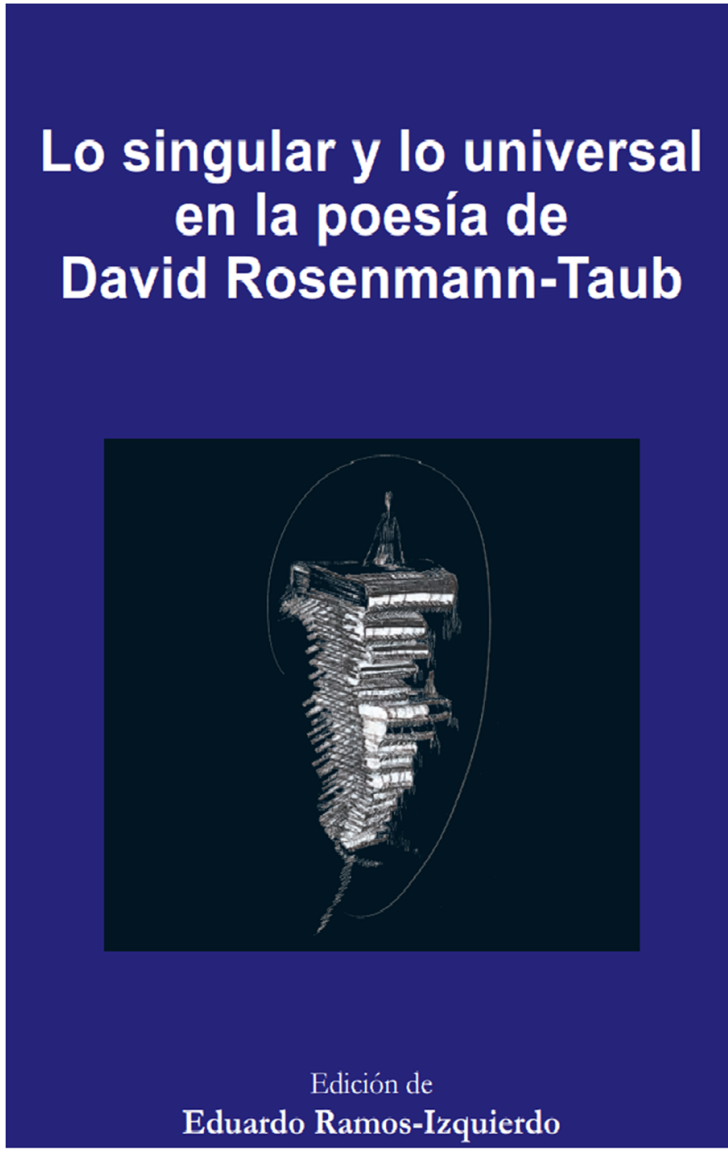
Este ensayo pertenece al siguiente libro:



Cortejo y Epinicio de David Rosenmann-Taub: exorcismos de la memoria

Naín Nómez
Universidad de Santiago de Chile

Introducción

Una de las líneas argumentales más relevantes en la poesía del poeta chileno David Rosenmann-Taub, 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. Esta línea argumental aparece desde los inicios de su producción poética y es uno de los fundamentos de *Cortejo y Epinicio,* cuya primera edición se publicó en 1949. Como tópico fundamental de esta búsqueda, aparece la nostalgia de un paraíso perdido que se entronca con los elementos de la naturaleza y con una lengua que busca su soporte primigenio, para reconstruirse permanentemente en los textos, al mismo tiempo que reconstruye el mundo del sujeto y su relación con el entorno.

Contexto y recepción crítica

David Rosenmann-Taub publica su primer libro *El adolescente* en 1941 cuando tenía 17 años, por la revista *Caballo de Fuego de la Poesía,* que dirigía el poeta y crítico Antonio de Undurraga. Esta obra pasó prácticamente desapercibida para la crítica del momento, 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; me refiero a Miguel Arteche, Efraín Barquero, Enrique Lihn, Jorge Teillier, Alberto Rubio, Armando

Uribe Arce y David Rosenmann-Taub[1]. Este último se inicia más cercano a la línea lírica 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[2].

Con relación a la crítica, habría que señalar que hubo mucho entusiasmo por su producción inicial, lo que se aprecia en los comentarios sobre *Cortejo y Epinicio* de Hernán Díaz Arrieta (Alone), el crítico francés Francis de Miomandre y Armando Uribe. Habría que agregar los nombres de María Carolina Geel, Malú Sierra, Víctor Castro, Carlos René Correa y Alberto Rubio. Al reeditarse la obra en 1978 en Buenos Aires, otros críticos se suman a las alabanzas al poeta: Hernán del Solar, entre ellos. A partir de la tercera edición de 2002 (que incluye un prólogo de María Nieves Alonso) y el "redescubrimiento" paulatino del poeta por los críticos, otras voces dialogan con su poesía: Cristóbal Solari, Ignacio Rodríguez, Pedro Gandolfo, Teodosio Fernández, Jaime Concha, Gwen Kirkpatrick, Cristián Montes, Paula Miranda, Álvaro Salvador, Erika Martínez, María Ángeles Pérez López, Sabrina Constanzo, Stefano Tedeschi e Ina Salazar. Con la labor de la Fundación Corda, activada por Virginia y Fernando Sarmiento desde Estados Unidos, una serie de estudiosos jóvenes han desarrollado nuevos estudios críticos sobre el poeta.

---

[1] 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.

[2] Después de la primera edición de *Cortejo y Epinicio*, las obras que siguen son: *Los surcos inundados* (Premio Municipalidad de Santiago, 1951); *La enredadera del júbilo* (1952); *Cuaderno de poesía* (1962); *Los despojos del sol. Ananda primera* (1976); *El cielo en la fuente* (1977), estas dos últimas en Buenos Aires. En 1978 se publica la segunda edición de *Cortejo y Epinicio* y *Los despojos del sol, ananda segunda* y en 1983 el texto *Al rey su trono*. Las ediciones de LOM en Chile han sido además, *Cortejo y Epinicio* en 2002, *El mensajero* (2003), *El cielo en la fuente/La mañana eterna* en el 2004, *País más allá* (2004), *Poesiectomía* (2005), *Los despojos del sol* (2006), *Auge* (2007), *Quince* (comentarios del propio poeta sobre sus textos, 2008) y *La opción* (2011).

Con relación a la primera edición de *Cortejo y Epinicio*, Hernán Díaz Arrieta (Alone) indicaba en 1951:

> …su *Cortejo y Epinicio* descuella, justamente, por la variedad de tonos, la abundancia de metros, ritmos y rimas —no desdeña éstas ni aquellos— 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 (p. 3).

Por su parte, el crítico francés Francis de Moimandre, escribe sobre este libro y *Los surcos inundados*, agregando:

> 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 desgarrada 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 (1951: p. 6).

En el Encuentro de 1965 ya citado, Armando Uribe introduce al poeta señalando que su primer libro fue la mayor revelación de la década del 50 (1966: p. 88). En un texto más actual, Uribe insiste en sus juicios, 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" (1998: p. 2). Desde esos días, la figura y la obra de Rosenmann-Taub parece desaparecer del plano crítico, para reaparecer a fines de la década del setenta a raíz de la segunda edición de *Cortejo y Epinicio* junto a *Los despojos del sol*, en la editorial "Esteoeste" de Buenos Aires. El crítico Hernán del Solar se refiere a la obra en cuestión revisada, indicando que

> Es de una originalidad intensa, inalcanzable para la saeta trizadora de la lógica (…) una voz, la suya, sin que otra la iguale en nuestro orbe poético, canta internamente para que exista un eco en hombre y mujer de alma alzada hacia el sueño, el delirio, a la realidad viva que cruza por sus palabras (1979: p. 3).

Con el inicio de las ediciones y reediciones de los textos de David Rosenmann-Taub por Ediciones LOM en Chile a partir del año 2002, se "redescubre" al poeta y aparecen algunas crónicas y reseñas en periódicos y revistas. La tercera edición de *Cortejo y Epinicio* es encabezada por una introducción de María Nieves Alonso, quien escribe entusiastamente:

> 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 henchidas de ansiedad y deseo: nostalgia de absoluto de pureza […]. La dama calva, la cucaracha, la intemperie, 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 (2002: p. 6-7).

Frente al mismo texto reescrito, el crítico Cristóbal Solari, indica lo siguiente:

> Sus poemas pueden leerse como una sonata de Beethoven o 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 una 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 (2002: p. 2).

Finalmente, citamos un trabajo de Jaime Concha (al que volveremos más adelante) que destaca su carácter vanguardista y las relaciones entre la niñez y la muerte:

> *Cortejo y Epinicio* nos propone en esencia el enlace misterioso —doloroso y gozoso a la vez— de la muerte y la niñez. No de la muerte por un lado y de la niñez por otro, porque eso sería simplemente una banalidad o un par de banalidades. Es el movimiento y la conjunción de ambas, el de la muerte en la niñez y la repristinación constante de lo muerto. Tal vez sea éste uno de los sentidos posibles de su enigmático título, su dialéctica más entrañable. Por otra parte, y según se ha podido ver, *Cortejo y Epinicio*

> se vincula con una tradición de vanguardia endógena, que tiene egregios precedentes en la obra de Prado, de Mistral y de Cruchaga Santa María, por citar sólo los casos más claros y afines al poeta. En su aspecto más externo, esto se refleja bien en la actitud del autor frente a la versificación y a la cuestión métrica en general (2008: p. 16-17).

La crítica sobre *Cortejo y Epinicio*, fundamentalmente periodística, se ha desarrollado en tres momentos: 1. En los años cincuenta cuando se publica la primera edición; 2. Algunas reseñas esporádicas que dan cuenta de la segunda edición en Buenos Aires a fines de los setenta; 3. Un resurgimiento de la crítica a partir de la tercera edición publicada en el año 2002 en Chile.

Ediciones de *Cortejo y Epinicio*: similitudes y diferencias

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 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].

Esta cita del artículo de Concha, escrito con su habitual perspicacia, nos ahorra comentarios sobre las distinciones de ambos libros. Habría que agregar tal vez, que si bien las secciones se repiten, hay diferencias notables en la composición: la versión de 1949 es más rítmica y métrica (priman los decasílabos, endecasílabos y alejandrinos), más emocional y desatada, más apostrófica. La versión re-escrita de 1978 (que creemos) coincide con la de 2002, busca un ritmo interno, se sale permanentemente de la métrica, se agudizan las imágenes en una tensión cada vez más hiperbólica para

[3] Jaime Concha, "Nace una singularidad: el primer libro de David Rosenmann-Taub", *Revista Iberoamericana* N° 224 (Universidad de Pittsburgh, julio-septiembre 2008), p. 3.

realizar un movimiento hacia la partitura musical, más sintética y concentrada, con menos ilativos pero más neologismos. De acuerdo con Octavio Paz, se podría decir que la primera es más analógica y por lo tanto más cercana a una tradición escritural neorromántica o moderna (en su relación con el modernismo) y por eso mismo, también más emocional y cercana al lector. La segunda versión, en cambio, retoma la búsqueda de las vanguardias (pero sin dejar de considerar que se trata de una producción de los años 50 del siglo XX) a través de la síntesis, la rigurosidad del verso, la introducción de neologismos y el distanciamiento o la mediación con respecto al lector así como de la experimentación formal y sintáctica. En este sentido, y siguiendo también a Paz, se relaciona cada vez más con la ironía y su distanciamiento crítico. Ambas conservan la estructura de una sinfonía con su preludio, su impromptu, sus asfódelos, sus estampas y sus homenajes, incluyendo temas como el éxtasis, el sadismo, la lava sensual, los espasmos y los tópicos focalizados en un ser humano arraigado a la tierra. En general, casi todos los poemas de la versión nueva son más breves en la extensión y la cantidad de los versos, agregándose algunos poemas que trazan un tema con imágenes mínimas. La primera versión tiene 67 poemas, además del "Preludio" mientras que la versión nueva tiene 80 empezando por el "Preludio" que pasa a ser el I.

Jaime Concha plantea que este libro es "ostensiblemente vanguardista" y luego resalta el carácter endógeno de esta vanguardia, que tendría antecedentes en Pedro Prado, Ángel Cruchaga Santa María y Gabriela Mistral. Coincido con el crítico, en que Rosenmann-Taub se inscribe en una matriz neovanguardista que aflora en los años cincuenta y cuya antípoda será Nicanor Parra (en ambos la relación con el lenguaje es fundamental), pero que reverbera también en textos de Miguel Arteche, Enrique Lihn, Gonzalo Rojas y Armando Uribe. Todos ellos resignifican la tradición y buscan en los huecos de la misma, nuevas formas de decir que se acercan a las expresiones populares y coloquiales o se alejan hacia estructuras rítmicas alejadas del lenguaje cotidiano. En este sentido, Rosenmann-Taub es específicamente singular ya que su pertinaz e intencionado alejamiento de la lengua común y corriente va acompañado de una intercalación constante de formas

coloquiales, campesinas, populares y neologismos que se apoyan en la oralidad.

Cortejo y Epinicio ¿una manera de lentificar la muerte?

Se ha elucubrado sobre el título del libro: *Cortejo y Epinicio*. ¿Cortejo de la muerte e himno triunfal? ¿Uno después de otro, ambos a la vez, uno como inicio y el otro como fin? Es probable que todas estas posibilidades resulten válidas, sobre todo si consideramos al menos dos elementos de carácter un tanto oblicuo. El primero se refiere a las portadas de las dos versiones, tema que con respecto a la primera ya abordó Jaime Concha[4].

Pensemos "Cortejo" como un nudo significativo que alude metonímicamente a la muerte y "Epinicio" como un canto de victoria que busca traspasar la finitud de la muerte. A nuestro juicio, resulta interesante comprobar que en la primera edición, tanto el lema: "vivit post funera virtus", como los utensilios de la escritura y las alas del ave ¿fénix? parecen señales que aluden a la relación que se da entre el contenido del libro y la continuidad de vida-muerte como trascendencia o transformación. En la segunda, la imagen es aun más clara, porque se trata de un dibujo del propio poeta que presenta en la parte superior una figura horizontal y en la inferior, una vertical, lo que podríamos relacionar con la muerte y la regeneración (Cortejo y Epinicio).

La segunda lectura sobre el título se refiere a considerar el poema inicial como un pórtico (el autor dirá un "preludio") y el poema final como un cierre, que es más bien un retorno ("De la tierra y el hombre" se llama en la primera edición; "Pasión" en la nueva). El Preludio es uno de los pocos textos, por no decir el único, que se traspasa casi sin variación de una edición a otra. La variación

[4] Al respecto Jaime Concha ha señalado que "si 'epinicio' representa un género bélico por antonomasia —himno triunfal o canto de victoria— obviamente es lo que el libro de Rosenmann excluye deliberada y sistemáticamente… 'Cortejo', en cambio, si bien por contigüidad al otro término pudiera adquirir el matiz de desfile militar o algo así, tiene también la connotación habitual de acompañamiento funeral que resulta más cercano al clima dominante en la serie de poemas. Concha se refiere también a la posibilidad de relacionar el título y el texto, indicando que lo barroco y heráldico de la portada transmiten signos de otra época y una sensibilidad distinta, aunque tiene una lejana conexión con el lenguaje que evoca el título". *Op. cit.*, p. 4.

es mínima: el hemistiquio "el nimbo pasaremos" se transforma en "aureola sin imperio", pero el núcleo central predomina. El preludio ejerce el sentido de una entrada en un tiempo-lugar que se sitúa en un después, un universo desplazado que se muestra a través de imágenes desorbitadas que evocan la muerte: "después el viento entre dos cimas…y las mareas rojas sobre el día…el buitre morirá…después, después el grito entre dos víboras…la noche que no conocemos…después el viento". A partir de esta extensión en el espacio, que es extensión en el tiempo, el poeta intenta sumergirnos en un mundo siempre desplazado en el "después", el "nunca", el "vacío" y el "entre", conceptos que aluden a una unión con una trascendencia que se desarrolla entre el movimiento y la inmovilidad: "el viento entre dos cimas". Entre el origen y el final, entre el preludio y la pasión, aparece la partitura de los poemas. De la muerte noche surge una muerte luz: "Extendido en lo nunca un solo cuerpo callado como luz". Es hacia ese lugar del "nunca", del "después", que tiende todo el despliegue que ejerce la memoria en el poemario con sus desplazamientos hacia un pasado que solo relumbra en los sueños del inconsciente, como un "entre" la vida y la muerte, pero también como un "entre" después de la muerte[5].

En el otro extremo, se completa el círculo con el texto 67 del libro 1 que se titula "De la tierra y el hombre", en el cual la tierra parece revitalizarse con los huesos de los muertos: "Agua de tierra y sal de tierra penetran a los huesos". Cuando "los cuerpos caen a la tierra", "crece la luz", "la risa y el llanto saben de lo hondo" y la "cubierta del odio está plena de tierra". Todo se hace tierra, la cual hace germinar de nuevo la vida y a su vez se alimenta de los cuerpos que caen y se representa en el canto del hombre que es su "canto de tierra". No solo los cuerpos caen y mueren sino que todo muere en la tierra y a la vez brota de ella: "Todo muere./ Mueren la rama del aire y el aire./ Mueren ala y pájaro, brote y pétalo./Mueren el brazo

[5] Concha explora esta relación del "Preludio" con la muerte, al decir que "la paradoja de todo el poema puede formularse de una manera muy simple: el 'preludio' remite a un horizonte póstumo, el umbral posee un colofón de muerte. El 'después', nota dominante de la pieza que se reitera como eco tantálico a lo largo de los versos, abre y cierra el poema diseñando una parábola fatal. Temporalizando según el ciclo del día…el sucederse de los versos culmina en la subjetividad yacente del poeta: 'y extendido en lo nunca un solo cuerpo/callado como luz". *Op. cit.*, p. 7.

del hombre y el hombre" (p. 154). La tierra adquiere un carácter antropomórfico y se transforma en un bálsamo para el hombre a través de su llanto: "El hombre penetra a la tierra./ Y el llanto de la tierra humedece la frente del hombre" (p. 155). La tierra se transforma en cascada, "lecho de luz", en madre que hace dormir, en cuna que "prepara el sueño" y que nos hace navegar "a la paz".

Pareciera que en este poema final, "cortejo y epinicio" fueran lo mismo, en una síntesis donde el "dormido" junta huesos y sueños, se hace uno con la tierra transformadora: "y el dormido no sabe/ si lo que su sueño roza/ es la tierra o sus huesos" (p. 156). Aunque en el poema "Pasión" del libro 2 se mantienen los elementos centrales del 1, cambia el lugar del sujeto que de impersonal pasa a representar al muerto en primera persona: "Agua de tierra y sal de tierra me penetran…Desvelo mis raíces / con mi canto de tierra alborozada…Velada epifanía hacia los cielos, mueren mis brazos. Muero". Una dialéctica contradictoria que surge en varios textos y que alimenta también este: tierra y llanto se precipitan en el abismo, pero luego "la tierra se endereza", adquiere alas y vuela ahora a través del canto: "Crea la tierra/alas: crea tierra". La tierra es luz que se precipita en todas las direcciones o mejor dicho, fuera de toda dirección: "y es la tierra de tierra/ y es el éter de tierra". El sujeto que se presentiza, se hace ahora tierra, raíz, germinación: "Desvelo mis raíces/ con mi canto de tierra alborozada… cruje la tierra toda/ su semental de tierra" (p. 153). Como en el texto original, "hay que dormir el sueño de la tierra" (p. 154) y "no ha de cesar el tiempo su pasión", pero el final queda abierto al no saber "si hueso o tierra (es) lo que roza el sueño". Es decir, al igual que en el texto 1, el dormido no sabe si terminará en el silencio o en un retorno a la pasión del "Quiero". Vida y muerte (aparecer y desaparecer), como amanecer y noche, como aire y tierra se funden y disgregan en una unión-desunión permanente que reaparece en el sueño. La pasión germinadora que une la muerte con la vida reaparece en el breve poema XIII de la versión 1 (XVII en la 2), que se repite sin variaciones: "Acabo de morir: para la tierra/ soy un recién nacido".

Detener a la muerte: memoria y trascendencia

Nos detendremos aquí, en la manera como por medio de este movimiento, esta "precipitación" hacia la memoria y hacia el sueño de la muerte-tierra, se busca una trascendencia que permita "lentificar" la muerte y exorcizar el tiempo del deterioro del presente. Como ya señalamos, este intento imbrica de manera profunda también un movimiento discursivo, cuyas resonancias alteran las relaciones entre el yo y el mundo, dislocándolas, desorbitándolas o descentrándolas para sacarlas de su domicilio habitual e incidir en las significaciones que se ensamblan unas sobre otras, esencializadas (sustantivadas) o trascendentalizadas (verbalizadas) hasta el paroxismo.

A manera de ejemplo veamos los poemas 1 y 2. En el 1 del libro 1 se lee:

> Más otras voces hablan a otras voces.
> Más otros ríos bañan a otros hombres.
> Y yo estoy lejos, sumamente lejos. (p. 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", "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.(p. 23)

Texto que se reduce en el segundo libro a dos estrofas: "Otra amapola mece los cinéreos/ vestigios de otros dioses" (p. 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 la cubierta del féretro.

Memoria como trascendencia pero también búsqueda de una esencia que solo la nebulosa del sueño permite[6].

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? (p. 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.

---

[6] 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". *Op. cit.*, p. 9. El análisis del crítico me parece relevante y ratifica algunas de las ideas expuestas.

Este tópico de la muerte lenta impregna la conciencia del sujeto y se amplía a todos los seres vivos, así como de 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 rodea de una atmósfera densa y sugerente plagada de amenazas, asoma en el sujeto (o los sujetos), recuerdos y emociones que convierten a la memoria en el único sostén de toda existencia. Esta "habla desde la muerte" que arrastra las cosas a su destino desde el origen, es uno de los modos centrales 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 solo algunas precarias posibilidades.

En otros poemas, aparece el intento de un retorno casi imposible a los orígenes, a través de una memoria ancestral que recuerda la infancia (jardín, familia, madre) y que se integra a la muerte como si fuera solo un sueño que anuncia su propia regeneración por intermedio de la madre tierra. En el poema "Mon Vivant" (VI, primera edición) convertido en "Aerolito" (VII, segunda edición), la muerte ya es parte de la vida desde la infancia y persigue obsesivamente al sujeto en el presente: "Como en los tiempos de ajorcas limpias,/ en que no había damas viejas; solo niñas./ Ibas corriendo hacia la muerte/ y te apurabas todavía" (p. 32). El poema va mostrando una serie de marcas que apuntan al paso del tiempo, mientras introduce las formas lúdicas de los juegos infantiles, para establecer un contrapunto de representaciones contradictorias: "Palomaspalomaspalomas/ palomas en los tribunales,/ correveidile" (p. 32). A medida que el poema transcurre, el ritornello va intensificando la atmósfera mortuoria (alud de zarpas, lar de halcones, acelera la clavada, la cuchilla me acuchilla, el ama turbia, ojeras como murciélagos, violento granizal, sierra y astillas), sin dejar de repetir el estribillo juguetón (palomaspalomaspalomas,/ correveidile), para culminar cerrando el círculo de la representación de la vida como una carrera hacia la muerte: "Ibas corriendo hacia la muerte/ (¡Ibas corriendo hacia la muerte!)/ y te apurabas todavía (¡Y me apuraba todavía!)" (p. 35). Resulta casi imposible mostrar todas las señales de deterioro que se perciben en este poema, pero habría que agregar que en la versión segunda, se acrecienta el sentido de corrosión y autodestrucción del presente marcado por

la ranciedad, los goznes de la cizaña, la reclusión en la maleza, la cuchilla que acuchilla y las ojeras.

Lo mismo ocurre en "Canción de cuna" (de clara filiación con el macabrismo mistraliano), cuyo epígrafe "Funerales" alude a su carácter antitético. En el poema el o la sujeto acuna a su hijo muerto, cantándole una canción que dice lo contrario de lo que conocemos en la tradición de este género. Al respecto, Jaime Concha ha ahondado en la significación del poema, por lo que aquí nos limitaremos solo a instalarlo en la línea de pensamiento anterior[7]. En este poema, no se trata de una vuelta a los orígenes para lentificar la muerte, sino que la muerte ya está en los orígenes y marca con su territorio toda posibilidad de vida. Si el poema se inicia con la suavidad y musicalidad de una canción de cuna ("con trapitos de musgo, cariño mío,/ te envolveré. Haga tuto, mi niño lindo"), ya hacia el final de la primera estrofa, la anáfora cambia de rumbo para entrar en el terreno de lo macabro ("con gusanos bonitos", "niño podrido"). Muy pronto la canción de cuna se convierte en una canción de despedida, en la que el niño se va alejando lentamente de su padre o su madre para transformarse en un niño tierra y un niño muerte: "niño violáceo", "babero de barro", "pañales de hormiga". "Dormir" adquiere aquí ese doble sentido que veíamos antes, donde la muerte se equipara al sueño y el sueño pasa a ser otra cara de la vida como regeneración. El poema reitera varias veces en su forma apostrófica el llamado exhortativo a dormirse: "duérmete para siempre", "ciérrense tus ojitos", "ciérralos para siempre", "duérmete para siempre, mi niño lindo", en una secuencia que alude más a un ritual de pasaje hacia otras esferas de la realidad, que a una canción de dolor y tristeza. En la versión de la edición 2, se rompe el alejandrino de la versión del libro 1, pero se conserva el sentido central del poema, que es la descomposición de la vida desde sus orígenes y la continuidad vida-muerte que se focaliza en el movimiento de una trascendencia

[7] Concha lo releva como uno de los poemas magistrales del libro. Indica que el estribillo musical contrasta con el tema lúgubre, casi macabro y que los diminutivos se distribuyen sabiamente para contradecir el contexto violento que es el de la muerte. A su juicio, constituye el otro polo de la sección ya que "acerca y reunifica al muerto con el mundo y con la vida, y hay también un proceso que hace ingresar a los niños en el seno oscuro de la muerte". *Op. cit.* , p. 11-12.

siempre ambigua, pero también siempre posible ("Cuídate, aliento mío, por los atajos… cuídate aliento mío").

En otros textos de *Cortejo y Epinicio*, se reitera esta búsqueda temporal que se retrotrae al origen para regenerar el presente, pero que se queda en el puro gesto hiperbólico de una revitalización que no perdura, porque lleva la muerte en su interior. Otro poema que juega con la canción infantil y las rondas (de nuevo reminiscencias mistralianas) es "La lentísima", en donde se describe una ceremonia de celebración mortuoria de ambiguas significaciones: "Esta niña se viste de novia/ para casarse con la muerte/ se pone galas y galas/ y a La Que Hiede;/ de taztaz llena su boca, / de espumarajos videntes; entre tumbas alteradas/ coge coronas de Viernes"(p. 40). En este poema, la "lentísima" aparece como la personificación que atrae y conforma los deseos más vitales del ser humano. El verso final ratifica la tensa hibridación de la vida y la muerte: La niña "reconocióse en la maraña/ como un atado de serpientes". En el texto, la inevitabilidad de casarse con la muerte, va unida a una difusa atracción que involucra "las galas", la videncia, las coronas de Viernes y la maraña de serpientes, que parecen darle un conocimiento y una sabiduría distinta a la habitual, y que en la versión 2 se une a una salida espiritual al evocar la figura de Jesús: "unce la Cena al Pesebre", que en su vida, pasión, muerte y resurrección, simboliza esta idea de tránsito, cambio y transformación que va de la última cena al pesebre del nacimiento.

Hay otros poemas donde se ratifican los elementos anteriormente señalados, aunque ahora se mezclan con otras formas de exorcizar a la muerte, especialmente al instalar en los textos el jardín de la niñez (una naturaleza humanizada), como espacio que se articula con los juegos infantiles, pero también con un ambiguo erotismo que impregna los objetos y con la asunción del dolor y el sufrimiento implícito en lo humano morigerado por un discurso irónico y sarcástico. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el poema "Diálogo sepulcral" (XI en la primera edición y XIII en la segunda), se lee: "hace ya mucho tiempo que me come la tierra/ y por eso comprendo la negra empuñadura" (p. 42). Esta "negra empuñadura" se refiere a la muerte, lo que se aclara en la versión segunda, donde se dice: "¡Carcelero! Ya mucho que acongojas… Empújame a tu apremio" (p. 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 la memoria, húndelo en tus mejillas,/ ábrelo todo y sángralo/ que recordando, olvidas" (p. 42). La culminación del poema expresa la idea de la vida como agonía: "Dentro de ti esta vez un hombre agonizaba", verso que en la segunda versión se hace más rotundo: "Dentro de ti, por fin, agonicé". El jardín de la infancia vuelve a aparecer en el poema "Inmortales (XIV en la versión primera y XVI sin título en la versión segunda), situado al final de la sección SPHERA, como un tópico que simboliza una detención de la atmósfera mortuoria que rodea al ser humano. Se inicia con los versos siguientes: "Basta mirar las rosas de vuelta a los rosales,/ basta lamer la brisa,/ basta cantar la luz y herir los idos/ la luna muere hoy, pero nace mañana". Este retorno del jardín y de la luna, contrasta con "la noche de hoy (que) es una antigua noche…encuentra su regazo en las …mantas del luto que hoy es dueño del sueño de los hombres" (p. 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" (p. 47). Esta oscilación entre el trabajo de la muerte y las formas (poéticas) de eludirla o lentificarla, aparecen una y otra vez en los poemas. En el poema "Dafne árbol", aparece de nuevo el deseo del sujeto de integrarse a la naturaleza con un 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" (p. 110).

En "Cosecha de sosiego" (V en la versión primera), 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, que aquí se relaciona con la muerte: "Y echamos tierra encima/ y olvidamos los ojos/ cerrados y la boca/ quebrada. Bajo el polvo/ los párpados sin fragua,/ los ojos" (p. 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, pero luego entendemos en el transcurso del poema, que ese muerto somos también nosotros mismos. La nucleación se produce

cuando el sujeto plural en primera persona señala que "olvidamos la frente y las arrugas, las manos y las uñas" (p. 30), para luego incorporarse al proceso de desintegración: "nos vamos sumando a la noche a la hora dorada de las siembras" (p. 30). Así es como la regeneración de la vida natural (siembra, surco, bosque, aromos en flor, gavillas, árbol) y el acompañamiento de Dios ("levantamos las manos / para que Dios les hable" ("Dios madura en el polvo" (p. 32) en la versión segunda), sirven de contraste, pero también de comunión-integración a la mortal vida humana que se sumerge en el sosiego (en el sueño) de la muerte: "Y nos vamos tornando/ sombra y sueño en la sombra" (p. 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 en la intemperie: "Con su cuerda invisible me ahorca/ la baldía intemperie; los duendes/ zarandéanme a gajos agónicos./ ¡Qué destierro! ¡Qué escombros!" (Versión 1, p. 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 hoscos/ 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!" (p. 29). La posibilidad de trascendencia parece darse a través de la imagen de la gota de agua cayendo y produciendo un sonido musical y un sentido distinto (germinación de la vida en la tierra). 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" a "va a caer y mi sino se tensa", permite mostrar al sujeto en el aquí y el ahora, 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", indica tal vez que la gota abreva y abrevia la fiebre alta que se sufre para ser otro. Expresa el poema en su parte 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 que parece esencial (el movimiento de la gota de agua detenida en el espacio) en lo transitorio (el momento en que la gota cae), como conciencia de una posible trascendencia.

Final

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 impregna 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 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 solo algunas precarias posibilidades.

El propio poeta ha planteado que

> (¿Qué es un poema?) En un sentido literario: expresar, con exactitud, en su particular ritmo, un conocimiento que me consta. Me sirvo de lo visible para alcanzar lo invisible. Yo desnudo mi pensar. En un sentido trascendente, un poema es un objeto, o un acto, bien hecho, útil y, por supuesto, positivo (2005: p. 3).

Y sobre su propia escritura, aclara:

> He escrito y escribo para ayer y mañana, pensando en nutrir a los que se fueron y a los que vendrán. El presente es el lugar en donde me instalo a escribir en dirección al pasado y al futuro. Desde el punto de vista del pensamiento, el presente es el tiempo menos real. Desde el punto de vista de la inspiración, sí, es el único factor que me mueve: estoy vivo (2002: p. 6).

Cortejo y epinicio, epinicio y cortejo parecen así ser solo dos caras de la dialéctica que impera en toda la producción poética de Rosenmann-Taub, cuyo movimiento traslada de lugar las dicotomías hasta disolverlas en el acerado fulgor de unas imágenes que dicen lo que dicen, pero también lo que no dicen, porque sugieren, simulan o esconden otras realidades que se deslizan en su permanente vaivén de significaciones y su pluralización de sentidos.

Bibliografía

Obras de David Rosenmann-Taub

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, 1978. 3ª edición, Santiago, LOM Ediciones, 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, Ananda Primera, 1976.

___, *Al rey su trono,* Buenos Aires, 1983.

___, *El mensajero. Cortejo y Epinicio II,* Santiago, LOM Ediciones, 2003.

___, *El cielo en la fuente/ La mañana eterna,* Santiago, LOM Ediciones, 2004.

___, *País más allá,* Santiago, LOM Ediciones, 2004.

___, *Poesiectomía,* Santiago, LOM Ediciones, 2005.

___, *Los despojos del sol,* Santiago, LOM Ediciones, 2006.

___, *Auge,* Santiago, LOM Ediciones, 2007.

___, *Quince. Autocomentarios,* Santiago, LOM Ediciones, 2008.

___, *La opción. Cortejo y Epinicio III,* Santiago, LOM Ediciones, 2011.

Bibliografía general

ALONSO, María Nieves, "Tierra y alma, en la luz, se precipitan", prólogo a *Cortejo y Epinicio*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2002, p. 5-15.

BERGER, Beatriz, "Todo poema en mí, tiene su partitura", entrevista a David Rosenmann-Taub. *El Mercurio*, "Revista de Libros" 6 de julio de 2002, p. 6-7.

CASTELLANOS, Laura, "Vine al mundo a aprender", entrevista a David Rosenmann-Taub. *Reforma.com,* Ciudad de México, 14 de mayo 2005, p. 1-3.

CONCHA, Jaime, "Nace una singularidad: el primer libro de David Rosenmann-Taub", *Revista Iberoamericana* N° 224 (Julio-Septiembre 2008), p. 1-18.

CUSSEN, Felipe, "Juegos metafísicos en la poesía de David y Mauricio Rosenmann-Taub", *Anales de Literatura Chilena*, Año 11, N° 14 (Diciembre de 2010), p. 173-191.

DE MIOMANDRE, Francis, "La poesía de David Rosenmann-Taub en *Cortejo y Epinicio* y en *Los Surcos Inundados*" *Hommes et Mondes* (1951), p. 6.

DEL SOLAR, Hernán, "*Cortejo y Epinicio.* David Rosenmann-Taub" *El Mercurio*, 10 de junio de 1979, p. 3.

DÍAZ ARRIETA, Hernán (Alone), "*Cortejo y Epinicio.* David Rosenmann- Taub" *El Mercurio*, Santiago de Chile, 22 de enero de 1950, p. 3.

FASOLA, Franco, "Entrevista a David Rosenmann-Taub". *La Nación Domingo,* 22 de agosto de 2004, p. 1-4.

GANDOLFO, Pedro, "David Rosenmann-Taub: un enigma poético", *El Mercurio*, "Revista de Libros", 27 de mayo de 2007, p. 1.

LENNON, Maureen, "Rosenmann-Taub, el mito viviente de la poesía chilena", entrevista a David Rosenmann-Taub, *El Mercurio*, 6 de diciembre de 2004, p. C 13.

MIRANDA, Paula, "Quince autocomentarios de David Rosenmann-Taub: fin al hermetismo", *Revista Chilena de Literatura* N° 74 (Abril de 2009), p. 267-270.

ORTIZ, Lautaro, "Apartado de todo, lejos del mundo", entrevista a David Rosenmann-Taub. *Poesía.com,* Buenos Aires, junio 2002, p. 1-6.

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

RUBIO, Alberto, "*Los Despojos del Sol*. David Rosenmann-Taub" *Las Últimas Noticias*, 31 de julio de 1977, p. 3.

SALVADOR, Álvaro y Erika Martínez, editores. *Me incitó el espejo*. *Antología de David Rosenmann-Taub*, Barcelona, DVD Ediciones, 2010.

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

TAPIA, Patricio, "Contra la improvisación", entrevista a David Rosenmann-Taub. *El Mercurio,* Artes y Letras, 20 de noviembre de 2005, p. E4-5.

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

___, "El Mayor Poeta", *El Mercurio*, 27 de septiembre de 1998, p. 2.