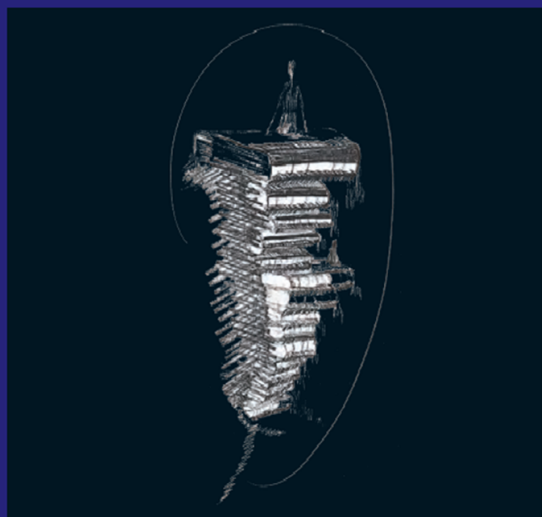


Este ensayo pertenece al siguiente libro:

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



Edición de
Eduardo Ramos-Izquierdo

El objetivo es la verdad: reflexiones sobre la poesía de David Rosenmann-Taub

Teodosio FERNÁNDEZ

Universidad Autónoma de Madrid

Quienes se han acercado a la poesía de David Rosenmann-Taub suelen compartir la impresión de que incrementa su misterio a medida que se han ido publicando nuevos volúmenes. Parece evidente que esa obra se inscribe en las corrientes contemporáneas renuentes al pensamiento “lógico” o “racional”, con su sintaxis correspondiente, y que aspirarían “a poner en acción un conjunto dinámico de vocablos o versos que se desplacen alóxicamente, creando un ámbito poético, resultante del poder sugestivo de las palabras, antes que la mención directa o inmediata”¹. En tales circunstancias, los problemas o interrogantes planteados por su lectura pueden soslayarse remitiéndolos a los mundos originales e irrepetibles que cada poeta puede o debe crear², habida cuenta de que modificar el lenguaje equivale a modificar la realidad o al menos nuestra forma de percibirla. En el caso particular de Rosenmann-

¹ Matías RAFIDE B., “Aproximación a la poesía de David Rosenmann-Taub”, en *Mapocho*, Revista de Humanidades, núm. 65, primer semestre de 2009, p. 211-218 (p. 211).

² Para Hernán del Solar resultaban claras las diferencias entre *El Cielo en la Fuente* o *Cortejo y Epinicio* y otras obras poéticas: “En las otras, generalmente, el poeta se halla frente al mundo y, de una u otra manera, muestra las cosas, los seres, los explica y realza. En estas, el poeta crea su mundo, el propio, y desde él nos habla, nos enseña su conciencia, ese recinto privado, a veces incommunicable. Así, pues, nos parece que para entrar en él debemos, en principio, abandonar todo razonamiento, el hilo conductor de la lógica, y caminar por lo recién creado con un permanente asentimiento de asombro” (Hernán del Solar, “La poesía de David Rosenmann-Taub”, *El Mercurio*, “Suplemento literario, artístico y científico”, domingo 10 de junio de 1979, p. E 2). Se podría concluir asegurando que “el lenguaje poético no tiene como finalidad última la comunicación sino, por el contrario, la manifestación de ideas-sentimientos universales en símbolos de raíz adánica e induplicables” (RAFIDE, *op. cit.*, p. 212).

Taub, si se llega a la conclusión de que ha accedido a una verdad “del otro lado de la lógica y de la razón”, nada impide asegurar que sus poemas permiten “ver, en un fragmento de segundo, la totalidad y el sentido final de todo”³. Esa convicción, desde luego, deriva de la convención que atribuye al lenguaje la capacidad para revelar el ser a la vez que lo oculta, pero no basta para despejar las incógnitas que tales propuestas poéticas plantean.

Porque ¿qué es ese “todo”, cuál es su “sentido” y cómo se produce la fugaz revelación mencionada? Ya en alguna ocasión me ocupé de la reelaboración a la que Rosenmann-Taub sometía sus textos⁴, y cuya mejor muestra comprobable es la que ofrecen las ediciones de *Cortejo y Epinicio* publicadas en 1949, 1978 y 2002: las modificaciones introducidas son tan numerosas que la incorporación de trece poemas al libro final no resulta tan significativa como la depuración contundente a la que casi todos los de la versión inicial se han visto sometidos. Esa reelaboración debería tener el objetivo que Rosenmann-Taub le adjudica: “No corrijo: trato, con insistencia, de ser cada vez más fiel al objeto poético”, ha aseverado, precisando que el objetivo de ese trabajo es la verdad, no la belleza⁵. Decidido a emprender o continuar una indagación de resultados inciertos, he pensado, como se deduce del título que encabeza estas páginas, que un primer objetivo podría consistir en precisar los perfiles de ese objeto poético. Si su percepción está relacionada de algún modo con el trabajo sobre el lenguaje que suponen las revisiones, no cabe

³ Ignacio RODRÍGUEZ A., “La brevedad de lo absoluto” (reseña de *Los Despojos del Sol. Anandas primera y segunda*, Santiago, Lom Ediciones, 2006), en *El Mercurio* (suplemento “Revista de libros”), 5 de mayo de 2006, p. 4.

⁴ Véase Teodosio FERNÁNDEZ, “Un lugar para David Rosenmann-Taub”, en *Ínsula*, Revista de Letras y Ciencias Humanas, núm. 730, octubre 2007, p. 38-40. Recupero aquí algunas apreciaciones de ese artículo que aún considero aprovechables.

⁵ Véase Beatriz BERGER, “David Rosenmann-Taub, poeta en tres dimensiones” (entrevista), *Taller de Letras*, núm. 36, 2005, p. 221-231 (p. 226). Añadía luego: “No se trata de pulir, ni de lustrar, ni mucho menos de darle vueltas de tuerca al lenguaje, sino de expresar con exactitud un determinado conocimiento. Yo llamaría inspiración a eso. No pretendo la belleza, pretendo decir la verdad de la manera más exacta posible. La belleza, si la hay, es una consecuencia” (p. 228). Cabe suponer, en consecuencia, que Rosenmann-Taub no aceptaría esta decisión de Rafide: “Más que la verdad, representada por quienes colocan la claridad como ideal supremo y excluyente, en el ARTE cuenta, ante todo, la belleza” (Matías RAFIDE *op. cit.*, p. 211).

desdeñar los procedimientos expresivos habilitados por el poeta. Puesto que *Cortejo y Epinicio* es hoy por hoy la mejor muestra de ese trabajo constante, no debe extrañar que las referencias a ese libro constituyan una base fundamental para estas reflexiones.

Recuerdo haber señalado que, con la perspectiva que da el tiempo transcurrido y con la colaboración de quienes se ocuparon de él, el poemario de 1949 puede inscribirse sin dificultades en un proceso post-vanguardista en el que se recuperaba la subjetividad o los sentimientos, cuyas manifestaciones trataban de ambientarse en un espacio natural que, en el caso particular de *Cortejo y Epinicio* podría ser eclógico y plácidamente hogareño, si no lo perturbara el infortunio ni lo sobresaltara la presencia frecuente de la muerte. Sin necesidad de atribuir a Rosenmann-Taub creencias religiosas precisas —sobran razones para entender que la tradición familiar judía es especialmente relevante, y una exigencia a la hora de adentrarse en el mundo personal del poeta⁶—, es inevitable constatar en sus textos la presencia de atormentadas inquietudes espirituales, que en el conjunto de su obra publicada no excluyen el tratamiento burlesco y descreído⁷. En la versión inicial de *Cortejo y Epinicio*, determinada sin duda por la exacerbada atmósfera existencial de la época, a veces parecían conciliarse la aspiración a fundirse con la divinidad y la voluntad de permanecer al lado de quienes “aman la pesadilla / de ser hombres”⁸: así el poeta podría compartir con Cristo la condición de hijos del llanto, y Cristo podría vivir a través del poeta la condición del hombre sufriente. Por otra parte, aquella voluntad de recuperar la expresión de los sentimientos, antes declarada obsoleta por algunas propuestas de la vanguardia, justificaba también el repliegue hacia la expresión más “clásica” que se observa en *Cortejo y Epinicio*, donde la presencia del soneto, el romance y otras opciones estróficas y métricas constituyen

⁶ Ese trasfondo estuvo presente en las opiniones de Armando Uribe A. que respaldaron la recuperación de Rosenmann-Taub: “David Rosenmann es poeta vivo mayor, está viviente en tierra y en cielo. Es la fuente de aguas vivas de la que escribió hace mil años casi Yehuda Halevi” (“El mayor poeta”, *El Mercurio*, 27 de octubre de 1998, p. E3).

⁷ Un ejemplo breve y evidente: “—Castañeteas, Gabriel. / —Desencadenose el Himen / cucuando, pelitrique, / clic, se lo comuniqué.” Véase “Variación”, poema LV de *Auge*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, p. 229.

⁸ *Cortejo y Epinicio*, Santiago de Chile, Editorial Cruz del Sur, 1949, p. 84.

una prueba de que Rosenmann-Taub nunca ignoró preocupaciones formales que en buena medida habrían de caracterizar su quehacer futuro.

Por entonces esas preocupaciones formales resultaban útiles para recrear una armonía ligada a atmósferas aldeanas, y también a las calles dormidas o sonámbulas de un ámbito urbano inseparable de la evocación elegíaca de la infancia, de los afectos familiares y de una antigua fusión con la naturaleza que intenta revivir alguien que se siente “trigo y rueda y cielo y piedra”⁹. Con ello tiene que ver el ejercicio de la memoria y de la meditación que constituía *Cortejo y Epinicio*, cuya voluntad de identificación con el universo se tradujo ocasionalmente en manifestaciones de una sensualidad que daba plenitud a la vida, y paradójicamente también en el deseo de regresar al útero materno como forma de recuperar los orígenes, lo que insistía en poner de manifiesto que esa voluntad unanimista, obstinada en borrar los límites entre el entorno y el estado de ánimo, obedecía al deseo imposible de huir del tiempo destructor y de sobreponerse a las pesadillas del cuerpo y del alma. El poemario alternaba así explosiones de dolor y momentos de alivio, instantes de serenidad y visiones de pesadilla que a veces conseguían imponerse dando a la imaginación del poeta facetas expresionistas.

¿La poesía de Rosenmann-Taub es hoy distinta a la de ese y la de los otros libros tempranos, *Los surcos inundados* y *La enredadera del júbilo*? La confrontación de las distintas ediciones de *Cortejo y Epinicio* debería arrojar alguna luz sobre esa cuestión, y con la detección de los recursos expresivos bien pueden darse los primeros pasos hacia la comprensión de lo que ofrecen los libros que LOM Ediciones ha publicado en los últimos años, incluido el aún reciente *La opción*. En busca de un hilo narrativo para estas consideraciones, partamos de constatar que de las dos citas insertas en mi reflexión descriptiva del inicial *Cortejo y Epinicio*, “aman la pesadilla / de ser hombres” y “me siento trigo y rueda y cielo y piedra”¹⁰, la primera había desaparecido ya en 1978 y la segunda quedó en “me siento

⁹ *Cortejo y Epinicio*, 1949, p. 120.

¹⁰ Véase los poemas XXXIII, “Gólgota. 1. Prólogo”, y L, “Solera”, en *Cortejo y Epinicio*, 1949, p. 84 y 120.

celda y cielo y trigo y piedra”¹¹, lo que inevitablemente modifica al menos la ‘realidad’ de los poemas afectados. Lo primero que cabe constatar es la deriva hacia una concisión o laconismo expresivo que *Poesiectomía* y también *Auge* han podido llevar a sus consecuencias más visibles, pero que ya las ediciones de *Cortejo y Epinicio* ponen bien de manifiesto. Conviene recordar que esa tendencia al laconismo no se manifestó en la trayectoria inicial de Rosenmann-Taub: los poemas de *La enredadera del júbilo*, la breve colección publicada en 1952, parecían inclinarse decididamente hacia una clarificación del lenguaje que los alejaba tanto de la economía como de la distorsión lingüísticas de los libros anteriores, tal vez a impulsos del interés por la musicalidad y por la belleza de estirpe clásica que el poeta siempre había manifestado.

Esa tendencia parece ser, por tanto, característica de la etapa de definitiva madurez del poeta, que los libros publicados en Buenos Aires nos muestran iniciada en los años setenta. Con ella cabe relacionar la máxima proximidad al objeto poético. ¿Cuáles son los perfiles de ese objeto? No es seguro que el lector consiga siempre entreverlos. En esas circunstancias no estaría de más un examen de las referencias metapoéticas detectables en los poemas. Lo he desechado por trabajoso, y he preferido buscar directamente la ayuda de Rosenmann-Taub, convertido en exégeta de sus propios textos. Esa función es la que el poeta desempeñó en sus *Quince. Autocomentarios*, y que ya había ejercido en entrevistas diversas que he leído y en conferencias a las que no asistí, pero cuyo tema cabe deducir de las actividades desarrolladas desde que en 1976 recibió una beca “para escribir *Ajorca de Europa* y dictar conferencias en Nueva York”¹². De hecho, en los últimos años setenta parecía entregado a comentar la edición de *El Cielo en la Fuente*, publicada en 1978, con vistas a una edición bilingüe que proyectaba publicar en

¹¹ Véase *Cortejo y Epinicio*, Buenos Aires, Esteoeste, 1978, p. 281, y *Cortejo y Epinicio*, prólogo de María Nieves ALONSO, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2002, p. 120.

¹² Beatriz BERGER, “David Rosenmann Taub: ‘Todo poema, en mí, tiene su partitura’” (presentación y entrevista), *El Mercurio*, “Revista de Libros”, sábado 6 de julio de 2002, p. 6-8 (6). La publicación de *Ajorca de Europa* estaba prevista por *Esteoeste*, según consta en la solapa trasera de *Los Despojos del Sol. Ananda segunda* que esa editorial de Buenos Aires publicó en 1978. Lo da como “en prensa”.

Estados Unidos¹³. Lo abstruso que con frecuencia hace inservibles sus explicaciones no parece razón suficiente para sospechar de la sinceridad de esos esfuerzos para aclarar algo que Rosenmann-Taub considera esencial y que no necesariamente ha de ser un mensaje, al menos un mensaje unívoco. El único poema de *Cortejo y Epinicio* comentado en *Quince*, el titulado “Schabat” —uno de los menos afectados por la reelaboración, por otra parte—, merece especial atención, y se la vuelvo a dedicar ahora, por ser el único que para su análisis permite contar con la colaboración del poeta. Copio la primera versión y la última, en la que señalo las novedades:

Con los ojos cubiertos, vespéral,
ante los candelabros relucientes
de sábado, mi madre. La penumbra
engalana sus cuerdas. Desfallece

la hora entre las velas encendidas.
Los muertos se sacuden. Como huestes
de fiesta los bruñidos candelabros
viajan en los espejos. Desde el viernes

resuena la agonía de la tarde:
en los cristales rumorea el sol
ido entre lo jamás y lo jamás.

La casa es un sollozo. El horizonte
entra en la casa envuelto de crepúsculo:
Tiene forma de adiós. Creo soñar¹⁴.

Con los ojos **sellados**, vespéral,
ante los candelabros relucientes
de sábado, mi madre. La penumbra
lisonjea sus cuerdas. Desfallece

la hora entre las velas encendidas.
Los muertos se sacuden —**fiebre**—:
[huestes
de fiesta, sin piedad, cual
[candelabros,
peregrinan espejos. Desde el **viernes**,

avara, la agonía. **En los cristales,**
atolondrado de fragor, el sol,
filacteria de adiós, cree soñar.

La casa es un sollozo. El horizonte
cruza la casa: **rostro del crepúsculo**
ido entre lo jamás y lo jamás¹⁵.

La explicación incluida en *Quince* casi siempre es la de un exégeta que parece disolverse en la misma lucidez extrema con que maneja el lenguaje, así como en su voluntad de confirmar la tal vez evidente atmósfera de ensoñación que en el poema concilia el sueño y la vigilia: “*comivencia de vigilia y sueño: el sueño en la vigilia: vigilia que sueña: dormir en vigilia: soñar despierto*”¹⁶. Por suerte, al ser uno

¹³ Malú SIERRA, “David, el oculto altanero”, *El Mercurio*, Santiago, suplemento *Revista del Domingo*, p. 6.

¹⁴ *Cortejo y Epinicio*, 1949, p. 122.

¹⁵ *Cortejo y Epinicio*, 2002, p. 122.

¹⁶ *Quince. Autocomentarios*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2008, p. 71.

de los poemas más transparentes del último Rosenmann-Taub, es poco lo que necesita aclaración: “*filacteria de adiós (filacteria: inscrita «envoltura» durante el rezo hebreo: orar: amuleto: protección): la oración del crepúsculo y el recuerdo de que todo emigra*”, es quizá de lo más útil que se puede extraer de los comentarios del autor¹⁷, pues sumerge al lector en un ámbito cultural judío y le permite deducir que el poema hace referencia al crepúsculo de la tarde del viernes que deja paso al sábado o lo introduce. Cabe reconocer, además, el interés de las claves que *Quince* proporciona, sobre todo cuando en el “Nivel de Cristo” es el Hijo (con mayúscula) quien observa el dolor de su madre, María, lo que permite una lectura en clave “bíblica” diferente de la exigida por el “nivel materno”, más íntima o autobiográfica. Por otra parte, es evidente la conciencia que anima o tortura al poeta tanto a la hora de la creación como a la de su autoexégesis —siempre acuciada por la atención a aspectos retóricos, etimológicos, gramaticales o fonéticos del lenguaje utilizado—, aunque eso no ayude a advertir los procedimientos seguidos en cada caso. Nada se aclara de sintagmas enigmáticos como “la penumbra lisonjea sus cuerdas”, caso que se resuelve voluntariosamente con la referencia a un objeto celeste no presente en el poema: “*El crepúsculo, conmovido, lisonjea —estremece suavemente— las cuerdas del arpa celestial*”¹⁸. Tal explicación requiere otra explicación, al igual que la que se ofrece para “rostro del crepúsculo / ido entre lo jamás y lo jamás”: “*El a-hora se sumerge en —se va hacia— el pasado y el futuro; el rostro del crepúsculo reverbera diurna y nocturnamente*”¹⁹.

La primera versión del poema ya ofrecía esos momentos oscuros. Al cabo, *Cortejo y Epinicio* no era sino la primera manifestación madura de una búsqueda que empezó a hacerse pública cuando

¹⁷ Ibídem, p. 72. La explicación conjuga (sin mejorarlas) dos acepciones que registra el DRAE: “cada una de las pequeñas envolturas de cuero que contienen tiras de pergamino con ciertos pasajes de la Escritura, y que los judíos, durante ciertos rezos, llevan atados, una al brazo izquierdo, y otra a la frente”; “amuleto o talismán que usaban los antiguos”. La segunda, presente en la explicación, es quizá imperceptible en el poema.

¹⁸ Ibídem, p. 71.

¹⁹ Ibídem, p. 75.

en 1945 Rosenmann-Taub dio a conocer “El adolescente”²⁰, largo poema cuyas deudas con la vanguardia resultaban evidentes en la preferencia por el verso libre y en la factura oracular de su lenguaje. Miguel Arteche señalaba precisamente que para los poetas de su promoción —que era la de Rosenmann-Taub— lo importante no era sólo la estructura del poema, sino también “el control y la presión a que deben ser sometidos los materiales de trabajo”²¹. Frente al hermetismo que pudiera derivar de la incapacidad lingüística del escritor o de la pretensión ingenua de expresar el caos de la vida en un arte caótico, Arteche se había referido a “una oscuridad poética que deriva de la extrema precisión en el uso de los materiales con los cuales está trabajado el poema”²². Rosenmann-Taub nunca renunció a esa búsqueda, cuyos resultados pueden detectarse de algún modo en la última versión de “Schabat”. Cabe suponer que si sustituyó “los ojos *cubiertos*” por “los ojos *sellados*” y “la penumbra *engalana*” por “la penumbra *lisonjea*”, lo hizo para conseguir una mayor eficacia expresiva. El nuevo adjetivo y el nuevo verbo potencian la presencia de una voluntad en ejercicio, lo que se consigue también al sustituir “el horizonte *entra* en la casa” por “el horizonte *cruza* la casa”. Esa tendencia a animar tiempos, espacios o atmósferas —lo que la retórica denominaba prosopopeya, en último término— refuerza la ya notoria proclividad vanguardista a sustituir descripciones estáticas o realistas por visiones de movimiento físico o espiritual, que podríamos entender como de signo expresionista y que tal vez tratan de mostrar no la realidad sino la experiencia de la realidad. Muestras excelentes de las consecuencias a que puede conducir ese proceso pueden encontrarse también en “Schabat”. Compárese “Los muertos se sacuden. Como huestes / de fiesta los bruñidos candelabros / viajan en los espejos”, ensoñación notoriamente inocua, con “los muertos se sacuden —fiebre—: huestes / de fiesta, sin piedad, cual candelabros, / peregrinan espejos”: son

²⁰ “El adolescente”, *Caballo de Fuego*, núm. 1, Santiago de Chile, agosto de 1945, p. 21-25.

²¹ Miguel ARTECHE, “Notas para la vieja y la nueva poesía chilena”, en *Atenea*, revista trimestral de Ciencias, Letras y Artes publicada por la Universidad de Concepción, año XXXV, tomo CXXXI, núm. 380-381, abril-septiembre de 1958, p. 14-34 (19).

²² Miguel ARTECHE, “Notas para la vieja y la nueva poesía chilena”, *op. cit.*, p. 24.

ahora los muertos quienes viajan en los espejos, en una inquietante atmósfera de pesadilla. Las variaciones en los tercetos tampoco tienen desperdicio, y en el sentido de lo anotado cabe señalar la relevancia de alguna de ellas. “Creo soñar” era la afirmación con que el sujeto poético cerraba el soneto inicial. Esa subjetividad se traslada después a un objeto, el sol: “En los cristales, atolondrado de fragor, el sol, / filacteria de adiós, cree soñar”.

Quedan por supuesto, detalles difíciles de comentar, porque son quizá los que guardan una relación más estrecha con el misterio, con lo apenas entrevisto, con lo inefable. Lo misterioso y lo inefable sólo pueden ser aludidos, porque de ser dichos perderían las cualidades en las que reside su valor. Pero las alusiones a lo misterioso o inefable también han de ajustarse a alguna convención para poder ser sentidas como tales. En la poesía de Rosenmann-Taub pueden encontrarse conjunciones de vocablos “aparentemente irreconciliables” como “tibio frío”, “suave amargor”, “altivamente huérfano”, “la forma de lo informe”²³, que podríamos entender como del ámbito del oxímoron o de la paradoja, susceptibles de una valoración positiva y optimista solo cuando tales conjunciones se leen desde una perspectiva mística o surrealista, pues si se abordan desde una desesperanzada perspectiva existencialista más bien subrayan la vivencia de lo caótico o absurdo. En las variaciones de “Schabat” podemos encontrar otras prácticas con otras consecuencias, precisamente en aquellos momentos más crípticos. “Desde el viernes / resuena la agonía de la tarde” se transformó en “Desde el viernes, / avara, la agonía”, y la eliminación de “resuena” y “de la tarde” crea una imprecisión de significado que se acentúa si entendemos “avaro” —nos lo autorizan la hoy compartida Real Academia de la Lengua Española y el exhaustivo dominio del diccionario que demuestra Rosenmann-Taub— como lo que “reserva, oculta o escatima algo”. Por otra parte, “ido entre lo jamás y lo jamás” le pareció al poeta tan relevante que merecía salir de su discreta posición en el primer terceto para encontrar su asiento definitivo como cierre del poema. Podemos prescindir de la explicación ofrecida en *Quince*, antes citada, e incluso de la

²³ Véase Matías RAFIDE B., “Aproximación a la poesía de David Rosenmann-Taub”, *op. cit.*, p. 213.

explicación que probablemente exigía aquella explicación: nada ocurre en el pasado ni en el futuro, solo existimos en el presente. Dificilmente se puede dar mejor una sensación de pérdida o de imposibilidad, y esa eficacia emocional hace innecesarias las explicaciones, pues el encanto de esas construcciones lingüísticas de difícil o imposible intelectualización reside tal vez en la neutralización semántica que consiguen, precisamente al desplazar la realidad y sustituirla por otra circunscrita al poema, justificación otrora del proyecto creacionista: “¿Calcular una estrofa, como Dios / calcula sus beldades, con perfidia?”²⁴, se pregunta alguna vez el poeta, como para justificar esa relación con la tradición poética chilena.

Las explicaciones incluidas en *Quince* nada dicen, por supuesto, de esos efectos “expresionistas” (no “realistas”) detectados en “Schabat”, obtenidos por personificación o prosopopeya y muy frecuentes en la obra de Rosenmann-Taub. Tampoco constatan que en sus poemas a veces bastan las interrogaciones para crear con eficacia una atmósfera de incertidumbre, como una enumeración caótica puede expresar una sensación de caos y desconcierto. Casos de elipsis abusiva como la antes mencionada —la que resultó en “desde el viernes, / avara, la agonía”— son muy frecuentes en esta poesía y raramente se aclaran en los “autocomentarios”²⁵, donde se pueden encontrar, por supuesto, claves extraordinariamente reveladoras para la intelección de los textos. Como ésta, relativa al primer verso de “Ataraxia”, de *Los Despojos del Sol* —recordemos los versos iniciales: “De rodillas el Árbol. / Caigo sobre mis ojos: me acompaño: / sólo tengo caminos. / La luz clama: «¡Estoy ciega!»”²⁶—: “El árbol es el árbol de la ciencia, el tan vituperado árbol del bien y del mal”²⁷. Ese árbol es, pues, algo más preciso que un símbolo: es un emblema, para la apreciación de cuyo significado se requiere conocer los que el autor ha querido darle, aunque el lector

²⁴ CLI, *La opción*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2011, p. 182.

²⁵ Como “de vez en noche” (<“de vez en cuando en la noche”), “pirueta” del poema I de *Auge*. Véase *Quince*, p. 141.

²⁶ *Los Despojos del Sol. Anandas primera y segunda*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2006, p. 91.

²⁷ Véase Malú SIERRA, “David, el oculo altanero”, *El Mercurio*, suplemento *Revista del domingo*, 16 de agosto de 1981, p. 5.

algo haya podido deducir o sospechar de esa enigmática mayúscula que inicia la palabra. Eso parece llevarnos hacia los territorios de la alegoría o la emblemática, territorios cuyo análisis se promete tan fructífero y clarificador como rica en símbolos y emblemas parece ser la poesía de Rosenmann-Taub. Esa dimensión de su obra puede entenderse como otra consecuencia de la voluntad de llevar al lenguaje más allá de su uso convencional. Por lo demás, en el trabajo de densificación del lenguaje poético pueden detectarse otros procedimientos, a veces también de signo culterano, como los que las distintas versiones del poema “El gato coge a una mariposa” (*Cortejo y Epinicio*) permiten identificar²⁸: “felinas garras” se transforma en “garras de candor” e “inmensa mariposa” se diluye en “bajel de inmensidad”, de modo que el invariado y prosaico título resulta finalmente un asidero imprescindible para adentrarse en el significado del poema y tal vez para constatar que el trabajo lingüístico ha despojado al texto de toda referencia precisa.

Por tratarse de un discurso cifrado o porque el trabajo lingüístico ha ido contra las referencias a una realidad exterior reconocible, lo cierto es que con frecuencia parece prevalecer en los textos la presencia física del lenguaje, su corporeidad. La conciencia de oficio que Rosenmann-Taub compartía con su generación puede situarse en la base de ese trabajo constante que fuerza las significaciones y violenta la sintaxis hasta conseguir que el lenguaje se vuelva opaco —condición compatible con la presencia de un tema, siempre que por tal se entiendan los motivos que lo constituyen reiterándose— y que el poema se transforme en un objeto que parece bastarse en sí mismo. Tal vez esa presencia física prevalezca también en el recitado, pues resulta inseparable del papel que en el proceso de creación hayan podido desempeñar los valores musicales o meramente acústicos asignados a las palabras y a los versos. Mi capacidad para abordar ese aspecto encontró sus límites con la lectura de *Los surcos inundados*, el poemario publicado en 1951. El epígrafe inicial —“Donde muere la música, otra vez las palabras”²⁹— parecía dar cuenta de la relación que esa poesía trataba de establecer, relación reforzada por los títulos y el desarrollo de algunas secciones: la

²⁸ Véase *Cortejo y Epinicio*, 1949, p. 37; y 2002, p. 38.

²⁹ *Los surcos inundados*, Santiago de Chile, Editorial Cruz del Sur, 1951, p. 5.

dimensión cósmica que alcanzaban la procreación y el nacimiento de un hijo en la parte inicial, o “Primera sonata”, contrastaba con la musicalidad a veces ligera y sensual del “Friso de Isabel”, en cuyos poemas el amor y sus inquietudes ofrecían una presencia novedosa y progresivamente desestabilizadora. Las referencias musicales parecían, por tanto, traducibles a un relato o una descripción, o al menos constituían ingredientes que enriquecían la significación de aquellos poemas y de otros, pues tales referencias son muy frecuentes en toda la obra de un poeta que es también músico: para comprobarlo, baste ahora con volver a “Schabat” y a ese “vesperal” de su primer verso que, con ayuda de la Real Academia de la Lengua Española, nos remite a un “libro de canto llano, que contiene las vísperas”. Pero el epígrafe de *Los surcos inundados* también (y sobre todo) declaraba a la vez una sustitución, incluso una disyunción, como si la música dejara paso a las palabras y eso significara una pérdida de capacidad para dar cuenta de lo que se pretendía expresar. Tal vez las experiencias posteriores de Rosenmann-Taub hayan buscado en las relaciones con la música otra posibilidad de acentuar la corporeidad o aspecto físico o fónico del lenguaje, liberado de su función referencial: con eso tendrían que ver la sonoridad y el ritmo en tanto que contribuyan a la opacidad del texto que constituye el poema.

Los silencios o el silencio también contribuyen a esa opacidad y merecen alguna consideración (la última, por esta vez), sin necesidad de parafrasear las opiniones del poeta³⁰. De algún modo la tendencia ya aludida al laconismo podría verse como propensión al silencio, relacionado como una depuración progresiva de la retórica. También cabe ver “una obstinada muestra de complacencia por el silencio” en “los abundantes puntos suspensivos, el fragmentarismo de la sintaxis, las interrogaciones sin respuestas y, especialmente, los

³⁰ “El silencio es fundamental en poesía. La sonoridad del silencio. De lo contrario, el verso no ocurre. El no tener conciencia de este silencio, que implica cesura, o paso de un verso al siguiente, de una estrofa a la otra, me ha demostrado hasta dónde lo que se escribe en aparente forma poética no es poesía. Y el silencio tiene un valor fundamental en música. No menor que el del sonido”. Véase Beatriz BERGER “David Rosenmann Taub: ‘Todo poema, en mí, tiene su partitura’”, *El Mercurio*, “Revista de Libros”, sábado 6 de julio de 2002, p. 7.

espacios en blanco que encontramos en el texto”³¹. Su culminación se podría hallar en poemas de *Los Despojos del Sol*—al poema XIII de “Diario de un guijarro” (*Ananda primera*) no le corresponde texto alguno³²—, de *Poesiectomía* o de *Auge*³³, confirmando lo que las ediciones de *Cortejo y Epinicio* permiten comprobar: los textos han sido sometidos a una presión y a un control que consigue eliminar todos los elementos prescindibles a la hora de expresar un anhelo, una queja, una inquietud o un afecto. Sin duda, la significación del silencio y su exaltación (irracionalista) confirman la desconfianza de Rosenmann-Taub en la capacidad expresiva del lenguaje convencional, también el de la variada tradición poética. Necesariamente la verdad de la poesía ha de emerger, un vez más, lejos de los límites y de las limitaciones del saber racional y de su concreción lingüística.

³¹ Matías RAFIDE B., “Aproximación a la poesía de David Rosenmann-Taub”, *op. cit.*, p. 215.

³² Ni en *Los Despojos del Sol. Ananda primera*, Buenos Aires, esteoeste, 1978 (se da como 2ª edición), p. 30, ni en *Los Despojos del Sol. Amanda primera y segunda, op. cit.*, p. 32.

³³ “Bajío...” constituye la totalidad de “Fugaz”, poema L de *Auge*, p. 209.