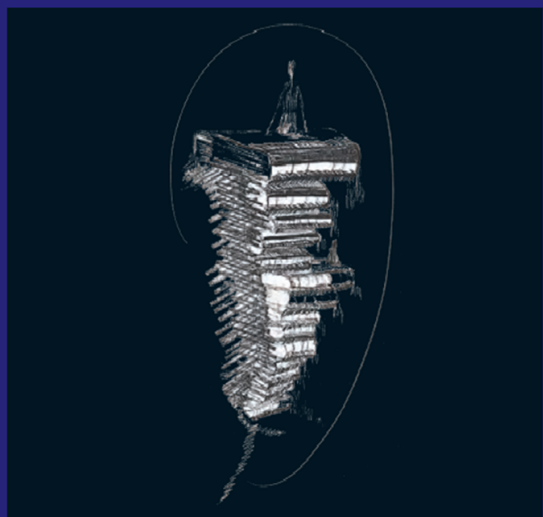


Este ensayo pertenece al siguiente libro:

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



Edición de
Eduardo Ramos-Izquierdo

Del nácar de la infancia a los firmamentos apagados : primeras aproximaciones a la poesía de David Rosenmann-Taub

Ina SALAZAR

Universidad de Caen – Basse Normandie

Todo aquel que se ha asomado a los versos de David Rosenmann-Taub se ha dado inmediatamente cuenta de que ser lector de su poesía implica un alto grado de peligro, exigencia y perseverancia no solo o no tanto por el hermetismo que la caracteriza cuanto por la manera como el autor parece reclamar al lector el mismo nivel de esfuerzo y de devoción que se exige a sí mismo, equiparándose así acto de lectura y acto de creación:

Cualquier texto serio requiere atención: si hubo esfuerzo en el autor, es indispensable esfuerzo en el lector. Autor y lector comunicados por mutuo talento: la percepción de la obra y la propia obra, en equilibrio. ¿Cómo va a ser posible que un poema, escrito de acuerdo a la voluntad y al sentido que le da el poeta —meses, años de reflexión— sea absorbido por el lector en una rápida lectura? Una cosa: leer. Otra: digerir lo leído¹.

Me acerco entonces con humildad a su obra, en la conciencia de mis escasos recursos, y si lo hago hoy es por haber tenido la suerte de conocer a Virginia Sarmiento, quien desde hace ya algunos años, me incita con pasión y tenacidad a formar parte del círculo de los iniciados al universo extra-ordinario de David Rosenmann-Taub.

Mi acercamiento hoy no puede ser sino fragmentario, aproximativo, no solo porque su obra poética es un largo y complejo camino iniciado a fines de los años cuarenta con la publicación de *Cortejo y Epinicio* (1949) y que cuenta con más de diez poemarios, sino

¹ En “David Rosenmann-Taub: Contra la improvisación” por Patricio Tapia, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 20 noviembre 2005. // “Un buen lector vale tanto como un buen autor” en “Rosenmann -Taub: el tormento de sus atisbos” por Patricio Tapia, *El Mercurio*, “Revista de Libros”, 13 de abril de 2008.

también porque el ingreso en su universo solo puede hacerse, me parece, como por sedimentaciones sucesivas, a imagen y semejanza de la densificación progresiva del lenguaje poético que el propio autor efectúa, del control y presión constantes a los que somete los materiales de trabajo. A ello hay que agregar que, en cierta medida, me siento una intrusa que hace una incursión en la poesía chilena, ya que si bien todo gran poeta puede leerse y entenderse por su obra, es obvio que muchas claves se encuentran en el diálogo que los creadores establecen con la propia tradición nacional y con sus contemporáneos... En cuanto a Rosenmann-Taub no se puede negar su inserción en ese paisaje de la poesía chilena que a mediados del siglo se halla “en un estado de consolidación y fluidez” como lo afirma Jaime Concha, “consolidación, porque ya a esas alturas se ha grabado el perfil definitivo de los grandes poetas de la primera parte del siglo (Huidobro, Neruda, Mistral, De Rokha)” y fluidez que deriva en gran medida de la nueva situación creada en los años de posguerra con las propuestas de Eduardo Anguita, Braulio Arenas, así como de Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, y que se desprenden de las primeras vanguardias, como líneas y reformulaciones diversas. Entre las muchas líneas trazadas, la de Rosenmann-Taub se caracteriza por su divergencia, presentándose, según el citado crítico chileno, como “una rama desprendida y libérrima, no asimilable al árbol central de este movimiento poético”².

Efectivamente, la producción del autor de *Cortejo y Epinicio* muestra la voluntad de integrar las rupturas de la vanguardia sin romper con las formas poéticas tradicionales, de asumir un lenguaje oracular pero haciéndolo cohabitar y frotarse con la expresión de una subjetividad individualizada, en el seno de un verbo “(cuyo) punto es absorber la experiencia”³. Su singularidad no impide, sin embargo, que su poética se inscriba en su época e inscriba en su lengua el malestar existencial compartido y que resuene en muchas voces hispanoamericanas de la misma generación, los que empiezan a escribir a fines de los cuarenta, inicios de los cincuenta,

² En “Nace una singularidad: el primer libro de David Rosenmann-Taub” *Revista Iberoamericana*, N° 224, Julio-Septiembre 2008, Universidad de Pittsburgh. p. 1-2.

³ En “Vine al mundo a aprender” por Laura Castellanos, *Reforma.com*, Ciudad de México 14 de mayo de 2005.

tras la Segunda Guerra Mundial⁴ y que captan e integran la desazón de haber tocado el punto límite, lo impensable (humano), esas “lecciones” que el hombre dio al infierno, según André Malraux, y que inaugura una era en que el sentido de la palabra se ve comprometido (según la sentencia de Adorno), o corre el riesgo de no ser sino “residuo cantable”, “palabra que balbucea o tiende a enmudecer”, como lo sugiere la poesía de Paul Celan, con un verbo enfermo “en un mundo sin nada más, sin nadie que aporte autoridad —menos aún, que “garantice” la menor relación con el otro, cualquiera (o quienquiera) que sea— que aporte el menor diálogo”⁵.

David Rosenmann-Taub experimenta, de manera aguda, el sentirse arrojado en un mundo abandonado a sí mismo, huérfano de toda trascendencia. A estos tiempos modernos, nada felices, carentes de perspectivas e ilusiones que Octavio Paz definió como un largo túnel, el chileno va a oponer obstinadamente la poesía y el arte como su

intemporal reacción frente al presente inmediato —la tan denominada Historia Universal—: a la justicia en manos de la injusticia, a la hipocresía en el poder, a la amenaza y a la persecución injustificadas, a la institucionalidad de la perversidad y el egoísmo de los estériles, al monótono horror inútil de la vida en el planeta⁶.

Sería errado pensar que ello conlleva una conducta o posición evasiva o una rehabilitación de la torre de marfil. El arraigo

⁴ Al respecto, sugiere Jaime Concha : “Rosenmann nos deja aquí una oblicua parodia de un mundo bélico reducido a bestiario. (eso es, en el fondo, lo que significa a secas la “fábula” propiamente tal). Lo cual, demás está decirlo, tiene mucho sentido apenas concluida la Segunda Guerra Mundial con su séquito de calamidades y atrocidades sin fin. El título, en consecuencia, se revelaría como una sarcástica expresión de las gestas destructoras de la humanidad y una versión paródica del desfile modernista. Epinicio y cortejo al revés, por lo tanto. Todo ello, sin la violencia directa y agresiva del acto vanguardista, sino de un modo oblicuo, elíptico, incluso tácito. Rasgo ya expresivo del coeficiente vanguardista y del estilo que Rosenmann-Taub empieza a cultivar. *Op. cit.* p. 6.

⁵ Como lo comenta Philippe Lacoue-Labarthe al referirse y estudiar la poética de Paul Celan, p. 41, en *La poesía como experiencia*, Madrid, Arena Libros, 2006.

⁶ En “David Rosenmann-Taub: poeta en tres dimensiones”, Beatriz BERGER, *TALLER DE LETRAS*, Revista de la Facultad de Letras de la Universidad Católica de Chile, n° 36, 2005.

problemático en el mundo es generador de una palabra que se interroga sin cesar, angustiosamente: “¿Cumpliré en la “escuela” —en la terraza— de “este” mundo, en la tarea de multiplicar y multiplicarme? (*Quince*, p. 110) y que no encuentra respuestas sino tan solo una situación dada : “no escogí ser, ni ser ‘me’ —ser yo— no escogí incorporarme en ‘la’ materia...no escogí manifestar ‘me’ energéticamente” (*Quince*, p. 25). La obra de David Rosenmann-Taub medita y poetiza la existencia dentro de los límites de lo terrenal, haciendo de la finitud —tiempo y muerte⁷— su signo: el poema, dice nuestro poeta en *Quince*, es “lo eternamente permanente. Cohesión imperecedera —que ‘se’ sabe, celebra a lo eternamente perecedero —disgregación eterna— que no ‘se’ sabe” (p.150). Sin embargo, la completa certeza de esta inmanencia aparece en concomitancia y en tensión con el sentimiento de una carencia que se busca colmar. La crítica ha observado la presencia insistente de la figura de Dios en la obra del chileno y este ha debido comentar, explicar, justificar la recurrencia de este motivo en las diversas entrevistas que ha concedido, defendiéndose contra cierta “religiosidad” contenida en su obra:

Para mí el término Dios es terrenal. Lo que llamo divino es la expresión terrenal absoluta. No tiene nada que ver con el concepto de las religiones, en donde no hallo ninguna divina divinidad⁸.

⁷ “Una de las primeras cosas que reflexioné fue la razón de crecer. ¿Por qué mi cuerpo debe desgastarse para que mi mente se abra? Progresivo cierre del ciclo vital, para progresiva apertura del ciclo mental. Hay que pagar con la muerte el precio de crecer. ¿Y cuál es la razón de recordar? Cada día cargamos el cadáver del día anterior. Cada día experimentamos este país: la propia interioridad ya está lejos. Nuestro hoy será mañana un paisaje inalcanzable. Cada instante se aleja infinitamente de uno mismo, y sólo podemos mantenerlo por una relativa memoria. Lo que llamamos presente es el más inmediato pasado: cuando uno lo constata como presente, ya es pasado. E, inevitablemente, va a llegar un día en que, para cada uno de nosotros, el haber participado de la existencia será haber habitado un país que está más allá de nosotros” (En Entrevista a DRT por Franco Fasola, *La Nación*, Domingo, Santiago de Chile, 22 de agosto de 2004.

⁸ “El poema que menciona fue escrito cuando yo tenía doce años. Lo volví a escribir en Buenos Aires, después de perder a mi familia. Y lo escribí con muy pequeñas diferencias. A aquello que me satisface, que me da tranquilidad, que me da alegría, sin pedirme compensación, yo lo llamo Dios. Por eso digo: ‘Era yo Dios y caminaba sin saberlo’. Esa tranquilidad, esa satisfacción era Dios. Yo era el huerto. Creyendo amar las cosas, yo me estaba amando. Porque si amo a alguien,

Mi obra no tiene nada que ver con esoterismo. Para mí, Dios no es fenómeno religioso, ni siquiera lo asocio a la religión. Cuando me refiero a árboles, no hago botánica. Cuando aludo al cuerpo humano, no pretendo anatomía o biología⁹.

Si bien es preciso descartar todo esoterismo o espíritu religioso de la obra del chileno, es innegable que su poesía se afirma y se inscribe en el “después” de los dioses, en un mundo que no ofrece ya ningún valor trascendente, en una era definitivamente instalada en el vacío, y que por esas mismas razones asume la tarea de una recuperación de la “pulsión trascendente” como la llama un contemporáneo de Rosenmann-Taub, el poeta peruano Jorge Eduardo Eielson, cuya poesía está también habitada por esa misma preocupación. El “después de los dioses” que les toca vivir es también un “después” del desprendimiento, de la conmoción ante el hundimiento de lo divino que poetas anteriores fundacionales para la modernidad, como César Vallejo, vivieron. En efecto, el autor de *Los heraldos negros* y de *Trilce* experimenta en carne propia la muerte de Dios, la extrae de su propia circunstancia, como lo rezan los conocidos versos de “Espergecia”: “Hay un vacío/en mi aire metafísico/que nadie ha de palpar:/el claustro de un silencio/que habló a flor de fuego./Yo nací un día/que Dios estuvo enfermo/ ...”, a través de un verbo en que se anudan dramáticamente modernidad y hundimiento de lo divino (en tanto que pérdida de un logos). La poesía de David Rosenmann-Taub no vive la conmoción, la craterización de las certidumbres, sino el después, un después que no solo es constatación sino distancia crítica, reformulación irónica, desmitificación, deconstrucción de la figura divina:

¿Dios, siempre resfriado, tendrá temperatura?
Cosmolágrima:
me desgarras y estrujas,
contubernio de sales,
sin verter tu aleluya.
¿Dios, siempre despiadado,

lo que amo es la imagen que tengo del otro. Su pregunta yo la formularía: ‘¿Cuál es su relación con usted mismo?’ *El Mercurio*, “Revista de Libro”, 6 de Julio de 2002, “Todo poema, en mí, tiene su partitura”.

⁹ En “Contra la improvisación”.

se fatiga en la ruta?
Cosmolágrima:
cómo punzas las sangres y las uñas.

(“Oda moral”, de *Cortejo y Epinicio*¹⁰)

La huida de los dioses enunciada por Hölderlin y que va a teñir, impregnar de una profunda melancolía a (gran) parte de la poesía occidental va a ser desdramatizada, parodiada por David Rosenmann-Taub, quien va a sustraer con gusto y humor el *pathos* paralizante:

Dios se cambia de casa. En un coche de lujo
muy solícitamente guarda la estrellería
del sur. Echa en un saco al ángel principal:
la loza del ropaje afina el festival.
Cuán atareado se halla: por convencer a un brujo
de una residencial, de que la estantería
del juicio amamantó a la percha del mundo
—los grimorios ganzúan la absoluta palabra—,
se le escapa la luz del carro de mudanza,
con primogenitura. (En la tierra, iracundo,
se queja un costurón.) Perpleja, la Balanza
redila los rebaños y la dilecta cabra
apacienta en la nada. Requiriendo su espacio,
la vilhorra, en desquite, trisca en una mejilla
deste Dios distraído que cierta vez nos hizo.

...
(De *Cortejo y Epinicio*)

La palabra de Rosenmann-Taub posee una irreverencia lúdica feroz:

Me arriesgo
—polizonte
severo—
con palmarias

sogas
—mis armisticios—
Ayer
fotografié

¹⁰ Edición empleada aquí : *Cortejo y Epinicio*, David Rosenmann-Taub, Santiago de Chile, LOM, 2002.

a Dios
en calzoncillos.
La luna, colorada.

Lívido, muelle, Él, hoy:
“Cógeme
otra.”

(de *Augé*¹¹)

Sin embargo, este registro irreverente y provocador, que puede hacer pensar en el verbo de Nicanor Parra afirmando una especificidad chilena, en el caso del autor de *Cortejo y Epinicio*, no solo apunta a destruir; la desmitificación y profanización de la figura divina aparece como un gesto necesario dentro del proceso de fertilización de la tierra baldía metafísica. Los “firmamentos apagados” bajo los cuales le toca escribir a David Rosenmann-Taub implican reacomodo, reevaluación de la palabra poética y de su sentido, como lo ha observado Yves Bonnefoy, al hablar de su propia experiencia:

[...] quand il y a des dieux et que l'homme croit à ses dieux, ce mouvement de l'esprit ne va pas sans quelque bonheur. Ce que nous aimions et qui meurt a sa place dans le sacré. Les nymphes portent les eaux terrestres. Tout le heurté, tout le hagar d'ici-bas se résout dans une sagesse ou, si l'on tient à mourir, je veux dire à s'angoisser de la mort, on meurt avec le dieu qui est mort. Il est aisé d'être poète parmi les dieux. Mais nous autres venons après les dieux. Nous n'avons plus le recours d'un ciel pour garantir la transmutation poétique, et il faut bien que nous demandions quel est le sérieux de celle-ci¹².

Ser poeta y no solo hombre/humano después de los dioses implica repensar, recomponer el sentido del quehacer poético, de sus sustentos, sus fundamentos, en el contexto, la realidad de un logos perdido con el cual debe cargar la poesía, con el cual debe concebirse y ser:

¹¹ *Augé*, David Rosenmann-Taub, Santiago de Chile, LOM, 2007.

¹² Yves Bonnefoy, « L'acte et le lieu de la poésie », *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel, A. La Baconnière, p.109.

La sesión, escarpada.
Dios inicuo, asqueroso:
como la poesía.

Mitad, del sinsentido:
como la poesía.

Tú, hombre sorprendido,
superfluo, temeroso:
breve llanto sin lágrimas:
como la poesía.

(“Asfódelo”, *El mensajero*¹³)

El vaciamiento de la figura divina conlleva una resemantización poética que hace de ella una categoría, un receptáculo: “A aquello que me satisface, que me da tranquilidad, que me da alegría, sin pedirme compensación, yo lo llamo Dios”. Los papeles se invierten y el poeta está en la tierra para aconsejar y sos-tener a Dios. La plegaria cambia de signo: “le suplico a Dios —rebelde instrumento des-afinado (mundo en desorden)— que me deje, sin aullar —que no perturbe mi próspera (mi luminosa) inclinación a afinarlo— ordenarlo, iluminarlo (*Quince*, p. 142)¹⁴.”

Rosenmann-Taub (como otros poetas de su generación, por ejemplo, los peruanos Blanca Varela o Jorge Eduardo Eielson) efectúa un doble movimiento de separación/desprendimiento con respecto a los referentes religiosos tradicionales y de recuperación y reelaboración, de búsqueda por la palabra poética de nuevas formas y manifestaciones de lo sagrado. La crítica ha hecho hincapié, en ese sentido, en la singular apropiación que efectúa el poeta de la figura crística para recrear “la condición del hombre sufriente”, así como en la presencia en su obra de un sagrado primitivo, “un apaciguamiento pagano” ante la muerte que casi todo lo domina, en particular, “la conciencia del retorno inagotable de la fertilidad contra el fondo de la peripecia dramática individual, humana de la

¹³ En David Rosenmann-Taub, *Me incitó el espejo*, (antología) Barcelona, DVD Ediciones, 2010, p. 82.

¹⁴ *Quince*, David Rosenmann-Taub, Santiago de Chile, LOM, 2008.

destrucción”, para citar dos de las diversas formas que asume esta empresa.

Al vacío metafísico y al malestar existencial, solo la poesía puede oponerse, existir, como un “acto de legítima defensa” diría Octavio Paz, que en el caso de David Rosenmann-Taub significa un “saber de la experiencia” (José Ángel Valente), según palabras del chileno “un saber del no saber”, “el poema como un viaje —un saber—: desde la estación de un nosaber... hasta la estación de otro nosaber” (*Quince*, p. 173). Se trata de una aventura de conocimiento, de buceo e inmersión (el poeta como un animal de fondo¹⁵, si pensamos en José Lezama Lima y Ángel Valente), siempre en busca del centro, de una unidad perdida. De manera más radical, cambiando de campo en la metáfora, lo que propone Rosenmann-Taub es, tal como lo reza uno de los títulos de sus poemarios, una “Poesiectomía”, es decir, según su propia definición, “una ablación-ectonía de la conciencia: extirpar para investigar. Abrir para iluminar, para constatar. Preguntar y preguntar hasta obtener respuestas que provocarán más preguntas y más preguntas, hasta alcanzar la nada, pues todo es manifestación de la nada”¹⁶. Se trata de una exploración, de un adentramiento que es búsqueda de la indiferenciación original, descenso abisal, en ello, la experiencia del vacío y de la nada es absolutamente positiva¹⁷, tiene que ver con la concepción mística de Eckart o San Juan de la Cruz, así como con la Gran Nada Primordial, principio taoísta que rige en el mundo

¹⁵ Como lo sugieren los siguientes versos de José Ángel Valente “No estamos en la superficie más que para hacer una inspiración profunda que nos permita regresar al fondo. Nostalgia de las branquias”. (*Obras Completas* tomo 1, Barcelona, Galaxia-Gutenberg/Círculo de lectores, 2006, p. 524) y también “Como el oscuro pez del fondo/gira en el limo húmedo y sin forma,/desciende tú/a lo que nunca duerme sumergido/como el oscuro pez del fondo./Ven/al hálito”. En *Material memoria*, p. 384 en las OC 1.

¹⁶ En “Contra la improvisación”.

¹⁷ Me parece que mucho no comparte con la “nada” mallarmeana: que es “la idealidad vacía de Baudelaire, es decir, el ideal con respecto al cual se mide todo lo real situado tan alto/en altura tan inaccesible que por ello no puede ser sino pura indeterminación, será llamado por Mallarmé “nada” (las cumbres vacías de Baudelaire y de Rimbaud transformadas en “Nada”), según Hugo FRIEDRICH, *Structure de la poésie moderne*, Le livre de poche, 1999, p.176.

oriental y “que antecede a todos los seres individuales del universo y de la que éstos fluyen en sus diversas formas”¹⁸.

Sin embargo, la metáfora quirúrgica es bastante elocuente de la singular concepción que anima a nuestro poeta; con ella se aleja de la concepción romántica que cierta vanguardia asume también y que hace del poeta un médium o vehículo. A ello él opone el “expresar con exactitud un determinado conocimiento” y dice: “Yo llamaría inspiración a eso. No pretendo la belleza, pretendo decir la verdad en la forma más exacta posible”¹⁹. A través de la reivindicación de una conciencia ética, “*Únicamente* lo ético-beneficioso, bien hecho, es arte”²⁰, y de un trabajo de adentramiento voluntario y consciente que no se escabulle, que no teme adueñarse de las armas de la razón: “La espontaneidad espontánea no es mía. Soy un ser pensante, no un títere de la casualidad”. No es fortuito que con frecuencia David Rosenmann-Taub se complazca en comparar, equiparar el quehacer del poeta y del científico:

Prescindir del conocimiento de la física es imposible para un artista serio. Sin exagerar, ¿qué le parece un sacerdote católico que no se informara de los Evangelios? ¿Puede usted imaginar un escultor que no sepa anatomía? En cierto modo, la física investiga la anatomía y la fisiología del multiverso. Georg Nicolai me dijo: ‘Usted, David, tiene el vicio del arte; yo, el de la ciencia. Tenemos el mismo vicio’²¹.

En ese sentido, la poesía, su poesía hace suyo el acto de saber e indagar: “La poesía me ha obligado a ahondar en mi curiosidad, a pensar y repensar y volver a repensar, hasta encontrar respuestas dentro de mí. La poesía es meta y pretexto. Para expresar de veras,

¹⁸ En “La experiencia abisal”, *La experiencia abisal*, José Ángel Valente, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2004, p. 203.

¹⁹ En “David Rosenmann-Taub: poeta en tres dimensiones”.

²⁰ “Ética: la conciencia ética, al defender el equilibrio interno, me aparta de los prejuicios, me permite reconocer lo que es mío de lo que no es mío. Para mí: subjetividad objetiva. No mentirme. Lo inmediato sólo como un punto de vista. No depender de haber nacido aquí o acullá. Esfuerzo constante por certidumbres. No juguete de modas. Ser autolector: el más crítico de mis lectores. No limitarme. Y, por sobre todo, ser humano, no parecerlo. *Únicamente* lo ético-beneficioso, bien hecho, es arte” en “David Rosenmann-Taub: poeta en tres dimensiones”.

²¹ *Ibid.*

hay que saber de veras”²². Esta exploración es un viaje, un movimiento, del percibir que es lo temporal y espacial al comprender que es lo intemporal e inespacial. El “comprender” de la poesía es comprender, en el sentido de abarcar, integrar, “plegar las distancias” (*Quince*, p. 29), pero es también palabra que remite a la necesidad de dominio, de posesión del sentido o de los sentidos y de su explotación máxima:

Muy cómodo ‘entender sin entender’, pero entender sin entender es equivalente a no entender. Y no basta con entender: hay que entender lo más posible, cuando es posible. Nunca las explicaciones sobran: hay lo resbaladizo del malentender. Ayudar a entender es otra forma de hacer arte²³.

La reivindicación de la exactitud y el rigor, la adopción de las armas de la razón y el discernimiento no hace de la poesía de David Rosenmann un discurso “claro y distinto”, muy por el contrario. Su lengua poética, como lo ha identificado acertadamente Jaime Concha, procede a “una desgramaticalización del lenguaje habitual con el fin de crear e inventar sus propias señas para su domicilio intraterrestre”. Es ésta también una manifestación de un “acto de legítima defensa” ejercido contra el uso de la palabra convencional que trata de convertirse en dictadura e imponerse como único²⁴, lengua de la comunicación, la de los periódicos que “relata los arbitrarios, ridículos, contradictorios sucesos “relevantes” —difamaciones— para la colectividad —la humanidad del “ahora”. (*Quince*, p. 29). En ese sentido, David Rosenmann-Taub no está muy lejos de Stéphane Mallarmé, atento observador de la profunda insuficiencia de la lengua y que lo llevó a detectar un “doble estado de la palabra”, por un lado, la palabra en estado bruto o palabra

²² “Todo poema en mí tiene su partitura”, por Beatriz BERGER, *El Mercurio*, “Revista de Libros”, 6 de julio de 2002.

²³ En “David Rosenmann-Taub: poeta en tres dimensiones”.

²⁴ “No se trata de eso, sino de qué es lo necesario para decir, y establecer que el uso de la palabra no es el convencional, que es sólo un aspecto de la palabra en el lenguaje poético. Ése es el grave problema de la literatura, especialmente de la poesía: el lenguaje convencional trata de convertirse en dictadura e imponerse como único. De esto se defienden más los autores de otras épocas, porque ya no dependen del lenguaje convencional del momento”, en “Todo poema en mí tiene su partitura”.

inmediata (“l’universel reportage”, “le commerce quotidien”/ el describir, enseñar, narrar), y por el otro, la palabra esencial, es decir, la poesía. Desde esa perspectiva, podemos entender mejor esa extemporalidad voluntaria de la lengua poética del autor de *Auge*, ese negarse a ser tributario ni de la comunicación, ni de la actualidad con una lengua contradictoria y oblicuamente vanguardista y clásica, hermética y viva y que él justifica de la manera siguiente:

ni riqueza ni pobreza: tengo mi lenguaje. Llega un momento en que las palabras toman su lugar. No dependo de la casa o época en que me toca vivir. El lenguaje actual es un aspecto del lenguaje. Escribo para ayer, hoy y mañana. De lo contrario, no escribiría²⁵.

David Rosenmann-Taub puede hacer suya, me parece, la convicción mallarmeana de que la imperfección que caracteriza a las lenguas sólo puede ser remediada por el verso: “lui, philosophiquement, rémunère le défaut des langues, complément supérieur”²⁶ y de que la poesía es la única que posee la capacidad unificadora, de *reliare*, la misión de restablecer la continuidad entre el cosmos y la lengua. Ello se efectúa esencialmente a través del ritmo, de la importancia acordada al ritmo: “todo es ritmo. La poesía es un fenómeno rítmico-lingüístico”²⁷, “sin la unidad expresiónritmo no hay poema”²⁸. Es la estructura rítmica, la distribución de las rimas y el severo ensamblaje, según David Rosenmann-Taub, lo que sustenta el edificio poético pues ellos “comprenden” “la atmósfera de la cercanía a una ruptura de lo temporal”, es decir, integran esa tensión y a su vez la hacen audible y comprensible. El ritmo es también y sobre todo las bodas de la emoción y la sonoridad a través de los cuales cobra vida, emerge el sentido. El sentido, es decir, el significado irrigado por los sentidos... El poemario *Quince* publicado en 2008, manifestación de una alta madurez, momento de “auge” y plena posesión de los medios poéticos, ilustra de manera brillante cómo David Rosenmann-Taub concibe la poesía en tanto que sistema rítmico-lingüístico y también en tanto que red de relaciones. En efecto, *Quince* no solo se compone de 15 poemas

²⁵ En “Contra la improvisación”.

²⁶ En *Ecrits sur le livre*, Stéphane Mallarmé, Paris, Editions de l’Eclat, 1985, p. 69.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ En “David Rosenmann-Taub: poeta en tres dimensiones”.

que son 16. Estos, en realidad, se acompañan de otras formas de expresión: autocomentarios, partituras musicales y notas, sin hablar del CD en el que Rosenmann-Taub canta-dice sus poemas. A través de estas otras manifestaciones, los poemas se prolongan, se transforman. El conjunto establece una dinámica que lleva de los poemas a los autocomentarios y de los autocomentarios a las notas que, a su vez, remiten a otros poemas y otros autocomentarios. Contrariamente a lo que se podría suponer dado que se trata de discursos de vocación explicativa y hermenéutica, los comentarios y las notas no cierran el sentido sino que más bien lo abren, e incluso lo desatan, proponiendo una suerte de huida del sentido y del sonido, del sentido-sonido al infinito. Es una puesta en práctica más de la idea anteriormente evocada de viaje... Viaje del sentido literal a los sentidos segundos, metafórico-simbólicos, que como llaves abren nuevas puertas de significación. Viaje de los ecos sonoros, las asociaciones fónicas de un significante a otro que tejen un sintagma fónico a través del cual paradigmáticamente el sentido se va densificando. Viaje de la poesía a la música, del ritmo silábico/fónico a las notas musicales. Viaje del texto al paratexto, de la oscura lengua poética al discurso razonado. *Quince* enuncia así una manera de proceder que hace del poema no un objeto cerrado o finito sino un portal. La música y el ritmo sustentan la preocupación metafísica, ésta no podría existir sin aquellos: el poema (en sus versos, en su metro, rimas, ritmo) al igual que el ser, arbitrariamente es nada: “se” multiplica para volver a “atarse al cordón umbilical de la nada” (*Quince*, p. 111). La multiplicación —que en el mundo es signo de un estar en el mundo sin sentido, desquiciado—, “cumplir con la tarea de multiplicar y multiplicarse”, encuentra a través del poema —sus versos, metros, rimas, ritmo— el cauce de la nada original, materna, prenatal.

La retroacción hacia la unidad que constituye una de las preocupaciones metafísicas mayores de la obra de David Rosenmann-Taub se nutre de la equiparación del yo/de la voz poética y de la memoria: “El poema —el yo— funciona como funciona la memoria: tras empezar involuntariamente, sin saberse (sin recordar que recuerda), prosigue sabiéndose -a “trayendo” lo distante a lo aledaño: arrastrando el pasado hacia el presente, para hacerlo presente”(*Quince*, p. 63). La metáfora de la aguacibera, título de

uno de los poemas de *Quince*, dedicado a los antepasados que habitan y fortalecen al yo, permite recrear poéticamente el trabajo de recuperación de la memoria en la escritura, la manera como la memoria, “con inostensible ‘vita’lidad se desliza del pasado al presente, fundiéndolos”. Por un lado, la “cibera” arraiga el gesto poético en lo elemental (como semilla y fruto), vehicula la energía al asociarlo al acto de extraer el jugo; por otro lado, “aguacibera” que es riego sobre tierra sembrada en “seco” vitaliza el quehacer de la memoria/palabra. David Rosenmann-Taub dice:

Mi ‘ante’-pasados *me* fortalecen: ‘yo’ no viviría sin ‘su’ agadón recóndito. Aguacibera: riego sobre tierra sembrada en ‘seco’. El *agua* del recuerdo *riega* las cenizas. Y las cenizas entibian mi rutina (*Quince*, p. 109).

Los antepasados aquí, y en particular, la abuela que es la madre de la madre, forman parte de ese paradigma integrador que son para David Rosenmann-Taub la familia y el hogar. A lo largo de su obra, de manera constante, como “bastiones contra la momentaneidad espacial” contra el “arbitrario dédalo” que es la realidad, se identifica, se aísla, se recupera el “nácar de la infancia”. “Para mí no hay pasado, (afirma el poeta) para mí hay presente. Hablar de recuerdos es una manera de hablar. Mi hogar está conmigo. No es un recuerdo. Nunca lo ha sido”²⁹. Se constituye el poema como “lugar de integridades” y el yo se afirma en ese obrar: “soy el agua que vivifica a la cibera y soy cibera regada por el agua de la vida: eslabón acopiador de los eslabones pasados y futuros (*Quince* p. 109). Viene a completar este trabajo, la recurrencia en la poesía de la noción científica de “multiverso”. Apoyándose en su sentido primero, el de matriz científica para definir los múltiples universos posibles y que comprende todo lo que existe físicamente: la totalidad del espacio y del tiempo, todas las formas de materia, energía y cantidad de movimiento, y las leyes físicas y constantes que las gobiernan, David Rosenmann-Taub despliega poéticamente el concepto para diseñar coordenadas no unívocas sino múltiples y complejas que permiten el acceso a lugares del espacio/tiempo del existir feliz. El poema y el “verso” en el poema generan dimensiones interpenetrantes. La física y la poesía se encuentran a través del término “multiverso” en

²⁹ En “David Rosenmann-Taub: poeta en tres dimensiones”.

que la matriz científica acoge la unidad poética por excelencia, eso que Mallarmé definió como “sistema organizado como un zodiaco espiritual” y el poeta a través del “yo” del poema se afirma como:

la voz del multiverso. Del multiverso que, elemento del sueño de la nada, “se” instala en la terraza —en la durable ex-tensión— a reflexionar —a cavilar “se”— está —“se” sabe sin saber “se”— en el ser: nada en nada: sustancia del sueño de la nada, informándose (*Quince*, p. 119).

Habría mucho que decir sobre el “yo” que emerge de la poesía de David Rosenmann-Taub y que “deambula” “...contra los plintos —bordes—/de la disolución,/cohesivo/rutinaria boñiga/por los éxodos”, (IV, *Auge*, p. 21). Él también es una entidad compleja y ambivalente: es voz del multiverso³⁰ que se funde en el ritmo esencial del verso, pero al mismo tiempo sabe que al escribirse el poema (el poema que se retrotrae hacia la unidad) se dibujan necesariamente los contornos de un sujeto que existe, tal como lo anuncia el poema liminar de *País Más Allá*,

Infancia y nada: enlaces
que borro, dibujándome

David Rosenmann-Taub despliega una palabra ubicua que asume las dimensiones múltiples y contradictorias de la experiencia en el mundo y en el lenguaje, cruzando temporalidad destructora y *tempo* esencial, afán cohesivo y éxodos. Su poesía invita, exige incluso que el lector se asome a los bordes (espeluznantes diría Vallejo) y conozca el sentimiento de vértigo y revelación, vacío y plenitud enlazados, como sucede en este poema con el que quisiera concluir:

En el naufrago día de mi nave más bella
me encaramé sobre su mastelero
para mirar el mar.

³⁰ Se podrían encontrar resonancias con Mallarmé aquí también: “Je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, mais une aptitude qu’a l’Univers Spirituel à se voir, et à se développer, à travers ce qui fut moi [...] je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l’Univers retrouve en ce moi, son identité” (carta a Cazalis de mayo de 1867) (Mallarmé, *Op. cit.* p. 141).

No había mar: no había ni su huella:
no había ni el vacío dese día postrero.
Sólo había mirar.

Miré el mirar del navegar que espero.

LVII, *Auge*, p. 237