine, dichoso, / estrecho tu ternura, / y no llores, no llores: estoy bien abrigado.”, “mamá, ¿sabes?; se ha ido/ la mano”.

<sup>27</sup> *PMA*, XIII, “¿por qué tiemblan los muebles?”, “¿y esa mano violácea?”, “¿y ese pincel de zuecos, mamá, ese estiramiento?”, p. 66.

<sup>28</sup> *PMA*, p. 109-110, XXIV.

<sup>29</sup> “desgarrarme”, “tenerme”, “contéplame”, “defenderte”, “arrastrándome”, “conocerte”, “juntarnos”./“mi agonía”, “tuyo”, “Tus canas”, “Tu voz”, “tu nieve”.

<sup>30</sup> Terminología de Barthes para designar los elementos poco visibles, insignificantes que de repente cobran gran importancia y concentran un aspecto esencial de la fotografía.

En el poemario coexisten duplas de elementos contrarios, que desarrollan una poética de la tensión: la plenitud y el vacío (“Mi hartazgo / de semilla pródiga / resguardará / tu efusiva oquedad”)<sup>31</sup>, la inercia y el movimiento frenético (“quietud enloquecida”)<sup>32</sup>, lo eterno y lo fugaz (“La eternidad apura”) lo incandescente, y cálido con la frialdad (“entibiarnos con fuegos de frescura”)<sup>33</sup>. Y la tensión es lo que define precisamente la ausencia de presencia contra la que se erigen los poemas en este libro.

A los contrastes y oposiciones, se suma el carácter gráfico de los poemas de David Rosenmann-Taub. No hay que olvidar que el poeta también dibuja. De ahí la importancia de lo visual. El poema V se construye alrededor de la luminosidad del color amarillo<sup>34</sup>. Este cromatismo se despliega también a través de metáforas vegetales<sup>35</sup> e ígneas. El color se asocia al otoño, estación metafórica por excelencia del paso del tiempo y del declive de la vida como lo confirma la imagen doliente de la tarde<sup>36</sup> y del paisaje. La presencia de la muerte es latente a través de objetos que remiten a los rezos y oraciones fúnebres<sup>37</sup>. La luz amarilla se esparce y salpica todo el poema a través de los ecos sonoros de las rimas en [illa]<sup>38</sup> y de las resonancias en [oro] que remiten al brillo del metal precioso, y que sugieren una idea de circularidad (“oro”, “coro”) al igual que las asonancias en [o]<sup>39</sup>.

La luz permite que la revelación (o el revelado en términos fotográficos) se produzca. En el poema XI<sup>40</sup> la composición luminosa y las imágenes muy concretas crean efectos de contraste. En la primera

---

<sup>31</sup> *PMA*, XIX, p. 89.

<sup>32</sup> *PMA*, XXXVII, p. 121.

<sup>33</sup> *PMA*, XXXII, p. 147.

<sup>34</sup> *PMA*, V, “Calzo acera amarilla”, “Amarillo alarde”, “Balumbas amarillas”, “en rosas amarillas”, “por olas amarillas”, “mis sartaes —arpón— amarillean”, “campo de maravillas// amarillas”, p. 33.

<sup>35</sup> *PMA*, *Id.*, “Torrente de limones en la tez de las muchachas”, “por las muelles arterias de las limas/ y en prístina mazorca a Lajda acuden”, “La tarde, con sus llamas”, “hule radiante”, “solana de tu moño”.

<sup>36</sup> *PMA*, *Id.*, “Fieltro tuberculoso de la tarde”, “molusco en playa herida”, p. 33.

<sup>37</sup> *PMA*, *Id.*, “saúco oratorio”, “del responso”, p. 33.

<sup>38</sup> *PMA*, *Id.*, “amarilla”, “maravilla”, “hurtadilla”, “horquillas”, “amarillas”, p. 33.

<sup>39</sup> *PMA*, *Id.*, “discolo”, “Regocijo”, “otoño”, “moño”, “tronco”, “oratorio”, “bochorno”, “responso”, “aromo”, “hombros”, p. 33.

<sup>40</sup> *PMA*, XI, p. 57.

estrofa lo frío, lo opaco coexiste con lo luminoso (“Ateridas / las vendas / de la luz”). Lo transparente se sobrepone a lo borrascoso (“—diáfana tempestad—”). Al entrar en comunicación los sentidos disparan la sensación<sup>41</sup>, como una chispa.

El poema XXX<sup>42</sup> cristaliza igualmente el carácter gráfico de la poética de David Rosenmann-Taub. El color verde se declina e inunda el poema como si se tratara de un cuadro monocromático. El verde aquí, funciona como un pretexto para iniciar un recorrido (“caminos”, “distancias”). El color es disparador de sensación, en el sentido deleuziano<sup>43</sup> del término. Sin necesidad de significar nada en particular, el color habla, grita, se manifiesta como brote de materia pura; Deleuze define este tipo de tacto visual como el “sentido háptico de la vista”. La sensación es como una revelación fugaz, una chispa breve, rápida<sup>44</sup>. Pero en el poema no hay precipitación sino duración<sup>45</sup>. La diseminación de una puntuación pausada prolonga la lógica de la perennidad.

La cercanía del yo poético a los seres queridos es real a pesar de la distancia física. El poema XXXI<sup>46</sup> dedicado al padre, diluye la distancia con la repetición del verso “Qué cerca estás, oh padre mío” (versos 20 y 21). Lo indecible emerge gracias al poder del verbo poético. Las imágenes trabajadas y pulidas logran transmitir sensaciones inefables como la añoranza (“la nostalgia estruja cerezas”). La presencia del padre se expresa a través de algo

---

<sup>41</sup> Gilles DELEUZE, *Lógica de la sensación*, Madrid, Arena libros, 2002, p. 48, “Entre un color, un sabor, un tacto, un olor, un ruido, un peso, habría una comunicación existencial que constituiría el momento “páthico” (no representativo de la sensación)”.

<sup>42</sup> *PMA*, XXX, “verdes caminos”, “una armonía verde”, “Tréboles”, “la verde distancia”, “de verdor, en el verdor, sin ansia/ de verdor, consternado de que nada se pierde”, “verde y verde en la estancia/ de llanura verde”, “verde: rama de pino de los álamos”, “verde-verde- granizo”, p. 133.

<sup>43</sup> Gilles DELEUZE, *Lógica de la sensación*, *op. cit.*, p. 42. La sensación “es ser-en el mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo otro en lo uno. Y, en último término, el cuerpo mismo es quien la da y la recibe, quien a la vez es objeto y sujeto. [...] la sensación está en el cuerpo y no en los aires”.

<sup>44</sup> *PMA*, XXX, “Hechizo”, “destello de horizonte”, “granizo”, p. 133.

<sup>45</sup> *PMA*, XXX, “con la sonrisa última”, “fruto definitivo de la fuerza del bosque”, p. 133.

<sup>46</sup> *PMA*, XXXI, p. 137.

impalpable pero perfectamente identificable como “la fragancia de la niebla” (versos 6, 12, 18). La fugacidad de la sensación se transmite a través del empleo del verbo “irrumpe” en el quinto y en el décimocuarto verso. La exclamación “Ester, ¡papá nos va a nacer!” invierte los roles de la filiación y anuncia el renacimiento del padre. Con el movimiento ascendente de la hierba “la hierba crece hacia la hierba” (verso 8 y 24) se ilustra el crecer y el cambio generacional que este acarrea. Las imágenes de la añorada figura paterna funcionan como coágulos de ausencia. En el poema XXXV<sup>47</sup>, se mezclan el decaimiento, la oscuridad, la carencia, y los restos que actúan como destellos de sensación y memoria. La intermitencia es lo que caracteriza la sensación, productora de efectos estroboscópicos, disparadores de memoria y generadores de ritmo.

Así pues la vibración y lo oscilatorio juegan un papel esencial. En el poema XXXIX<sup>48</sup> el viento aparece como el elemento generador de metamorfosis. El ritmo cambia entre el segundo y el octavo verso, como si el poder vibratorio del viento lo transfigurara. La imagen del “moscardón” definido como “—bullicioso / claror—,” remite al ritmo vibrátil de la sensación. La temática del poema es detallista ya que se focaliza en lo infinitamente pequeño como el insecto o la “legaña” que además tiene una connotación orgánica y visual.

Del mismo modo el medallón que aparece en el poema XXIX prolonga la poética de los elementos disparadores de memoria. El medallón, reliquia en donde se suelen guardar rizos o fotografías de los seres queridos, pone de relieve el carácter detallista de la poética de Rosenmann-Taub<sup>49</sup>. En este poema el brillo de los objetos (“ustorios”, “reflejo”) y la asociación con una mariposa de alas blancas (“una alegre alevilla”), contrastan con la profundidad y oscuridad del espacio con el que es comparada la reliquia (“sótano”)

---

<sup>47</sup> *PMA*, XXXVI, “Los eclipses de las hojas/ abaten/ el gajo de la ausencia: / tropel/ de laderas/ y acequias/ y pequeños pesares/ y rescoldos”, p. 155-157.

<sup>48</sup> *PMA*, XXXIX, “y la brisa nos cambia de rostro”, “y la brisa nos cambia/ de rostro”, p. 173.

<sup>49</sup> *PMA*, XXIX, p. 129: “El medallón, abierto:/ los rizos dan al sótano/ ustorios forasteros. El reflejo/ de una alegre alevilla resbala sobre el lienzo/ vago: un esmero se disuelve. El moho/ saluda al medallón, como a otro sótano”.

y con la opacidad oxidada del “moho”, que representa el paso del tiempo.

La poesía de David Rosenmann-Taub aborda una dimensión cósmica que se manifiesta a través del ritmo definido por Deleuze como “este ritmo [que] es sístole-diástole: el mundo que me atrapa cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo, y que el propio yo abre”<sup>50</sup>. La conexión con lo natural desencadena visiones y sensaciones poéticas<sup>51</sup>. La combinación de versos octosílabos (versos 1 y 3), cuatrísílabos (verso 2) y de un verso alejandrino de 16 sílabas, reproduce el deslizamiento progresivo de la compresión hacia la expansión absoluta del sujeto poético. El último verso —a pesar de su longitud— funciona como una revelación. La alternancia de acentos tónicos [sé], [nú], [men], [ca], [llu] crea un ritmo cardíaco, caracterizado por un movimiento oscilatorio. El contacto con el agua en su forma minúscula y perfecta (“rocío”), en su forma más efímera (“garúas” que significa “llovizna”), o en su forma más precipitada (“lluvia”) subraya la importancia de la materialidad elemental; la acumulación de partículas y de sensaciones, desemboca en sabiduría pura (“ya sé el número de almendras que posee cada lluvia”. La conexión con la naturaleza permite reencontrarse con el origen. En el poema XXVIII<sup>52</sup>, las raíces del árbol simbolizan el origen y los lazos familiares. El yo poético desea que los prójimos lleguen hasta “hasta [su] erial” que es la tierra sin cultivar. Se subraya así la impresión de soledad, de vacío, de novedad que invade al sujeto poético. Los recuerdos, al igual que los seres queridos llegan hasta él sin necesidad de ir a buscarlos. La metáfora del árbol y de las raíces también alude al presagio de muerte, y también prepara a la propia muerte, como lo sugiere el último verso. La idea de fin, de encierro es subrayada por la conjunción de coordinación con valor conclusivo, por el tono certero y el uso de futuro: “Y el árbol, taciturno, poderoso, ceñirá

---

<sup>50</sup> *Id.*, p. 49.

<sup>51</sup> *PMA*, XXI, p. 97: “Con las ascuas del rocío entre los tarsos,/ Cuento engaños,/ Clandestinos, de garúas./ Ya sé el número de almendras que posee cada lluvia”.

<sup>52</sup> *PMA*, XXVIII, “raigambre”, “mis prójimos/ intentarán atarse/ con anillados élitros/ —estigmas/ al cenóvil hambriento”, p. 125.

enredadera”. El antídoto contra el olvido finalmente es el ritmo, pues como lo afirma el poeta:

Todo existe con ritmo. El ritmo es parte del cuerpo, no es un elemento externo. No se trata de inventar o poner un ritmo: si un artista va a hacer el retrato de alguien, tiene que ser de ese individuo, no de otro. Un poema está constituido por elementos conceptuales, plásticos, sonoros y, paradójicamente, por el silencio. Sin silencio no hay ritmo<sup>53</sup>.

Los poemas de *País Más Allá* son partituras poéticas. La palabra, la respiración y el silencio, tienen un sentido gráfico, musical y estético. La respuesta que dio alguna vez a Pedro Humberto Allende, sintetiza perfectamente la manera en que David Rosenmann-Taub concibe la interdependencia entre música y poesía: “estudio composición musical para la poesía, y composición poética para la música”. El tiempo poético es un ritmo musical y vital que permite conjurar o aceptar el vacío. *País Más Allá* es la amalgama de diferentes hilos. El poemario expone el tejido afectivo del poeta y es la ofrenda sagrada que éste brinda a los suyos. Así afirma que:

Sufrí el terror de la posibilidad de muerte de mi padre. Yo tenía doce años y cuatro meses pero la conciencia no tiene edad, y mis externos ojos internos contemplaron otra guerra: la de mi padre, luchando con el todopoderoso enemigo. Yo quería un poema que fuera digno de mi padre. Mi padre se recuperó. Lo tuve bastantes años conmigo; lo sigo añorando. Mi invisible templo, antes, era visible; ahora es sólo invisible. Los templos invisibles no necesitan dioses, porque son dioses<sup>54</sup>.

El yo poético recorre los espacios sagrados de la muerte. El poema<sup>55</sup> aparece como una dádiva, como un don hacia el ser amado. De ahí la profusión de los pronombres complemento “te”. El “vástago de jreïn salvaje” es un regalo que remite a la tradición judaica —es decir a su propia herencia— y en ese sentido aborda una dimensión sagrada. El desplazamiento progresivo de los pronom-

---

<sup>53</sup> David ROSENMANN-TAUB en “Identifico Poesía con verdad”, Entrevista con Beatriz BERGER, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

<sup>54</sup> David ROSENMANN-TAUB, Entrevista con Lautaro ORTIZ, *Poesía.com*, Buenos Aires, 2002.

<sup>55</sup> PMA, XIX, (“Por mausoleo: juntos,” “chisporrotean; yo, / a horcajadas, rodeado de panteones”, p. 89.

bres singulares al colectivo de la primera persona del plural<sup>56</sup> revela el deseo de unión. En el último verso del último poema “Adiós”, aparece mencionado el espacio del “*país más allá*” que remite al título del poemario. Los “goznes”<sup>57</sup> (verso 1, 3, 20, 21) simbolizan el estar entre dos mundos, el lazo indefectible que une al yo poético con su red afectiva, al igual que la palabra “umbral” al final de verso 19. La “fragua” como figuración de las huella, de los rastros que quedan forjados para siempre, a pesar de la distancia que impone la muerte, funciona como arte poético. El crujido que en general anuncia una eventual quebradura, aquí es paradójicamente la materialización de la presencia de Lajda, de la madre, del padre, de Ester. Todos están asociados al viento (“tus trenzas, oh Lajda, se anudan al viento”, “tus pies, madre mía, consuelan al viento”, “tus pies, padre mío, tutelan/ al viento y a Ester”). Este elemento etéreo que está en todas partes sin ser localizable de manera precisa es la metáfora de la presencia inmaterial de las siluetas familiares. La imagen “a las olas de ceniza” fusiona la ondulación característica de la sensación, y lo residual, lo fragmentario. El dinamismo de la imagen señala en clave que en el país más allá no hay lugar para la inercia y que en él toda ausencia se hace presencia.

*País Más Allá* puede ser leído como un itinerario sensible, sentimental y sensitivo. El poemario, compuesto como un mosaico de imágenes fragmentarias, como un tejido, representa los contornos de ese “país más allá”: un territorio hecho de fragmentos, de residuos, de ascuas, de rescoldos de briznas... de eslabones de vida, de experiencia y de memoria.

La densidad y la precisión del lenguaje hacen que cada poema funcione como una partitura de la memoria, en donde resuenan los ecos de la vida misma. La vida es poética y la poesía es vital para quien afirma que “la poesía está en todas las cosas. Mi poesía es lo que extraigo de la poesía de la vida. ¿Y qué es la poesía de la vida? La razón, si la hay, de la sinrazón de existir. He ahí un nivel”<sup>58</sup>.

Componer un “país más allá” es convertirlo todo en presencia, a pesar del dolor y del vacío que produce la pérdida que ocurre

<sup>56</sup> PMA, *Id.*, “Lo fajaremos/ con nuestros/ sudarios”, p. 89.

<sup>57</sup> Quiere decir “bisagras”.

<sup>58</sup> David ROSENMANN-TAUB, Entrevista con Lautaro Ortiz, *Poesia.com*, Buenos Aires, 2002.

de una vez y para siempre. Cada palabra, cada ritmo, cada sensación compone, descompone y recompone una parte de este país-partitura de la memoria, que interpreta lo singular para abarcar lo universal.

## **Bibliografía**

ROSENMANN-TAUB, David, *País Más Allá*, Santiago de Chile, LOM, 2004.

### *Entrevistas*

ROSENMANN-TAUB, David, Entrevista con Beatriz BERGER SOLÍS, “David Rosenmann-Taub: Poeta de tres dimensiones”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

—, Entrevista con Beatriz BERGER SOLÍS, “Identifico Poesía con verdad”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

—, Entrevista con Lautaro ORTIZ, *Poesía.com*, Buenos Aires, 2002.

—, “Contra la improvisación”, por Patricia TAPIA, *El Mercurio*, 20 de noviembre de 2005.

### *Ensayos*

LENNON ZANINOVIC, Maurenn, “Músico y poeta: Rosenmann-Taub, el mito viviente de la poesía chilena”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

### *Teoría*

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Lógica de la sensación*, Madrid, Arena Libros, 2002.

KRISTEVA, Julia, “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”, en LEVI-STRAUSS Claude; *Seminario: La Identidad*, Barcelona, Petrel, 1981.

LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria, el tiempo como imaginario*, Buenos Aires, Paidós, 1991.

PAZ, Octavio, *El arvo y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 13ª edición, 2003.