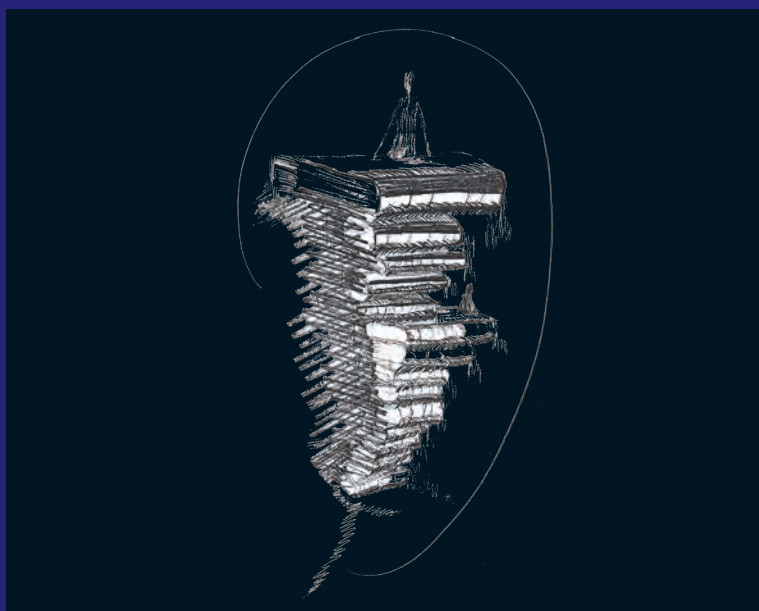


Lo singular y lo universal en la poesía de David Rosenmann-Taub



Edición de
Eduardo Ramos-Izquierdo

R_2
ADEHL

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

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

Edición de

Eduardo Ramos-Izquierdo



RILMA 2 / ADEHL
Mexico / Paris

Versión en línea corregida: febrero de 2013

Revisión: Marisella Buitrago Ramírez

Couverture : David Rosenmann-Taub. “Yo”, lápiz en papel (23 x 33 cm), año 1982.

Maquette : José Luis Serrato et Andrea Torres Perdigón

Mise en page : Andrea Torres Perdigón

Révision : ERI

En application des articles L. 122-10 à L. 122-12 du code de la propriété intellectuelle, toute reproduction à usage collectif par photocopie, intégralement ou partiellement, du présent ouvrage est interdite sans autorisation du Centre français d'exploitation du droit de copie (CFC, 20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris). Toute autre forme de reproduction, intégrale ou partielle, est également interdite sans autorisation de l'éditeur.

Droits réservés

© 2012, RILMA 2

© 2012, ADEHL

© 2012, Eduardo Ramos-Izquierdo

© 2012, Corda Foundation

Courriers électroniques :

editorialrilma2@yahoo.fr

adehl@hotmail.fr

ISBN : 978-2-918185-13-0

EAN : 9782918185130

Imprimé en France

Impreso en Francia

Printed in France

Índice

<i>Preludio en sol bemol mayor</i>	9
Naín NÓMEZ <i>Cortejo y Epinicio de David Rosenmann-Taub: exorcismos de la memoria</i>	13
Stefano TEDESCHI <i>Para una retórica del silencio. Una lectura de Cortejo y Epinicio de David Rosenmann-Taub</i>	33
M ^a Ángeles PÉREZ LÓPEZ <i>La tinta seducida. Episteme y creación en David Rosenmann-Taub</i>	43
Ina SALAZAR <i>Del nácar de la infancia a los firmamentos apagados: primeras aproximaciones a la poesía de David Rosenmann-Taub</i>	59
Erika MARTÍNEZ <i>El cero del polvo: David Rosenmann-Taub y la miniatura sapiencial</i>	75
Sabrina COSTANZO <i>De lo personal a lo universal: existencialismo y muerte en la poesía de David Rosenmann-Taub</i>	85
Juanita CIFUENTES-LOUAULT <i>Componer, descomponer y recomponer la memoria: una lectura de País Más Allá de David Rosenmann-Taub</i>	95

Teodosio FERNÁNDEZ

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

111

David ROSENMANN-TAUB

Poemas inéditos

125

Preludio en sol bemol mayor

1. Re bemol

Me parece que debo a la conjunción de la música y de una antología mi primer contacto con la obra de David Rosenman-Taub. La antología se titula *Me incitó el espejo* y reúne poemas seleccionados por Álvaro Salvador y Erika Martínez, quien tuvo la gentileza de obsequiármela en una noche de otoño; la música, el *incipit* de un preludio impresionista.

Recuerdo que esa misma noche empecé su lectura con una curiosidad, que al filo de las páginas se fue convirtiendo en complicidad.

2. Si bemol

Leer un poema es siempre la potencialidad de un encuentro. Ese encuentro con la poesía de Rosenman-Taub se dio gracias a lo musical. Si más tarde descubrí que el poeta es pianista y alguna vez ha ejercitado la composición musical, desde aquella primera lectura de su obra percibí un agudo tratamiento de lo rítmico y lo sonoro, una referencialidad de menciones, alusiones y citas musicales.

3. Sol bemol

Una cadena, un juego de causas y efectos fue permitiendo hacer del esbozo de un proyecto una realidad. Encuentros en presencia, telefónicos, cibernéticos, globales; en París, Granada, la West Coast, México-Tenochtitlan, permiten construir el programa de un coloquio en el que participan muy destacados especialistas de la poesía latinoamericana originarios de dos orillas, de dos continentes: de Chile, de Colombia y de Perú; de Italia, de España y de Francia. Así pues, a mediados del mes de octubre de 2011, se realiza por primera vez un coloquio universitario internacional consagrado a la obra de Rosenmann-Taub, dentro del marco del *Séminaire Amérique Latine* del CRIMIC en la Sorbonne¹.

¹ Mi profundo agradecimiento al dinamismo de Virginia Sarmiento de la Fundación Corda y del grupo de organizadoras: Sandra Acuña, Erika Martínez,

4. Mi bemol

No soy especialista de la obra del poeta chileno. Me permitiré apenas evocar, modesta y brevemente, un par de aspectos de su vida y de su obra que me parecen notorios.

Si el poeta publica muy joven *Cortejo y Epinicio* (1949), en su extensa vida literaria hay marcadas etapas de silencio editorial. Por otra parte, si bien existe una página Internet del autor e inclusive se encuentran con relativa facilidad algunos poemas leídos por él mismo en *YouTube*, no conozco ningún documento audiovisual actual en el que aparezca. Esto constituye una cifra del poeta que cultiva una soledad, nutre una enigmática distancia en una época que ensalza el carrierismo, el culto de la imagen y lo comercial.

Su obra poética cultiva una amplia gama de formas y géneros, voces y registros, inflexiones y dinámicas, efectos dramáticos e irónicos. Ahora bien, aprecio particularmente los poemas de una intensa brevedad teñida de misterio.

5. Sol bemol

Todo poema es un acto verbal, una oscilación entre el hecho de ser un objeto único y de siempre suscitar una pluralidad de lecturas. Todo poema está profundamente marcado por la biografía del autor y la singularidad de su estilo. Es creación, pleno ejercicio de la libertad que por su esencia misma trasciende las taxonomías.

La lectura crítica de un poema es todo lo contrario de una reducción: se abre a la multiplicidad. Lecturas que examinan costumbres y artificios de escritura, que interpretan sus símbolos, que aspiran a penetrar su misterio. La gama del poema contiene las tensiones de la polisemia, la paradoja, la experimentación; pero el poema siempre tiene sentido, su sentido, tanto en las palabras mismas como en la intensidad de sus silencios.

6. Si bemol

Este volumen reúne ocho variaciones de lectura, de contrapuntos críticos a la poesía de Rosenmann-Taub.

En la obertura inicial de Naím Nómez apreciamos un intenso y documentado estudio de la obra del poeta según los exorcismos de

la memoria y a través de una dialéctica de “Cortejo” y “Epinicio”; Stefano Tedeschi reflexiona a su vez sobre ese “callar a grito” que atraviesa su poesía, de su recuperación del verbo y de su reescritura del texto sagrado, en el “límite de silencio y palabra”; M^a Ángeles Pérez López analiza el amplio registro verbal del poeta, su órbita dual y generatriz en la paternidad y la “filianidad”, en la degradación y la muerte, hasta la indiferenciación; en cuanto a Ina Salazar, observamos cómo distingue en la poesía del chileno el malestar existencial de un mundo vacío y sin trascendencia, que a través de la parodia irreverente desmitifica y profana la figura divina: “un saber del no saber”.

Por su parte, Erika Martínez examina otra vertiente, lo aforístico, desde su reescritura de los textos de Kamenetzky hasta otros sapienciales más recientes: de los religiosos, metafísicos, moralistas, epigramáticos hasta las *Amputaciones*; Sabrina Costanzo aborda el análisis minucioso de varios poemas de la antología publicada en Italia en los que muestra la pluralidad del Yo poético en la expresión de lo existencial y de la muerte; mientras que Juanita Cifuentes-Louault identifica y analiza en *País Más Allá* el funcionamiento y la representación de las fases de composición, descomposición y recomposición de la memoria en su sentido musical y orgánico; y, para concluir con lucidez, Teodosio Fernández, en la variación final, reflexiona sobre la verdad poética de Rosenmann-Taub en la precisión del perfil de su objeto poético, en el ejercicio continuo de la memoria y en las simpatías y diferencias de las estaciones de sus poemas.

Ocho enfoques abiertos, plurales: de la tensión a la complementariedad.

7. Re bemol

Con esta nota se cierra el ciclo. Son en realidad cuatro (*reb*, *sib*, *solb*, *mi^b*) y constituyen una variedad de acorde de séptima —el menor con séptima menor— particularmente suave y melódico. Debussy lo emplea arpegiado —descenso y ascenso— en los dos compases del *incipit* de la octava pieza del primer libro de sus *Préludes* (circa 1909-1910) *La fille aux cheveux de lin*, título que coloca entre paréntesis y después de puntos suspensivos al final de la partitura. Si Debussy sigue una tradición de composición de preludios que

remonta a Bach y reaparece en Chopin, Rosenmann-Taub, efectúa una relación transgénica de creación en su poema “Homenaje a Debussy” citando la partitura misma de ese *incipit*, reformulando su tiempo *très calme et doucement expressif*, aplicando efectos de repetición y ritornelos verbales para expresar su propia voz de la cabellera de la amada en un “allá, lino en el lino”.

Esas mismas siete notas también han sido las que han puntuado este preludio al volumen que reúne las variaciones críticas y plurales presentadas en el coloquio parisino y que preceden el intenso final de poemas inéditos con la singular voz del poeta en su afán de lo universal.

ERI

***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-Taub¹. 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 mismo².

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 “Trio” 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 nombre³.

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 Concha⁴.

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 transcendencia 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 muerte⁵.

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 permite⁶.

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.

⁶Concha 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 — pagana-mente— 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 “lenticificarse” 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 ojerazas.

Lo mismo ocurre en “Canción de cuna” (de clara filiación con el macabrisimo 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 anterior⁷. 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: saludme 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 hosclos/ de la áurea desgracia... Estropajo que tengo de emblema se me enrosca en el cuello: es huirme, es no hallarme, es verterme sin ruido... ¡jes 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 “lenticarse” 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.

Para una retórica del silencio.
Una lectura de *Cortejo y Epinicio* de David
Rosenmann-Taub

Stefano TEDESCHI
La Sapienza – Università di Roma

Poner en marcha mi reflexión sobre la obra de David Rosenmann-Taub significa establecer un punto de partida para aproximar esta obra —y su amplísima gama de significados— a otras voces poéticas del siglo veinte. El yo poético que habita sus versos es una voz que vivió ya el destierro a la región del silencio, lejos de toda significación, un exilio de la palabra que resulta ser, para muchos, la condición inevitable del quehacer poético del siglo pasado.

Sin embargo aquí no se trata del silencio como el resultado de una voluntad explícita que quiere vaciar la palabra de su valor pragmático, para devolverla a su primordial naturaleza de signo: más bien el yo poético es el testigo de una carencia, de una impotencia. No resuena en este territorio solo el famoso dicho de Adorno sobre la posibilidad de la poesía después de Auschwitz, sino un interrogante incluso más grave, si posible: ¿al final del siglo, será posible aún la palabra *como sea*? ¿o el hombre contemporáneo está condenado, ya para siempre, a elegir entre el balbuceo sin sentido de un discurso fútil¹ y el solitario silencio de quién no puede hacer otra cosa que huir del ambiente que lo rodea?

Los versos de Rosenmann-Taub nacen de estas preguntas, propias de un tiempo contemporáneo —o inmediatamente posterior— a las grandes catástrofes del siglo XX, como revelan las fechas de publicación de sus primeros libros, y de las sucesivas revisiones y nuevas ediciones.

¹ Italo CALVINO, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Barcelona, Siruela, 1998 (1988), p. 68.

En efecto sus poemas no derivan de una progresiva reducción del discurso poético: no nos encontramos aquí delante de una *poética de la tachadura*, como la que Julio Ortega propone para el Vallejo de *Trilce*: “un operativo desrepresentacional [que] recorre el libro como una práctica deconstructiva: desfundar lo articulado, fracturar lo implicado, abrir lo codificado”, para desembocar en una “poética de la subversión del nombre”². Toda esta labor ya quedó atrás, la rebelión de los poetas en contra de la presunción totalitaria de la palabra normativa ya logró sus resultados³, y Rosenmann-Taub vuelve a poblar la página en blanco de una poesía tentativa, de un experimento que será siempre provisional, siempre al borde del silencio definitivo.

Un poeta italiano, Giuseppe Ungaretti, por muchas razones muy cercano a Rosenmann-Taub, describe esta situación del poeta moderno en años no distantes del exordio poético del chileno:

El poeta de hoy participó y participa en las convulsiones más terribles de la historia. De muy cerca conoció y conoce el horror y la verdad de la muerte. Aprendió lo que vale el instante en que sólo cuenta el instinto. [...]

Así el poeta de hoy usa la palabra, una palabra en estado de crisis —así sufre con ella, prueba su intensidad, en la oscuridad la levanta, herida de luz. Aquí encontramos una primera explicación de por qué su poesía sangra, es como una explosión de los nervios y de los huesos que abre el vuelo a flores de fuego, a una fría lucidez que por vértigo hace subir la expresión hacia la infinita distancia del sueño⁴.

El yo poético de *Cortejo y Epinicio* —y de los libros posteriores— busca así una salida de esta región del silencio; no una salida cualquiera, como si la poesía pudiera ser una guarida, un refugio lejos del mundanal ruido: la búsqueda será más compleja, y por

² Julio ORTEGA, “Introducción” a César Vallejo, *Trilce*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 13.

³ Cf. Alberto PIMENTA, *Il silenzio dei poeti*, Milano, Feltrinelli, 1978: «Si la lengua puede ser definida como instrumento lógico e ideológico del orden social, como instrumento que tiene una función represiva respecto al individuo y a su conciencia concreta [...] entonces transgredir la lengua a través de su ‘depragmatización’ significa sin duda transgredir este orden» p. 36 (traducción mía).

⁴ Giuseppe UNGARETTI, “Ragioni di una poesia”, en *Vita di un uomo*, Milano, Mondadori, 1969, p. LXXVII-LXVIII.

esto más fascinante. No es evidentemente una casualidad que Rosenmann-Taub se encamine al mismo tiempo por los senderos de la poesía y de la música, dos formas expresivas que, como recuerda George Steiner, colindan con el silencio para “exhibir la prueba de una presencia trascendente en el edificio de la palabra”⁵.

A estas alturas de mi reflexión quisiera introducir sin embargo una diferencia terminológica en mi opinión importante: si la situación de partida del yo poético es el silencio, el mismo silencio va transformándose cuando la voz intenta reconstituir una posibilidad del hablar. El silencio se volverá entonces un *callar*, recordando la distinción que propone Bachtin en uno de sus apuntes:

El silencio (ausencia de sonido) y el callar (ausencia de palabras). La pausa y el comienzo de la palabra. La violación del silencio causada por un sonido es mecánica y fisiológica; la violación del callar en cambio por una palabra es personalística y cargada de sentido; [...] Callar es posible solo en el mundo de los hombres⁶.

El *callar* del yo poético de Rosenmann-Taub será por cierto un “callar a grito”, una necesidad urgente, un llamado apasionado que quiere convocar una otredad siempre presente en sus versos: una segunda persona singular constantemente evocada, ya que *callar* significa abrir el espacio de la otredad, del diálogo, de un posible encuentro entre un *escucho* y un *escúchame*⁷.

En este sentido, si el silencio es el espacio genético de la música, el acto del *callar* abre un camino para la palabra poética, en un estado de tensión que no podrá resolverse de otro modo que con la búsqueda de un diálogo, riesgo inevitable en este juego fatal que es la poesía de Rosenmann-Taub, cuando el yo poético se propone “callado como luz”⁸.

¿Cómo se puede iniciar este diálogo, cómo puede establecerse un puente entre estas dos entidades sin que esto signifique una vuelta atrás, un escape consolatorio de una situación extrema?

⁵ George STEINER, *Language and Silence* (trad. italiana, *Linguaggio e silenzio*, Milano, Garzanti, 2006, p. 61).

⁶ Michail BACHTIN “Dagli appunti del 1970-71” en Augusto PONZIO, *Scrittura Dialogo Alterità*, Firenze, La Nuova Italia, p. 167-168.

⁷ Augusto PONZIO, *Scrittura Dialogo Alterità op. cit.*, p. 183.

⁸ David ROSENMANN-TAUB, *Cortejo y Epinicio*, Santiago de Chile, LOM, 2002, p. 21.

Ortega reconoce la misma cuestión en Vallejo y la define con asombrosa lucidez:

Ese interlocutor que el poema convoca no es menos virtual. Si todo está por decirse como si nada hubiese sido dicho no es porque haya que fundar la cosa en el nuevo nombre, adámicamente, para recomenzar. Más bien, es porque el diálogo es un desdecir agónico, y su actualidad solo parece ser una cita anacrónica o una especulación probabilista; está, pues, por hacerse, y es parte de ese ‘todavía’ extensivo y transitivo. La demanda de la poesía sería, entonces, decir mucho más con mucho menos; esto es, darle al diálogo la capacidad de rehacer sus términos para rehacer este mundo como un espacio decible⁹.

¿Cómo se va construyendo este diálogo, este *desdecir agónico* en las páginas de Rosenmann-Taub? No puede ser, evidentemente, una conversación lineal, sin obstáculos, que utiliza palabras transparentes y de comprensión inmediata. De aquí nace la riqueza, y la complejidad, del lenguaje poético de *Cortejo y Epinicio* y de los libros siguientes, hasta llegar a la concisión esencial de *Auge*: nos encontramos frente a un decir hermético, a una palabra que antes que todo va buscándose a sí misma para proponerse en el diálogo. Podríamos decir que el poeta va *cortejando* la palabra, para sacarle fragmentos de una verdad siempre postergada¹⁰.

El lector de Rosenmann-Taub se va a encontrar muy a menudo delante un laberinto de palabras que a veces pueden aparecer sin salida, y sin embargo el punto de partida de este recorrido del laberinto no es un juego intelectual, ni una derivación del hermetismo simbolista, o de la hipérbole del hermetismo barroco, como en otros poetas de la misma época. El trabajo de Rosenmann-Taub sobre la palabra nace de la comprensión del agotamiento de la misma, y de la recuperación del verbo como ‘cosa’ en sí, antes de su valor de signo. En un poema como “El gato coge una mariposa” cada palabra tiene un valor de cosa independiente de su sentido: un verso como “Bajel de inmensidad, todo gris ligereza”, antes de tener un *significado*, se nos pone delante con su valor fáctico, como nos recuerda Sartre, entre otros:

⁹ Julio ORTEGA, “Introducción” *op. cit.*, p. 17.

¹⁰ Utilizo aquí la ambigüedad semántica de la palabra ‘cortejo’ para expresar una de las posibles actitudes del poeta frente a la materia poética.

El poeta se ha retirado una vez por todas de la lengua como instrumento; ha elegido la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos. [...] El poeta está fuera de la lengua, ve las palabras al contrario, como si él no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara la palabra como una barrera¹¹.

Como ha escrito Teodosio Fernández¹² este trabajo se ha ido desarrollando a lo largo del tiempo, hacia una ‘búsqueda de lo esencial’ cada vez más exigente, siempre al borde de un silencio inefable, como si de esto dependiera el resultado de un duelo mortal entre “el hombre y la parca”¹³, donde el poeta, como recuerda George Steiner a propósito del silencio dantesco en las cánticas finales del *Paradiso*, atraviesa

[un] movimiento retórico [que] es un movimiento de huida inicial de un desafío fulgente y hermético, para pasar a un momento de máximo recogimiento y finalmente a un salto hacia una lengua totalmente nueva, con analogías y formas de expresión que el poeta mismo va descubriendo y que él mismo no podía concebir¹⁴.

La trayectoria de Rosenmann-Taub parece de verdad apuntar a este nivel de inefabilidad donde ‘il parlar nostro ch’a tal vista cede, e cede la memoria a tanto oltraggio’, para finalmente descubrir que este viaje en el laberinto ‘fa la lingua mia tanto possente / ch’una favilla sol della tua gloria / possa lasciare alla futura gente’¹⁵, para volver finalmente a las palabras de Ungaretti:

Una palabra que quiera resonar de silencio en el fondo del alma, ¿no será una palabra que quiera llenarse de misterio? Es palabra que se tiende para volver a maravillarse de su pureza originaria. [...] Cuando, del contacto entre imágenes nacerá la luz, habrá poesía, y poesía mayor, para este hombre que quiere subir del infierno hacia Dios, cuanto mayor será la

¹¹ Jean Paul SARTRE, *Qu’est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 19.

¹² Teodosio FERNÁNDEZ, “un lugar para David Rosenmann-Taub”, en línea: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rsnmnn/79193953807352384100080/p0000001.htm#I_0

¹³ David ROSENMANN-TAUB, *Cortejo y Epinicio op. cit.*, p. 36.

¹⁴ George STEINER, *Linguaggio e silenzio op. cit.*, p. 62.

¹⁵ Dante ALIGHIERI, *Paradiso*, Canto XXXIII.

distancia puesta en contacto. Creemos en una lógica tanto más apasionada cuanto más se presente insolublemente rica en incógnitas¹⁶.

Gran parte del discurso poético de Rosenmann-Taub se mueve entonces alrededor de la figura retórica de la *alusión*, a través de contactos entre imágenes distantes que están continuamente sugiriendo otros campos semánticos, otras dimensiones de lo real: “el cuarto de Sara” se abre hacia latitudes inimaginables, a través de un “precipitado verbal [...] cuyo poder y belleza radica en otro orden de valores: en la emotividad cierta, la inteligencia acuciosa, la extrañeza y originalidad de la nueva expresión, la certidumbre de una palabra poética rigurosa y radical en sus riesgos, hallazgos y zozobras”¹⁷ para citar otra vez Ortega. El movimiento de la alusión reclama entonces una colaboración inexhausta con el lector, opera por medio de la sucesión de escondimientos y revelaciones, de abscisiones continuadas que reclaman un trabajo de inferencias no ligadas a una competencia cultural común —como ocurre en el uso más frecuente de esta figura retórica— sino a un campo de emociones, de silencios, de heridas y ternuras: la “dichosa cocina” del soneto LVII¹⁸ puede acoger al lector gracias a la cadena de alusiones de los dos cuartetos, que funcionan exactamente como puerta emocional hacia el final que se esfuma con el vapor del café.

Esta cooperación con el lector nos conduce otra vez a la presencia de un yo poético dialogante, pero finalmente habrá que preguntarse: ¿un diálogo con quién? Un yo poético que se propone lastimado y vacilante, no podrá sino entrar en contacto con un tú fragmentario y huidizo, y este diálogo se puede volver muy a menudo imposible, casi absurdo, si no fuera porque ambos se encuentran en este camino hacia lo inefable que es la razón última del itinerario poético de Rosenmann-Taub.

Sin embargo aquí incluso el Tú divino, evocado casi en cada poema de *Cortejo y Epinicio* —y presente en todos los otros libros de Rosenmann-Taub— no podrá librarse de esta situación, y se volverá un ‘Dios resfriado’, ‘que madura’, ‘en mudanza’, ‘viajero’, ‘invasor’, ‘un huerto’, ‘despiadado’, recordando solo algunos de

¹⁶ Giuseppe UNGARETTI, *Ragioni di una poesia op. cit.*, p. LXXIX-LXXX.

¹⁷ Julio ORTEGA, “Introducción” *op. cit.*, p. 15

¹⁸ David ROSENMANN-TAUB, *Cortejo y Epinicio op. cit.*, p. 117.

los adjetivos que aparecen apenas en la primera mitad de *Cortejo y Epinicio*.

Esta imagen de la presencia divina podría relacionarse con toda la reflexión contemporánea sobre la fragilidad de Dios, sobre su impotencia frente al mal —con hondas raíces en la tradición hebraica respecto a la ‘Faz’ de Dios— pero no es este el camino que aquí me interesa seguir. Lo que resulta fascinante es el rescate del discurso bíblico para una reescritura con coordenadas que resultan totalmente nuevas, y no poco sorprendentes.

Lejos de toda clasificación de la poesía de Rosenmann-Taub como poesía religiosa, como ya afirmaba Ignacio Rodríguez¹⁹, el yo poético llega a recuperar la palabra bíblica como una de las posibles salidas del silencio, o mejor dicho, del *callar*.

Este camino aleja a Rosenmann-Taub del Dios del judaísmo o del cristianismo normativos, para acercarlo a voces más antiguas, a una radicalización que es posible encontrar en el anónimo e irónico autor *J* del que habla Harold Bloom²⁰, como en las páginas de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa, donde se establece esta “insumisa relación con Dios” que recordaba María Nieves Alonso²¹.

La sola reescritura posible en todo caso no podrá ser sino un experimento, una colección de fragmentos de palabras que aspiran a rededir la Palabra: ¿cómo no advertir, por ejemplo, ecos del famoso versículo de Isaías en la pregunta que cierra el poema III de *Cortejo y Epinicio*, “cuándo empieza la noche”?²². ¿O leer las numerosas, aunque fugaces, apariciones de Gabriel, el Arcángel, (ya en *Auge*), como reescrituras que interpelan la idea misma de *encarnación*, incluso más allá del discurso religioso?²³

En esta dirección el ejemplo quizá más interesante sea el poema “Gólgota”, en *Cortejo y Epinicio*, una potente reescritura de la Pasión,

¹⁹ Ignacio RODRÍGUEZ, “La brevedad de lo absoluto”, en línea: http://bib.ervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rsnmnn/68072774878374276754491/p0000001.htm#I_0.

²⁰ Harold BLOOM, *Rovinare le sacre verità*, Milano Garzanti, Milano, 1992, p. 14-15.

²¹ María Nieves ALONSO, “Tierra y alma, en la luz, se precipitan”, en David ROSENMANNTAUB, *Cortejo y Epinicio op. cit.*, p. 9.

²² El versículo de Isaías 21, 11 recita: “¿centinela, qué hora es de la noche?” y el verso de Rosenmann-Taub en *Cortejo y Epinicio op. cit.*, p. 26.

²³ Cf. David ROSENMANNTAUB, *Auge*, poema XXXVI, “El encargo”, p. 153, y poema LV, “Variación”.

donde la distancia entre la Víctima y el yo poético se anula hasta el punto que los dos se vuelven una sola cosa:

Óyeme, Cristo: soy tu oído.
Mira la cruz: soy el crucificado.
Soy tu lengua —mudo que habla—,
Soy tu lengua y te estoy hablando²⁴.

La división del poema en dos partes permite una lectura donde la voz poética se fragmenta, hasta volverse opaca y misteriosa. ¿Cómo no imaginar, detrás de las dos voces contrapuestas, dos voces que se encuentran a los pies de la Cruz, uno de los verdugos y, por ejemplo, el ‘discípulo predilecto’, ya sumergido en una visión que anticipa el Apocalipsis? ¿O, hipótesis aun más sugerente, los dos ladrones, en sus dos posturas opuestas, y que sin embargo en esta reescritura van uniéndose en una palabra común?

En efecto la primera parte, muy breve, con solo tres tercetos, viene dominada por un grito (“¡Yo fui!”), que rompe el silencio del Gólgota para manifestar una clara señal de rebelión: desde una situación de orfandad, de crucifixión humana, el yo poético asume la responsabilidad del Gólgota, aunque esto pueda resultar una pesadilla. Cuando calla esta primera voz, la segunda contesta, con un inicio que suena en efecto como una respuesta (“Tanto marjal de odio es demasiado”) para pasar a una larga reflexión sobre el evento de la Pasión.

Toda la construcción de esta segunda parte sigue una forma típica de los salmos: una serie de cuartetos regidos por una constante disposición paralelística bímembre, en los cuales una voz poética se dirige al Crucificado con *tú* insistido y subrayado por la reiteración del verbo *tijerete*, repetido hasta diez veces a lo largo del poema. Los primeros doce cuartetos proponen imágenes violentas, de muerte con una unión entre la voz hablante y el Cristo llevada a cabo a través de la sangre y de una pasión compartida (“para que vivas te doy sangre / sangre te doy, para que mueras”), con una abundancia extrema de fonemas en /t/ y /z/. A partir del cuarteto 15 las dos voces se fusionan: se pasa a una primera persona plural, un ‘nosotros’ que nace de una misma relación con

²⁴ David ROSENMANN-TAUB, *Cortejo y Epinicio op. cit.*, p. 86 y siguientes.

la madre (“mi madre —secesión— como tu madre/somos, los dos, hijos del llanto”) y aquí el lenguaje poético se hace más suave, con un progresivo prevalecer de fonemas más sonoros.

Sin embargo este nosotros marcha hacia una “cruz famélica”, que resulta al final compartida; las dos voces concluyen de la misma manera: “mis venas de veneno porque desaparecen y por crucificadas, te crucificarán.” y “allá van a crucificarnos” así que las dos víctimas se unen a la víctima sacrificial en un solo destino.

El paisaje del Gólgota de Rosenmann-Taub está hecho con pocos elementos, palabras que se vuelven concretas, en su aspereza: ‘clámide’, ‘hiel’, ‘escarpadura’, ‘mezquinas rocas’, ‘jirón de lábaros’, ‘jrein fingido en cribas de soslayo’. Aquí el sentido literal es quizá menos importante que la fuerza del sonido, como en un ‘miserere’ en gregoriano. Solo “el cielo es casi humano” y “los firmamentos apagados” que cierran el poema sellan otra vez una definitiva vuelta al silencio, donde, como nos recuerda Ramón Xirau reside ‘la verdadera expresión’ ya que “la verdadera expresión está siempre en el límite de silencio y palabra”²⁵.

²⁵ Ramón XIRAU, *Palabra y silencio*, México, Siglo XXI, 1993, p. 3.

La tinta seducida. Episteme y creación en David Rosenmann-Taub

M^a Ángeles PÉREZ LÓPEZ
Universidad de Salamanca

En varios poemas se ha referido el poeta chileno David Rosenmann-Taub (1927) a la incitación o seducción como parte central de su relación con lo otro y con los otros: “Me incitó el espejo”¹, primer verso del poema homónimo de *Cortejo y Epinicio* (publicado por primera vez en 1949 y con dos revisiones posteriores²), luego se prolonga en una intensa reflexión sobre el espejo y la escritura. La atracción que ejerce la tinta y que se ejerce sobre ella ha dado lugar a gran parte de su obra³, de rara singularidad, y a la reciente exposición multimedia que, con el título “Seduciré la tinta”, ha ilustrado la vida y obra del poeta, recorriendo diversos museos y salas culturales.

En Rosenmann-Taub, la creación verbal —en todos sus registros— permite una de las propuestas más originales e incitadoras de nuestra lengua, especialmente en los aspectos vinculados a paternidad y filianidad *en* y *del* lenguaje, al tiempo que de esa intensa indagación creadora deriva el conocimiento en términos poéticos. Sobre estos dos aspectos jánicos quiero detenerme.

¹ Precisamente el título de la antología publicada por DVD en Barcelona en 2010, y que prepararon Álvaro Salvador y Erika Martínez.

² La segunda de Buenos Aires (ediciones Esteoeste) en 1978 y la última, de Santiago de Chile por LOM en 2002, revisan profundamente la primera edición, publicada en Chile por Cruz del Sur en 1949.

³ En la entrevista concedida a Beatriz Berger para la revista *Taller de Letras*, señalaba el poeta su relación con el lápiz, la tinta y la máquina de escribir, quienes le obligaban “a tener mayor objetividad —visualidad— sobre lo escrito”. “David Rosenmann-Taub: Poeta en tres dimensiones”, *Taller de Letras* 36 (junio de 2005), p. 221.

La lengua generatriz: paternidad *en* y *del* lenguaje

La poesía de Rosenmann-Taub es altamente creadora. Las torsiones del lenguaje, el empleo de neologismos (la *cosmolágrima*⁴ que rueda por nuestro rostro mientras el poeta recorre *travesigos*⁵), los arcaísmos, las alteraciones sintácticas e idiomáticas⁶ y un largo etcétera que Eduardo Moga ha nombrado como “dilatado arsenal retórico”⁷, conforman un conjunto abigarrado al que se ha referido Naín Nómez en los siguientes términos:

Mortalidad, desconsuelo, horror, conciencia inapelable de la muerte y pérdida de una inocencia original aparecen como elementos que evocan otras fuentes de la tradición literaria nacional, española, universal. Los cultismos y manierismos propios de su estilo afloran junto con los neologismos, las palabras compuestas y las conversiones gramaticales, conformando un friso de acicaladas exploraciones verbales y pronominales, donde lo arcaico resuena siempre como novedoso y los relumbrones hirsutamente neomodernos, se insertan majestuosos en el mar heterogéneo de la frase⁸.

Por otro lado, esa dimensión generatriz alcanza una densidad muy elevada en varios poemas que considero relevantes, en especial “Canción de cuna” y “Réquiem”, porque en ellos el protagonista es el hijo muerto y, para dar cuenta de ese agudo dolor mientras se arrulla al niño, la lengua poética de Rosenmann-Taub explora algunas posibilidades sorprendentes.

Leemos en “Canción de cuna”, de *Cortejo y Epinicio*:

Dinde.

Con retales de musgo, cariño mío,
te envolveré. Haga tuto mi niño lindo.
Te envolveré bien, hijo,

⁴ Del poema “Oda moral”.

⁵ Del poema “Reconciliación”.

⁶ Cristián O. GÓMEZ, “David Rosenmann-Taub: Lectura de sus silencios”, *Aisthesis* 48 (2010), p. 244-256. Disponible en la dirección http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200016&lng=es&nrm=iso (fecha de consulta: 1 de septiembre de 2011).

⁷ Eduardo MOGA, “El poeta total”, *Ínsula* 779 (noviembre de 2011), p. 35.

⁸ Naín NÓMEZ, “Memoria y muerte, encontradas”, *Revista Universitaria de la Universidad Católica* 87 (junio-agosto de 2005). En la magnífica página oficial del poeta http://www.davidrosenmann-taub.com/sp_b_revista-nain-pais.htm (fecha de consulta: 10 de octubre de 2011).

con esmeraldas y halos alabastrinos.
En tus manos, goloso cariño mío,
mil gusanos bonitos.
Haga tuto mi niño, niño podrido.

(Cúidate, aliento mío, por los atajos.
Adiós, aliento mío.)

Tranquilo, que te acompaño.
Muy luego con babero de barro:
niño violáceo.

Duérmete para siempre, mi lucerito.
Ciérrense tus ojitos, mi lucerito.
Ciérralos para siempre, niño podrido.

(Cúidate, aliento mío, corazoncito.
Aliento mío, aliento mío.)

Con pañales de hormigas, cariño mío,
te abrigaré el potito⁹.
Duérmete para siempre, mi niño lindo.
Duérmete, hijo.
Hazle caso a tu Nana: ¡duérmete, hijo!¹⁰

El niño que transita el territorio del sueño a modo de “ritual de pasaje” hacia la muerte, es nombrado con diminutivos de carácter afectivo que riman en asonante con el adjetivo “podrido”, de enorme impacto en el poema. Así también la aparición de gusanos y hormigas en su pañal, ya tierra o de tierra, enlaza un conjunto de metáforas insólitas en las que se verbaliza el proceso de degradación y podredumbre, de regreso a la nada, al vacío inicial, al cero primigenio.

Por su parte en “Réquiem”, de *Los surcos inundados* (1951), el niño será nombrado “dandún” y este término, que inicia el poema, desata una amalgama de voces fascinadas por su dimensión acústica,

⁹ Como indica el Diccionario de la Real Academia Española (consulta en línea en la dirección <http://buscon.rae.es/draeI/>), la palabra “poto” procede del mochica potos (partes pudendas), y se utiliza en el noroeste de Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Paraguay y Perú para denotar las nalgas. 1. m. NO Arg., Bol., Chile, Ec., Par. y Perú. nalgas (porciones carnosas y redondeadas).

¹⁰ Cito por la antología *Me incitó el espejo* (*op. cit.*, p. 33), pues corrige la errata de “barbero de barro” presente en la edición de LOM de 2002 (p. 39).

en una suma de creaciones muy notable que parece arrancar del epígrafe “Dinde” de “Canción de cuna”:

Dandún, óyeme, dandún,
no hay quién te saque, dandún:
ni allá con la banderilla,
ni aquí con demente luz.

Trataro, mira, trataro,
creo que te perderás:
allá con la banderilla,
aquí con serenidad.

Ya se cerró tris pulsera,
ya se cerró tris collar,
aunque siempre te miremos
no te veremos jamás.

Cascarón, ay badulaque,
dandún, tímido rumor:
allá con la banderilla,
aquí con el batallón

de los muertos, oh dandún,
tan cuajarón, tan dulí:
allá desmayas de llanto,
aquí te echas a reír
[...]”¹¹.

A lo largo del poema, uno de los más extensos de Rosenmann-Taub, el niño se encamina hacia su muerte acompañado por términos degradantes, como el cascarón o el cuajarón, que son coreados musicalmente por versos octosílabos que riman en aguda y cuyo juego remite a lo onomatopéyico y paronomásico del lenguaje infantil, para el que se ha advertido la vinculación con el macabrisimo mistraliano. Del “naufragio niño” habremos de destacar el regreso al origen a través de la muerte, el tránsito de la sepultura a la cuna¹² en un espacio permeado por la creación verbal que en su paroxismo guarda también el vacío y la ausencia, y que se hará extensivo tanto a la infancia ajena —del hijo perdido—, como

¹¹ Al no haber ninguna edición reciente del libro, cito por *Me incitó el espejo, op. cit.*, p. 55.

¹² Revisitando, como se ha destacado, el tópico barroco de la cuna a la sepultura.

a la propia —en su doble dimensión: *en* y *del* lenguaje—. De ahí el profundo estremecimiento que provoca el poema, pues el territorio de la infancia, asociado en el imaginario colectivo a lo genesiaco y fértil, a la vida en su estado puro, aquí señala su vinculación con la nada. Ha escrito el poeta en el inicio de su reciente *País Más Allá* (2004): “Infancia y nada: enlaces / que borro, dibujándome”¹³.

Filianidad: ser hijo *en* una lengua y *de* una lengua

El otro rostro de la paternidad es la filianidad, término con el que la investigadora de la Universidad de Chile Ángela Pérez¹⁴ ha propuesto el estudio de la condición de ser hija —y que para el objetivo de esta investigación podemos hacer extensivo al masculino—. Un poema como “Papá, contéplame” establece esa vinculación umbilical y extrema a la que me estoy refiriendo:

[...]
Papá, contéplame: soy tuyo
como la escoria
que te mece,
como la gleba
de tus pómulos,
como los cardos de tu frente.
Tus canas, en el polvo.
Tu voz, en los cipreses.
Aprenderé a ser más tuyo.

¹³ *País Más Allá*, Santiago, LOM, 2004, p. 9.

¹⁴ “La (meta)matriz gestacional: maternidad y filianidad en la (auto)construcción de la identidad femenina”, en Alicia SALOMONE *et al.* (eds.): *Camino y desvíos: lecturas críticas sobre género y escritura en América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2010, p. 55-69. Propone el neologismo “filianidad” para la condición de ser hija. Cito el texto: “Surge entonces en mí la inquietud respecto a la situación particular de la mujer-hija, situación que a su vez antecede a la maternidad, pues se habla ‘abiertamente’ de la condición de ser madre, de la maternidad, entendiéndola, como ‘estado o cualidad de serlo’, es decir, la ‘situación en que se encuentra alguien o algo, su modo de ser o estar’ y ‘uno de los caracteres, naturales o adquiridos, que distinguen a las personas’. Entonces, ser hija, también es un estado o cualidad puesto que es una condición que se va forjando a medida que la niña evidencia, adquiere y construye los caracteres que la distinguen de sus hermanos(as), de la madre y del padre dentro del núcleo familiar como equivalencia a su vez de su posición como mujer en la sociedad. Es por esto que consideré necesario acuñar algún término que me permitiese referirme a ello, llegando a establecer el neologismo “*filianidad*” como el estado o condición de ser hija” (p. 63).

Aprenderé a conocerte.
Con pericia
brava, arrastrándome,
surco de Lajda, hacia tu nieve,
guñapo manto victorioso:
tus sienes con mis sienes.
Papá, contéplame: soy tuyo
como los cardos de tu frente.
Papá, contéplame: la tierra
quiere juntarnos para siempre.¹⁵

La degradación del cuerpo —ya cadáver, ya caído a su muerte, como en “Masa” de Vallejo, solo que aquí la “masa” es sustituida por la individualidad singularizada del hijo que se reconoce en el cadáver que es el padre (escoria, guñapo, polvo)—, hace sincronas las dos trayectorias: ambos son hijos de la tierra que quiere unirlos para siempre. Así, la matriz isosilábica del poema, en la que respiran acompasados versos heptasílabos, octosílabos y enneasílabos, acompasa el viaje del hijo hacia la muerte del padre que es también, doblemente, su muerte.

Por otro lado, la vinculación umbilical se establece con el nicho en el que reposa la madre, enfatizando esa condición filial que el lenguaje permite explorar:

NICHO

¿No sabes?:
¡hoy,
mamá, encontré tus llaves!
Protegido —enseñado— por tu domo,
nadé hasta el jol central
desta argamasa
¡y descubrí quién soy!
una avispa de grasa
que cayó, no sé cómo,
en el milagro de tu delantal¹⁶.

¹⁵ *País Más Allá*, *op. cit.*, p. 109-110.

¹⁶ Perteneció al libro *Auge* (Santiago de Chile, LOM, 2007). Cito por la antología *Me incitó el espejo* (*op. cit.*, p. 129), pues es la última edición revisada por el poeta y en ella se corrigen dos erratas: “*desta*” en lugar de “de esta argamasa”, lo que responde al frecuente empleo de la forma *desta* en otros poemas como “Dios se cambia de casa...” de *Cortejo y Epinicio*, etc.; y “domo” en lugar de “aplomo”.

De nuevo la matriz isosilábica, aquí vehiculada por los versos heptasílabos, permite introducir armonía en la *distonía*¹⁷, eufonía en el nicho, el milagro en la grasa y su agujón. Al tiempo, claro está, el título del poema y sus diversos elementos perturbadores permiten la inversa: la introducción de la distopía en el espacio materno —el delantal en el que cae el hijo-avispa—; de la madre en un diálogo imposible que, sin embargo, el poema hace *verdad*¹⁸ al emplear el estilo directo; de la estridencia en el pentagrama de la evocación.

El recurso de la *oralidad ficticia o recreada*¹⁹ que hallamos en *desta*, y la ortografía fonética de *jol* son entonces elementos de extrañeza en una lengua propia que a la vez destruye y construye la imagen de la madre como arquetipo o suma de dones y como lugar ya perdido: madre de ojos sellados que reaparece en “Schabat”, es la *madre de la gleba* y la *madre gleba*, madre tierra que aguarda al hijo para que se haga uno con el padre ya enterrado. Dice “Schabat”:

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

¹⁷ Término médico que significa “Alteración del tono fisiológico” (DRAE, consulta en línea en la dirección <http://buscon.rae.es/draeI/>) y aquí me permito usar como ruptura de la armonía, como quiebre del tono musical porque es también cuerpo y, en tanto cuerpo, requiere del nicho como espacio mortuario.

¹⁸ Esta cuestión ha sido abordada por el poeta en la entrevista que concedió a Beatriz BERGER con el título “David Rosenmann-Taub: «Identifico Poesía con Verdad»”. En *Hofstra Hispanic Review* 6 (otoño 2007), p. 35-47. Disponible en el portal dedicado al poeta en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://213.0.4.19/FichaObra.html?Ref=31766&portal=169>. Este portal, junto con su página oficial, ya citada, y el que le ha dedicado la Universidad de Chile (<http://www.rosenmann-taub.uchile.cl/>) pueden considerarse imprescindibles para acercarse a su biobibliografía.

¹⁹ Véase los estudios de Mauricio Ostria sobre la *oralidad ficticia* (aquella que imita la oralidad en textos escritos de naturaleza literaria) —“Literatura oral, oralidad ficticia”, *Estudios Filológicos* 36 (2001), p. 71-80—. De menor interés para esta cuestión puntual resultan los estudios de Martín Lienhard sobre la *escritura oralizante* (aquella en la que están presentes “elementos temáticos, enunciativos y poéticos” atribuibles al discurso oral de los marginados (“Oralidad”, *Memorias de JALLA* 1995, Universidad Nacional de Tucumán, 1997, vol. I, p. 15).

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 jamás²⁰.

Ese doble movimiento de indiferenciación de todo hacia la nada (hacia el cero original) y de diferenciación del ser hacia su identidad inalienable, está presente en toda la poesía de Rosenmann-Taub y aquí se hace explícito en el comentario que el poeta escribe a propósito de “Schabat”: “Los cuartetos y el primer terceto *se integran en el segundo terceto: la casa es un sollozo: los maternos ojos sellados, los muertos, la rojez del crepúsculo y las velas encendidas se estrechan en la agonía de un sollozo —sol-lozo— de rencuentro [sic] y escisión*”²¹.

Rencuentro dice el poeta, el que permite el movimiento regresivo que resulta constante en su obra: de la infancia a la nada, del cuerpo a la tierra, del sol a su despojo, del niño al cascarón o cuajarón, de la forma a lo informe primigenio. Como si la poética de Rosenmann-Taub fuese también un “Viaje a la semilla”, a semejanza del extraordinario relato de Alejo Carpentier de 1944, incluido en *Guerra del tiempo* de 1958, solo que el viaje a la semilla rosenmanniano no precisa de ningún elemento ajeno que desencadene ese “retorno a la indiferenciación primordial” del que han hablado Álvaro Salvador y Erika Martínez²² en su prólogo a *Me incitó el espejo*. Si en el cuento de Carpentier, un “negro viejo” haciendo signos extraños en el aire con su cayado desencadena un apasionante viaje al revés que concluye en la indiferenciación primordial de la madera en el árbol, el metal en el corazón mismo de la tierra y el marqués de Capellanías en el útero de su madre; y de ahí al cigoto; y de ahí al vacío, en Rosenmann-Taub es el propio poeta el que desencadena

²⁰ *Quince. Autocomentarios*, Santiago, LOM, 2008, p. 67.

²¹ *Ibíd.*, p. 73.

²² En el prólogo a *Me incitó el espejo*, *op. cit.*, p. 15.

un intenso movimiento poético de carácter regresivo²³ que concluye en el inicio de la muerte, en el prodigioso “Genetrix”: “Acabo de morir: para la tierra/ soy un recién nacido” (p. 34).

Escisión, dice también el poeta, en lo que sería un movimiento progresivo hacia la individualidad, hacia la búsqueda de un idiolecto, en su caso marcado por la extrañeza que comporta la edificación de un lenguaje no vacío. En este doble sentido me gustaría recordar ahora sus palabras con respecto a la condición filial, en la entrevista que concedió a Lautaro Ortiz en 2001:

La carencia de este amor —amar a alguien que me ama— es lo que, a mi juicio, lleva a la edificación de templos que sólo contienen vacío. Y en mis padres habitó ese divino templo. Acababa de estallar la guerra en Europa; habíamos recibido noticias horribles de la escasísima familia que nos quedaba allí.

Mi padre cayó enfermo de desesperación. Vi la impotencia de mi madre. El termómetro marcaba una temperatura muy elevada. Sufrí el terror de la posibilidad de muerte de mi padre. Yo tenía doce años y cuatro meses, pero la conciencia no tiene edad, y mis externos ojos internos contemplaron otra guerra: la de mi padre, luchando con el todopoderoso enemigo. Yo quería un poema que fuera digno de mi padre. Mi padre se recuperó. Lo tuve bastantes años conmigo; lo sigo adorando. Mi invisible templo, antes, era visible; ahora es sólo invisible. Los templos invisibles no necesitan dioses, porque son dioses²⁴.

Y en otra entrevista, ésta concedida a Beatriz Berger y publicada en 2007, declara: “Para mí el castellano es una lengua abierta: adaptable: no lengua madre, sino lengua mía. El término madre lo dedico sólo a mi madre, que contiene, en mí, factores más poderosos que cualquier lengua”²⁵. En palabras de Moga, “la evocación de las figuras familiares y del mundo de la niñez [...] se alza como otra forma de reflejar el paso del tiempo y la destrucción

²³ Son numerosos los ejemplos que podemos aportar. Uno de los más concisos y relevantes es el siguiente: “Se empina, adulta, hacia el atardecer,/ mi calma,/ para alcanzar un poco de niñez:/ ¡“Tan alta!” (de *Poesiectomía*). Cito por la antología de DVD, *op. cit.*, p. 111.

²⁴ Entrevista a David Rosenmann-Taub por Lautaro ORTIZ, “Apartado de todo, lejos del mundo”, en el portal www.poesia.com, Buenos Aires, 2002. Reproducida en el portal dedicado a Rosenmann-Taub: http://www.davidrosenmann-taub.com/sp_b_entrevista-ortiz.htm (fecha de consulta: 11 de septiembre de 2011).

²⁵ En la entrevista “David Rosenmann-Taub: ‘Identifico Poesía con Verdad’”, *op. cit.*

de lo amado, pero también como el refugio por excelencia frente a ese caudal deletéreo, frente a nuestra permanente exposición a la intemperie”²⁶.

En cuanto al otro aspecto de la filianidad que quiero abordar, el de ser hijo *de* una lengua, ya la crítica sobre Rosenmann-Taub ha señalado la intensa vinculación con la tradición que establece el poeta: tanto la que se remonta por el caudal de la nuestra y conduce a hitos prodigiosos como el neopopularismo del 27, el Barroco o la poesía mística española, como la de ámbito universal, y nos lleva hasta T.S. Eliot o el *satori* del budismo zen.

En ese sentido, no es mi intención detenerme en su profusa genealogía poética, cuyo denso trazado implicaría un estudio específico y el recorrido por una parte considerable de su bibliografía²⁷, sino subrayar una de las líneas menos visibles de su matriz poética, y en mi opinión, una de las más fecundas, pues además engarza con lo apuntado hasta ahora: la que lo vincula con lo siniestro, en particular si atendemos a su desplazamiento hacia lo abyecto y lo grotesco²⁸, que se produce con frecuencia en la obra del chileno.

Un título como *Los Despojos del Sol* (1976 / 1978)²⁹, en el que Rosenmann-Taub ha alcanzado ya una notable madurez, sin duda sorprende porque propone una metáfora degradante francamente insólita. El despojo, el desecho, que lo es habitualmente del cuerpo de los seres vivos y nos lleva hasta la baba, el pañal, el cascarón o cuajarón, es el territorio fronterizo de lo abyecto, aquello que, como ha afirmado Kristeva al desarrollar el concepto de lo siniestro, nos perturba porque debe ser arrojado lejos de nosotros para defender la integridad del yo, añadiendo así un elemento de resistencia al orden simbólico.

En la poesía de Rosenmann-Taub, es frecuente la presencia de lo escatológico en cuanto excrementicio (así, el impactante verso

²⁶ Eduardo MOGA, “El poeta total”, *op. cit.*, p. 37.

²⁷ Es destacable, en este sentido, el análisis de Naín Nómez ya citado.

²⁸ Ha afirmado el poeta: “Vivir me es patético, grotesco, admirable, insoportable, para mofarme, para morirme. Vivir me demanda inteligencia e imbecilidad”. En la entrevista que concedió a Beatriz Berger con el título de “David Rosenmann-Taub: Poeta en tres dimensiones”, *op. cit.*, p. 230.

²⁹ La editorial Esteoeste de Buenos Aires publicó en 1976 la “Ananda primera” y en 1978 la “Ananda segunda” de *Los Despojos del Sol*. Ha sido reeditado por LOM en 2006.

final de “Rito” donde se nombra el “maduro estiércol para siempre hermoso!” –p. 66–), y la basura está presente en una poética que apuesta por integrar el feísmo como elemento central del vivir: el poeta se declara pordiosero (“Ríe el conde” de *Los Despojos del Sol*), la bondad está hecha andrajos (“Volubles alternativas” del libro *Poesiectomía*³⁰) y la escoria es uno de sus términos recurrentes, porque el mundo que presenta el poeta es el que vive su degradación, su camino hacia la muerte. Así ocurre de modo explícito con los gusanos del poema “Gleba” (de *El mensajero*) o, particularmente, con el cadáver del padre y de la madre, pues como advierte Kristeva, el cadáver es la forma extrema de abyección (“si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo” [...] “es la muerte infestando la vida”³¹). Como ha indicado Teodosio Fernández a propósito del chileno, “la muerte impregna la vida, y ese hallazgo permite paradójicamente estrechar los lazos que unen al hombre con el universo”³².

De ese modo, la poesía de Rosenmann-Taub opta por ocupar el lugar de la sospecha, se convierte en *locus suspectus*: el lugar de lo espectral, lo espeluznante, lo que perturba “una identidad, un sistema, un orden”³³, de nuevo en palabras de Kristeva, como sucede con uno de los poemas de *Cortejo y Epinicio*, en cuyo inicio leemos:

¡Mi dama calva, mi apacible dama!
 ¿Qué armiño en ráfagas
 robó tus trenzas
 de cucaracha?³⁴

Ello nos permite pensar en la relación que se establece también con lo siniestro. Como señalaba Freud en su conocido ensayo de

³⁰ Santiago de Chile, LOM, 2005.

³¹ Julia KRISTEVA: *Los poderes de la pervisión*, México, Siglo XXI, 2004, p. 10-11. Primera edición en francés en 1980.

³² Teodosio FERNÁNDEZ: “Un lugar para David Rosenmann-Taub”, *Ínsula* 730 (octubre 2007), p. 38-40. Disponible en la página oficial del poeta en la dirección electrónica http://www.davidrosenmann-taub.com/PDF/Un_lugar_para_David_Rosenmann-Taub_Fernandez.pdf (fecha de consulta: 3 de octubre de 2011).

³³ Julia KRISTEVA: *Los poderes de la pervisión*, op. cit., p. 11.

³⁴ De *Cortejo y Epinicio*, Santiago, LOM, 2002, p. 93.

1919, “lo *Unheimlich*, lo siniestro [es un concepto] *próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante*”³⁵ y sería “aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”³⁶. Con la dama calva del poema, su apacible dama, para quien Rosenmann-Taub propone la ambivalencia de estar viva o muerta, o incluso de ser la figuración misma de la muerte, surge el sentimiento de lo siniestro, o, en palabras de E. Jentsch a propósito de los *Cuentos fantásticos* de Hoffmann, la “duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado”³⁷. En mi opinión, esta dama apacible o el niño podrido de “Canción de cuna” ofrecen la misma inquietante cualidad porque ocupan un territorio fronterizo e infranqueable, obsesivamente perturbador³⁸.

Vinculado, además, a lo abyecto y lo grotesco cuando la risa trágica permite algún modo de escape, propone el espacio de lo oculto, lo secreto, aquello que está fuera de escena y no debería haber sido representado. De ahí su cualidad *obscena* cuando aparece en el texto: la frontera misma entre la vida y la muerte es aquello que debería permanecer oculto y el poeta muestra para conjurar en su dolor.

³⁵ En *Teorías literarias del siglo veinte* de José Manuel CUESTA ABAD y Julián JIMÉNEZ HEFFERNAN, Madrid, Akal, 2005, p. 660. Reproducen el texto de *Obras completas*, trad. de L. LÓPEZ-BALLESTEROS Y DE TORRES, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968, VII, p. 2483-2500.

³⁶ *Ibidem*, p. 661.

³⁷ *Ibidem*, p. 667.

³⁸ En mi opinión, ahí radica precisamente el contraste, inesperado y violento, que advertía Hernán Díaz Arrieta a propósito de “Canción de cuna” y cuya energía disonante puede liberarse a través de la risa trágica, pues si pudiéramos hablar de *Homo ludens* en Rosenmann-Taub, habría de ser *Severo ludens*. Véase la temprana reseña de *Cortejo y Epinicio* que publicó Díaz Arrieta (más conocido como Alone) en *El Mercurio* de Santiago de Chile el 22 enero de 1950. Está reproducido en la página oficial del poeta http://www.davidrosenmann-taub.com/sp_b_cortejo_alone.htm), además de en otros portales monográficos sobre su obra.

Véase también la nota que escribió Alberto Rubio para *Las Últimas Noticias de Santiago* el 31 de julio de 1977, en la que destacaba el “extraño humorismo” de Rosenmann-Taub. Igualmente se encuentra en la página oficial del poeta (http://www.davidrosenmann-taub.com/sp_b_despojos_rubio.htm). En ambos casos, la fecha de consulta es 5 de octubre de 2011.

Episteme poética en Rosenmann-Taub

Como si la palabra fuese —ella también— una excrescencia del cuerpo, la poética de Rosenmann-Taub indaga, a través de las formas creadoras del lenguaje, en un modo de acceso al conocimiento que podemos llamar poético. Al ser el poeta padre e hijo *en la lengua y de la lengua*, su entrada en la episteme se asienta en la razón poética, claramente diferenciada de la razón lógica. Creo que en ese sentido respondía el chileno a la entrevista de Ortiz cuando afirmaba: “¿Y qué es la poesía de la vida? La razón, si la hay, de la sinrazón de existir”.

La capacidad de crear (ha escrito en *El mensajero*: “Por resultado, versos:/ paráfrasis de Dios”³⁹) comporta todas las facetas, incluida la epistemológica, por lo que Rosenmann-Taub propone la siguiente poética: “Relámpago conceptual, visual y sonoro”⁴⁰. El primer aspecto es el que me interesa ahora: de la intensa exploración verbal llevada a cabo, surge una percepción plena de la muerte que permite aprehender lo real. En el poema así titulado leemos:

En las entrañas
de la rosa invisible,
la aguzanieves.

Ah, cómo canta,
libre, en el terso aljibe,
su sierva muerte⁴¹.

Ya, a propósito de *Cortejo y Epinicio*, había señalado Hernán del Solar la presencia de una no razón lógica, pues el poeta crea un mundo propio y a veces incommunicable en el que, para entrar, hemos de abandonar todo razonamiento y “caminar por lo recién creado con un permanente sentimiento de asombro”⁴². En ese

³⁹ *El mensajero*, Santiago, LOM, 2003, p. 147.

⁴⁰ En la entrevista que concedió a Patricio Tapia con el título “David Rosenmann-Taub: Contra la improvisación”, *El Mercurio*, Santiago de Chile, 20 de noviembre 2005. Disponible en la página oficial del poeta (http://www.davidrosenmann-taub.com/sp_b_mercurio-poes-Tapia-11-05.htm). En ella, Tapia reflexiona sobre la condición fantasmal del propio autor. Consultado el 11 de octubre de 2011.

⁴¹ El poema “Real”, de *Los Despojos del Sol*, en *Me incitó el espejo*, op. cit., p. 74.

⁴² En la nota que escribió para *El Mercurio*, Santiago de Chile, 10 de junio de 1979. Reproducida en la página oficial del poeta (<http://www.davidrosenmann-taub.com>).

sentido genésico, con la paradoja mortuoria que necesariamente lo acompaña, se mueve la poética del chileno.

La filósofa española María Zambrano había apuntado, precisamente, la existencia de una razón poética que es maternal, es decir, generadora o generatriz. Así Zambrano ha reconciliado pensamiento y poesía, que como ella advierte en el capítulo que abre *Filosofía y poesía* (1939), se han enfrentado “con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura”⁴³. Frente a los sistemas logocéntricos que han dominado la historia de la filosofía occidental, Zambrano hace patente que la poesía es la otra forma necesaria de la completud de lo humano, cuando afirma en ese libro medular:

[...] hoy poesía y pensamiento se nos aparecen como dos formas insuficientes; y se nos antojan dos mitades del hombre: el filósofo y el poeta. No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía. En la poesía encontramos directamente al hombre concreto, individual. En la filosofía al hombre en su historia universal, en su querer ser. La poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método⁴⁴.

En Rosenmann-Taub se aspira a conciliar ambos extremos. El método y la gracia. El asombro que le lleva a nombrar la “lava sensual” de lo terrestre y el método creador por el que acceder al criterio de *verdad*, uno de sus *leitmotiv* más poderosos. Dos momentos clave de la entrevista concedida a Beatriz Berger testimonian esa condición dual, no resuelta, pero cuya potencia enarca su poesía:

Una motivación para una obra es: ‘quiero saber esto y no lo consigo: ¿por qué esa resistencia, ya que pretendo trascender lo inmediato?’. Desde un punto de vista que podríamos denominar científico, el artista empieza una investigación, quiere alcanzar un conocimiento, incluso con la ansiedad de no saber exactamente adónde va.

[...] Identifico poesía con verdad. Verdad verdadera, porque la mayor parte de las verdades son seudoverdades. El ser humano trata de saber y, al mismo tiempo, se resiste a saber. Imponer una verdad verdadera provoca

com/sp_b_cortejo_solar.htm), amén de las otras fuentes de estudio de su obra ya señaladas. Consultada el 6 de octubre de 2011.

⁴³ María ZAMBRANO, “Pensamiento y Poesía”, *Filosofía y Poesía*, México, FCE, 2005, p. 15.

⁴⁴ *Ibídem*.

agresión. La ignorancia se defiende con fuerza mayor que la del verdadero conocimiento⁴⁵.

Lo que Zambrano llamaba “doble necesidad irrenunciable de poesía y pensamiento” será el impulso jánico de Rosenmann-Taub. O en palabras de la destacada pensadora, ese horizonte

que se vislumbra como salida del conflicto” y que, “de no ser una alucinación nacida de una singular avidez, de un obstinado amor que sueña una reconciliación más allá de la disparidad actual, sería sencillamente la salida a un mundo nuevo de vida y conocimiento⁴⁶.

En esa órbita dual y generatriz (con el alcance multiplicador que, como hemos visto, tiene el término en Rosenmann-Taub) se sitúa, en mi opinión, la fuerza de su obra.

⁴⁵ David Rosenmann-Taub: “Identifico Poesía con Verdad”, *op. cit.*

⁴⁶ Zambrano termina el capítulo recogiendo las siguientes palabras: “En el principio era el logos. Sí, pero... el logos se hizo carne y habitó entre nosotros, lleno de gracia y de verdad” (*op. cit.*, p. 26).

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 extemporabilidad 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 alledaño: 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

El cero del polvo: David Rosenmann-Taub y la miniatura sapiencial

Erika MARTÍNEZ
Universidad de Granada

Al rey su trono, un caleidoscopio gnómico

En 1983, David Rosenmann-Taub publicó en la editorial Esteoeste *Al rey su trono*, escrito en colaboración con Nahúm Kamenetzky. De toda la obra del poeta chileno, este libro es sin duda el más asimilable a la naturaleza del aforismo, entendido como ese género literario híbrido, colindante con la observación poética, que nos legaron las rupturas de la tradición realizadas a partir de Nietzsche.

La genealogía de *Al rey su trono* se remonta al año 1978, cuando Rosenmann-Taub conoce a Kamenetzky, entonces repartidor de su imprenta, y descubre que posee una colección de aforismos que ha ido anotando en cuadernos a lo largo de los años. Con la voluntad de realizar un homenaje a este secreto escritor septuagenario, Rosenmann-Taub selecciona algunos de sus aforismos y los rescribe con él, hasta darle forma al libro que sería finalmente publicado en 1983. Sobre el origen de esta colaboración habla el texto en prosa que encabeza *Al rey su trono* y donde puede leerse: “Desbrozo: desnudez: persiguiendo la pulpa —la armonía del grito— he procedido cual si los aforismos de Nahúm Kamenetzky fueran poemas míos. Una colaboración *natural*” (p. 9).

La casi totalidad de los textos que integran *Al rey su trono* constituyen reflexiones u observaciones de carácter espiritual, sobre lo humano en relación a lo divino, sobre la trascendencia existencial o directamente sobre Dios. Para ello, el libro recurre a menudo a la paradoja religiosa y a la analogía ontológica, corrigiendo el refranero y proyectándolo muy lejos de sus límites. Puede decirse, por tanto, que el libro de Rosenmann-Taub y Kamenetzky se aproxima al aforismo metafísico, una variante del género que se remonta a una tradición más amplia: la moralística espiritual, inaugurada

por Pascal en Francia, a la vez que se consolidaba —como señala Manuel Neila— la moralística clásica. No es posible, sin embargo, dejar de observar que el pulso estilístico de *Al rey su trono* conserva el hedonismo verbal que caracteriza al resto de la obra del poeta chileno y que lo emparenta también con otra de las tradiciones aforísticas más influyentes del siglo pasado: la nietzscheana. Más ontológico que epistemológico, el libro incurre con escasa frecuencia en reflexiones sobre la naturaleza del conocimiento, tan propias de la tradición aforística y apenas representadas aquí por uno o dos fragmentos como este: “No sale de su casa la verdad, / ni recibe visitas” (p. 13).

Tienen los textos de Rosenmann-Taub y Kamenetzky mucho de epigrama en su naturaleza versal y su constante uso de la rima, a veces humorístico y a veces dramático. Un sabor a refranero dejan, por ejemplo, los siguientes hexasílabos consonantes: “Ídolos de antaño / y dioses de hogaño: / del mismo rebaño” (p. 14). Y también el siguiente pareado: “Al rey su trono: / su culo al mono” (p. 39). En otros textos, se diría que se escucha un eco de los *Proverbios y cantares* machadianos. Así en el número XIV (26):

Un ciego canta
para olvidar sus penas.
Otro ciego le escucha.
¡Horas amenas!

Combinados con estos versos de índole proverbial, hay en el libro toda una serie de fragmentos cuya factura es equiparable llanamente a la poesía lírica y que podrían integrarse con naturalidad en muchos de los poemarios del propio Rosenmann-Taub. Es el caso, por ejemplo, del número VII (p. 19):

Muerto que mueres, desentiérrate:
muere con vida, sin soñar.
Así la muerte envidiará a la muerte
que vivirás.
(Redes cogidas por tus redes.
Mares ahogados en tu mar.)
Para vivir, muerta la muerte,
vivo que vives, muere más.

Igualmente líricas, pero conectadas con el minimalismo japonés de los haikus, parecen imágenes como la siguiente: “Una hoja / manchada con sombra roja” (p. 33). O el comienzo del fragmento XXVI: “Agua. / Risa. / Suelo. / Jarro” (p. 41). Dentro de la tradición de la prosa gnómica encajan a la perfección algunos de los aforismos (ahora sí) más poderosos del libro, entre los que se encuentran, a mi parecer, los siguientes: “El día de la resurrección / habrá rebeldes” (p. 27); “Cuando yo sea humano / Dios será divino” (p. 29); “Templo: caverna a la deriva” (p. 35); “La montaña es su abismo” (p. 42) o “¿Quién lavará, humanidad, / tu pañal?” (p. 22).

Del poema lírico al proverbio, del haiku al epigrama o la prosa gnómica, *Al rey su trono* constituye una colección de fragmentos que se enlazan unos con otros y se ordenan de modo natural, hasta fraguar con sus moléculas una pieza de cristal literario. Una cristalización que opera —como el propio Rosenmann-Taub señala— *cual si los aforismos fueran poemas*. Y un libro que se consagra a la brevedad desde el refrán latino que lo encabeza a modo de poética: “*Pauca sed bona*” (“Pocas cosas, pero buenas”).

La pulsión sapiencial en la obra de Rosenmann-Taub

Cinco años después de la publicación de *Al rey su trono*, en 1988, Adorno escribió la introducción a un ensayo de Heinz Krüger titulado *Estudio sobre el aforismo como forma filosófica*. En dicha introducción, Adorno rechazaba la caracterización del aforismo como fenómeno lingüístico o género literario. Más allá de su conocida tendencia a la concisión, la argucia, la antinomia o la brevedad, los aforismos —señala Adorno— “comparten un légamo esencial con el pensamiento filosófico”. Y, a continuación, cita un fragmento del ensayo de Krüger que vale la pena reproducir aquí (p. 15-16)¹:

[El aforismo] representa una forma de pensar extremadamente rigurosa y autónoma, que va de la mano de las grandes sistematizaciones de la fe y de la ciencia casi como una bufonería mediante la cual la vida protesta, irreverente y cautelosa al mismo tiempo, por la infértil tergiversación de aquellos sistemas religiosos y científicos. Siendo un modo de filosofar que reta a la filosofía en sentido estricto, el aforismo vive de la discrepancia entre el ser y el pensar: no pueden coincidir plenamente.

¹ La traducción es mía, del italiano.

Partiendo de este concepto amplio, que huye de las habituales caracterizaciones genéricas, puede entenderse hasta qué punto es aforística una escritura como la de David Rosenmann-Taub, cuya obra está atravesada de una ambición filosófica que reta a la propia filosofía y vive, como diría Krüger, de la discrepancia entre el ser y el pensar. No creo equivocarme si afirmo que sus versos despliegan un no saber entendido como reflexión extrema del saber. Y es ése el ejercicio que otorga a la poesía de Rosenmann-Taub un aire de miniatura sapiencial. Quedémonos entonces con ese concepto más amplio, donde cabe el aforismo, pero también el enigma, la premonición, el epigrama, la máxima, el proverbio y, por qué no, los aerolitos².

¿Es posible hablar en la obra de David Rosenmann-Taub de un fenómeno de destilación? Si comparamos dos libros como *Cortejo y Epinicio* y *Poesiectomía* diríamos que sí, que la poesía de Rosenmann-Taub ha evolucionado como movida por una fuerza centrípeta que ha ido concentrando todas sus búsquedas en un cuerpo poético cada vez más denso. Su pensamiento se destila en todos los ámbitos de lo lírico. La torsión sintáctica y la extravagancia léxica conviven a menudo con una fuerte abstracción conceptual y una visión epifánica, detectable ya en sus primeros poemas, pero que va alcanzando poco a poco un carácter de pincelada zen.

En los años setenta, Rosenmann-Taub pudo dedicarse a la creación poética y dar conferencias sobre literatura, arte y música en Nueva York gracias a una beca de la Oriental Studies Foundation. Este dato biográfico parece confirmar las raíces de una inclinación por los estudios orientales, manifiesta durante su primera formación. En su poesía puede rastrearse, al menos, una fusión de la mística occidental y oriental, una búsqueda de la trascendencia realizada por la vía de la imagen sapiencial. ¿Cómo se concreta esto libro a libro?

Puede decirse que, en *Cortejo y Epinicio*, Rosenmann-Taub inaugura ciertas constantes: la concepción del sonido como inmanencia de las palabras y el trabajo obsesivo con sus posibilidades, la búsqueda de significaciones forzadas que transformen al poema en un objeto

² Así es como el escritor español Carlos Edmundo de Ory bautizó a sus fragmentos aforísticos. Ver *Los aerolitos*, Madrid, Calambur, 2011.

insólito, el silencio y la opacidad como síntomas de la errancia sin sentido del hombre y del universo. Sus poemas recogen instantes de lucidez, fogonazos que permiten la comprensión momentánea del sentido. El ser humano no tiene conciencia de sí y vive trágicamente alejado de una existencia verdadera que, sin embargo, puede llegar a vislumbrar mediante la iluminación. En sus versos, esta experiencia de iluminación trasciende toda categoría de pensamiento y se emparenta, como señala Ignacio Rodríguez, con el *satori* del budismo Zen.

En 1977 Rosenmann-Taub publica *El Cielo en la Fuente*, reeditado en 2004 junto con *La mañana eterna*. Ambos libros desarrollan dos momentos de la historia del alma en busca de la verdad. Protagonizados por los personajes de Jesusa y Pedrito, sus poemas trazan un camino místico que se recorre marcha atrás para alcanzar el vértigo de la plenitud. De hecho podría leerse en el título del primero un intertexto con el tratado teológico *Corte divina o palacio celestial* (1638), del jesuita Nicolas Caussin, teórico de las pasiones que afirmó que “conviene mirar el cielo en la fuente cristalina de la Antigüedad” (p. 22).

Ya en *El mensajero* (2003) puede percibirse la síntesis estética que caracterizará a Rosenmann-Taub en adelante. Sus poemas son claramente más depurados y mantienen sin embargo el delirio, la musicalidad y el aliento metafísico que define toda su obra. Respecto a *País Más Allá* (2004), resulta especialmente significativa para nuestra búsqueda la lectura realizada por el profesor Naín Nómez, para quien la obertura del poema “Apresto” presenta a un sujeto que se desdobra entre un yo y su sombra, un sujeto que es interpelado, “situado en una especie de transmigración hacia el país más allá, ése en donde *infancia* y *nada* se juntan” (p. 87).

Poesiectomía (2005) es una síntesis desquiciada de lenguaje que se pregunta por sí mismo, alcanzando un drástico extrañamiento. Sometidas a una fuerte torsión lingüística y a cierto estrangulamiento sintáctico, las preguntas sin respuesta se van acumulando verso a verso. En sus contradicciones, fragua lo que la contraportada bautiza como “tempestad de la conciencia”. Y, poco después, *Ange* es de nuevo un recorrido místico hacia la cumbre de la conciencia que se nutre del imaginario de la Pasión de Jesucristo y su ascenso al Gólgota.

En la obra de Rosenmann-Taub, la poesía es una forma de conocimiento del yo y del mundo que hermana al poeta como vi-
dente con la literatura sapiencial de todos los tiempos. Su poesía
parece partir de la asunción del fracaso del proyecto ilustrado.
Como si la razón poética alcanzase donde no llega la razón positiva.
No hay una negación de lo real, sino una ampliación de sus límites
más allá de la percepción. Y es que Rosenmann-Taub trabaja en
los intersticios de lo perceptible. De ahí el carácter abstracto y
conceptual que irá adquiriendo su lenguaje. Sus poemas son, en
cierta manera, una búsqueda cercana a lo que Lyotard calificó como
“lo sublime”, entendido como expresión posmoderna de lo ine-
fable³.

De los muchos tópicos de la mística frecuentados por Rosenmann-
Taub puede destacarse la paradoja de la muerte del yo personal como
fuente de vida. Al menos el regreso al origen a través de la muerte es
una fuente de especulación constante de su poesía, que adquiere dos
derivaciones. La primera entabla un diálogo con el tópico barroco de
la cuna a la sepultura: vivir es ir muriendo. La segunda se formula co-
mo un retorno a la indiferenciación primordial. Esa indiferenciación
es una especie de anulación total del ser que recuerda al punto cero de
la mística de Octavio Paz. Así, escribe Rosenmann-Taub en el poema
LXIII de *El mensajero*: “Cómo me gustaría ser el cero del polvo, /
libre de lo de ayer, ser el cero del polvo, / dejar correr el tiempo, ser el
cero del polvo”. Y es en este punto donde la poética de Rosenmann-
Taub entra en diálogo con el *ser-para-la-muerte* heideggeriano.

En “Me incitó el espejo...”, de *Cortejo y Epinicio*, el espejo —como
el mar— devuelve a quien se mira en él un abismo sin semblante:
“Me incitó el espejo: / ‘Qué duro mendrugo para mis imágenes /
aquella albufera ciega’”. Y, sin embargo, el poeta interpela retador
al vacío: “Sin semblante, / le incité: ‘Me veo’”. Si, como en *Cántico
espiritual*, lo que nos constituye es la mirada de Dios, de lo absoluto,
su ausencia no implica solo vulnerabilidad, sino sobre todo la diso-
lución del ser. Quedan, sin embargo, la mirada y la palabra solícitas
deambulando.

³ Para Lyotard, lo sublime constituye una aporía de la razón, pero alude también
al carácter complejo, inestable y paradójico del trabajo del artista en el mundo
posmoderno.

Sin duda, el tema religioso es uno de los ejes de la indagación poética de Rosenmann-Taub, que bebe de la sentencia bíblica, pero siempre de una forma oblicua: “Para mí el término Dios es terrenal”, ha dicho en alguna ocasión⁴. Su peculiar visión metafísica es permeable, además, al paganismo popular más arcaico, el budismo zen y otros dogmas entre los que dialogan con absoluta naturalidad el cristiano y el judío. Hasta aquí la obra del poeta chileno integra una comunidad espiritual, que va de los proverbios bíblicos a los aforismos de vanguardia y que aspira a un conocimiento consagrado a la lucidez del instante y a la imagen como revelación. María Nieves Alonso señala que hay en *Cortejo y Epinicio* una “estética del oxímoron, de un anhelo de unir los contrarios” (p. 9-10). Junto a ese anhelo de unir contrarios, convive en la obra de Rosenmann-Taub una tendencia a la condensación muy propia de la miniatura sapiencial.

Según el cabalista Isaac Luria (1534-1572), el *zimzum* es la contracción de sí mismo que tuvo que emprender Dios para dejarle espacio a la creación. Por la fuerza de esa contracción parece impulsado el ser, que se va vaciando en la obra de Rosenmann-Taub, para lograr resucitar o, más bien, reinventarse.

Amputaciones: aforismos por extracción

Las antologías de oraciones de contenido sapiencial o visionario, extractadas de obras mayores, son casi tan viejas como la historia de la literatura, y muchos de los que hoy consideramos grandes aforistas de la historia jamás escribieron como tal un libro de aforismos, por muy aforística que fuera su literatura: alguien cribó su obra por ellos. ¿Acaso hacemos otra cosa los académicos cuando extraemos citas de otros ensayos y las presentamos descontextualizadas en nuestros artículos? Recurriendo a este arte un poco carnicero de la fragmentación, presento una colección de miniaturas de la obra de Rosenmann-Taub que he denominado *Amputaciones*.

*

Acabo de morir: para la tierra soy un recién nacido.

*

Dios madura en el polvo de los dorados surcos.

⁴ Ver Beatriz BERGER.

*

Los torpes serafines tropiezan en un rizo de Lucifer.

*

Dios mete los edenes en unos cuantos tiestos, y al fuego del infierno le aplica naftalina.

*

¿Dios, siempre resfriado, tendrá temperatura?

*

Que no enturbie tus veredas el barro de mis pisadas.

*

Desde la entraña del hijo: “¿padre, por qué andas descalzo?”. Desde la ausencia del padre: “Hijo, es tarde, apura el paso”.

*

Tras el biombo te contoneas como el vapor de la cafetera.

*

Yo canto como el sol y el sol no canta. Yo sueño como Dios, y Dios no sueña. Yo, cual la tierra, muero, y la tierra no muere, ¡pero canta!

*

Los pies del cielo con mis pies tropiezan.

*

Se escabullen las moscas, los criados. Yo, pordiosero, escribo.

*

El talismán no insistirá como insisten las palabras que no pronuncié.

*

Las fieras, en la selva, como, en mí, los poemas.

*

Dios reza: “Pensamiento, exíliate de mí: sé pensamiento”.

*

Mi abuelita Nicolasa era tan chiquirritita que no cabía en la casa. Jeová, a veces, la imita.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W., “L’aforisma come forma filosofica”, en Mario Andrea RIGONI (ed.). *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell’aforisma*, Venecia, Marsilio Editori, 2006, p. 15-17.
- ALONSO, María Nieves, “Tierra y alma, en la luz, se precipitan”, en *Cortejo y Epinicio*, 3ª ed. corregida y aumentada, Santiago de Chile, LOM, 2002, p. 9 y 10.
- BERGER, Beatriz, “Entrevista a David-Rosenmann-Taub: Identifico poesía con verdad”, en “RevistadeLibros”, *ElMercurio*, 6 de julio de 2002. URL [15/09/2011]: <<http://www.rosenmann-taub.uchile.cl/estudios/estudios1.htm>>
- CAUSSIN, Nicolas, *La corte divina o palacio celestial*, Tomo XVIII, Madrid, Imprenta Antonio Pérez de Soto, 1750.
- ECO, RUOZZI, TOSI *et al.*, *Teoría e storia dell’aforisma*, Milán, Mondadori, 2004.

- HELMICH, Werner, “L’aforisma come genere letterario”, en Mario Andrea RIGONI (ed.), *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell’aforisma*, Venecia, Marsilio Editori, 2006, 19-49.
- KAMENETZKY, Nahúm y ROSENMANN-TAUB, David, *Al rey su trono*. Santiago de Chile, Esteoeste, 1983. Impreso en Buenos Aires.
- LYOTARD, Jean François, *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- NEILA, Manuel, “Proclamación de la sonrisa (Acerca de los aforistas hispánicos del siglo XX)”, en *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 1 de noviembre de 2008. URL [15/09/2011]: <<http://www.revistaclarin.com/881/proclamacion-de-la-sonrisa-acerca-de-los-aforistas-hispanicos-del-siglo-xx/>>
- NÓMEZ, Naín, “Memoria y muerte, encontradas”, en *Revista Universitaria*, n° 87, junio-agosto de 2005. URL [15/09/2011]: <www.letras.s5.com/dr100206.htm>
- RODRÍGUEZ, Ignacio, “La brevedad de lo absoluto: *Los Despojos del Sol*” (reseña), en “Revista de Libros”, *El Mercurio*, 5 de mayo de 2006. URL [15/09/2011]: http://www.davidrosenmann-taub.com/sp_b_mercurio-despojos-rodriquez.htm
- ROSENMANN-TAUB, David, *Me incitó el espejo*, Selección y prólogo de Álvaro Salvador y Erika Martínez, Barcelona, DVD Ediciones, 2010.
- VERANI, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- VVAA, “Nanofilología: todo el universo en una sola frase” (dossier), en *Iberoamericana. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*, Nueva Época. Año IX, n° 36, diciembre de 2009, p. 81-152.

De lo personal a lo universal: existencialismo y muerte en la poesía de David Rosenmann-Taub

Sabrina COSTANZO
Università di Catania

La producción poética de David Rosenmann-Taub es el resultado de una compleja dialéctica en la que la antítesis entre elementos, conceptos y fuerzas opuestas se supera con su síntesis. La obra del poeta se caracteriza por la presencia de un yo lírico que es al mismo tiempo individual y colectivo, singular y plural.

El fuerte subjetivismo del enunciador se manifiesta, desde el punto de vista formal, en el uso frecuente de la primera persona verbal, además de la iteración del pronombre personal (yo) y los posesivos (mío) correspondientes. A nivel conceptual, resulta evidente que los poemas son el fruto de la reelaboración de experiencias y sensaciones privadas del sujeto lírico. Es más: a menudo estos remiten a la esfera personal del autor mismo, convirtiendo al “yo” del poema en su *alter ego* (piénsese, entre otros, en el poema “Puma de luz...”, inspirado en la muerte de Sara, la tía del poeta).

No obstante, los temas abarcados no son sino el punto de partida de una reflexión que desborda los límites de lo personal, lo individual, para hacerse universal. Para David Rosenmann-Taub la poesía se convierte, pues, en medio de búsqueda del conocimiento, análisis del yo, investigación sobre el sentido de la existencia humana y la muerte. Esta última es quizás el *leitmotiv* de la obra del autor, el “demonio”, según define Vargas Llosa aquellas obsesiones que el escritor exorciza a través de la escritura.

La postura del poeta respecto a la muerte no es unívoca: él le teme y la ansía al mismo tiempo. Por lo tanto, las diferentes atmósferas que impregnan los poemas no son sino el resultado del momentáneo predominio de uno o de otro sentimiento.

De entre los poemas que se analizan en el presente trabajo —es decir los que aparecen en la antología bilingüe que se ha publicado

en Italia¹—, “Cómo me gustaría ser esa oscura ciénaga...” es, quizás, la más exacerbada expresión de ese anhelo de muerte que a menudo se percibe en la obra de nuestro autor. Se trata de una composición de versos alejandrinos (se exceptúan solo los heptasílabos que constituyen los versos 21 y 23) cuya gran musicalidad parece subrayar, por contraste, el dramatismo del tema. La fuerte inflexión rítmica se debe al carácter iterativo del poema, compuesto casi exclusivamente por anáforas y epíforas que ponen de relieve la zozobra del yo lírico. En un primer momento este expresa indirectamente la razón de su inquietud: la voluntad de identificarse con la oscura ciénaga —que alude a un estado de estancamiento e inercia— manifiesta el deseo de despreocuparse —de liberarse, para utilizar un término que se repite en el poema— de la realidad y el paso del tiempo:

Cómo me gustaría ser esa oscura ciénaga,
libre de lo de ayer, qué alivio, oscura ciénaga,
dejar correr el tiempo. ¡La más oscura ciénaga! (p. 50)

La aspiración a la muerte se explicita a partir de la segunda estrofa, en versos como los siguientes:

Cómo me gustaría jamás haber nacido [...] (ibidem)

Cómo me gustaría lograr morirme ahora [...] (ibidem)

En este poema la muerte no aparece solamente como medio de huida de la aborrecida realidad: ella se representa como vía de acceso a otra realidad, a otra vida. El yo lírico afirma:

Dicen que fue la muerte la causa de la vida,
y la vida —¿la vida?— la causa de la muerte.
Pero, ahora, mi muerte la causa de mi vida (p. 52)

Aquí, pues, se vuelve a establecer esa coincidencia de conceptos antitéticos —vida y muerte, principio y fin— a la que nos hemos referido antes. Desde esta perspectiva no sorprende que la muerte se asocie a la figura materna y se represente como entidad capaz

¹ David ROSENMANN-TAUB, *Después el viento / E poi il vento. Florilegio di poemi*, Messina, Lippolis, 2010.

de engendrar. El enunciador, al que la muerte le niega todo acogimiento, se define a sí mismo como huérfano de esta, a través una de las imágenes más complejas y sugestivas del poema:

Yo qué: furgón deshijo —destello— de la muerte.
¿Me repudias, ovario, por ímprobo deshijo? (ibídem)

Los versos citados muestran cómo el complejo mensaje codificado por Rosenmann-Taub está estrictamente relacionado y se completa con las soluciones formales que el autor adopta. Este utiliza la lengua de una manera muy personal e innovadora, forjando neologismos y creando palabras compuestas. Analicemos, por ejemplo, la palabra “deshijo”. Aun existiendo en el diccionario castellano (primera persona verbal del presente de indicativo del verbo deshijar), el término adquiere aquí otra acepción: este parece resultar de la adición del prefijo privativo “des-“ al vocablo “hijo”, para subrayar la negación de dicha calificación por parte de la muerte. Análogamente, la imagen del “furgón”, desprovisto de su automotora, sugiere la sensación de abandono que el enunciador experimenta. En fin, la asociación de los dos términos permite apreciar otro recurso utilizado por Rosenmann-Taub; se trata de lo que Naín Nómez define “conversión gramatical”² (el adverbio se utiliza con función de sustantivo, el sustantivo de adjetivo, etc.): “furgón” y “deshijo” son dos sustantivos, pero el uno se emplea con función de adjetivo para calificar al otro.

Una diferente concepción de la muerte se nota en el poema “El desahucio”. Ya a partir del título se evidencia la equiparación de la muerte a un desalojamiento. El poema se articula en dos momentos; en la primera parte (versos 1-12) es donde ocurre la expulsión del protagonista y los demás inquilinos del edificio en que viven:

Del edificio de departamentos
—ocupo uno mediano,
en el segundo piso,
desde tanto ajetreo
que no recuerdo
cuánto—
el propietario,

² Naín NÓMEZ, “Memoria y muerte, encontradas”, en *Revista Universitaria*, n° 87, junio-agosto 2005, en <http://www.letras.s5.com/dr100206.htm>

firme, tempranísimo.
Yo no lo conocía.

Nos dio a cada inquilino
diferentes motivos
para que nos mudáramos. (p. 106)

Los departamentos representan, metafóricamente, la realidad sensible. El desahucio implica, por lo tanto, la separación definitiva del mundo; los diferentes motivos que se les ofrecen a los arrendatarios para que se trasladen aluden a las maneras heterogéneas en las que la muerte sobreviene. En el verso 13, el verbo “salí” marca tanto el pasaje de la primera a la segunda parte de la composición, como el tránsito de una dimensión (la de la vida) a otra (la de la muerte) realizado por el yo lírico. Sin embargo este —al igual que el lector— percibe solo *a posteriori* el cambio de su condición, a través de la constatación de la fecha en el periódico:

Salí a comprar el diario
— “Tu Pasquín” —.
Buscando los arriendos,
eché de ver
la fecha: el mes y el día
vibraban bien;
aberración, el año...

Entonces comprendí. (ibídem)

El uso del verbo “vibrar” —que indica el temblor de los caracteres— revela la pérdida de definición de la vista, que prepara al descubrimiento que se realiza en el verso siguiente y que sintética y vigorosamente se expresa con el término “aberración”.

Más atormentada es la visión de la muerte presente en “Apresto”. El poema describe el momento del entierro y la disyunción del cuerpo de su sombra. Durante la sepultura la segunda interroga al primero sobre las sensaciones que este advierte, sin recibir respuesta. La obsesiva repetición de la pregunta “¿Qué sientes, di, qué sientes?”, mientras contribuye a crear la atmósfera de inquietud que impregna el poema, subraya la progresiva separación de las dos realidades que se representan en él: la terrena y la trascendente. Tal y como sucede en muchas composiciones de David Rosenmann-

Taub, el contenido y el tono de los versos no corresponden con las expectativas creadas por el título, que indica la preparación para la muerte.

Más compleja resulta la manera como se teoriza la disposición para la muerte en “Marta descansa...”. Entre las dos estrofas de las que se compone el poema no parece haber coherencia. Los protagonistas de la primera son dos personajes sacados del Evangelio de Lucas, Marta y María de Betania:

Marta descansa; pero no María:
testaruda arboleda.
Suelto, el corcel de actividad pasiva.
Guarda el tronco los brazos en las piernas. (p. 84)

La segunda estrofa está protagonizada por el yo lírico:

Entregando a la almohada la certeza,
me digo: “Tempranía”,
lisio el asombro —bulto de materia—
y parto a practicar la gran partida. (ibídem)

No obstante, hay un hilo conductor que une las dos estrofas: la antítesis entre los conceptos de actividad e inactividad. Una vez más, la contraposición propuesta por el autor se supera con la síntesis. Dicha fusión se manifiesta a través del oxímoron “actividad pasiva”. Quizás para subrayar la coincidencia establecida, el autor invierte a los personajes bíblicos en sus respectivas funciones simbólicas: Marta, descrita en las Sagradas Escrituras cual emblema de la vida activa, es aquí la que “descansa”; en cambio María, símbolo de la vida contemplativa, rechaza todo reposo.

Esta inversión también podría interpretarse como el resultado de una redefinición del concepto de actividad, que aquí no parece coincidir con la ocupación física, sino con la intelectual. Desde esta perspectiva, las nuevas asociaciones creadas por el poeta adquieren mayor coherencia: María es, de entre las dos hermanas, la dinámica, puesto que es la que —escuchando la palabra de Dios— trata de entender y entenderse a sí misma.

Este anhelo de conocimiento lo comparte el protagonista de la segunda estrofa. El yo lírico, tal y como el personaje bíblico, rehúsa el descanso y solo se rinde a él para recuperar las fuerzas y poder

volver a sus afanes: el de lograr la posesión cognoscitiva de sí y la vida, además de irse preparando para la muerte (“parto a practicar la gran partida”) para que esta no lo tome por sorpresa (a ello se refiere con la expresión “lisio el asombro”).

El intento de disponerse a la muerte no elimina la turbación que esta provoca. En el poema “Ataraxia”, por ejemplo, el estado de imperturbable dominio de las pasiones indicado por el título se opone al desasosiego desvelado por los versos:

De rodillas el Árbol.
Caigo sobre mis ojos: me acompaño:
sólo tengo caminos.
La luz clama: “¡Estoy ciega!”
Cunde frescos sentidos
el ansia, polvorienta, disoluta.
Los pies del cielo con mis pies tropiezan.
Vetusto claroscuro:
caminos y ninguna
huella. Jamás el mundo. (p. 90)

Significativo es el empleo de términos e imágenes como “ansia”, “Caigo sobre mis ojos”, y “La luz clama: ¡Estoy ciega!”. El último verso merece atención por la paradoja en la que se basa: la luz, es decir el agente que excita las sensaciones visuales en el ojo humano, se queja por la privación de la vista. La paradoja se fundamenta en la peculiar concepción de la realidad propuesta por David Rosenmann-Taub: este conjetura la existencia de una realidad auténtica, distinta de la aparente, al interior de la que todo adquiere una forma y significación nuevas. Como afirma el poeta mismo, en *Quince*, dicha realidad reside en la noche, que es el momento de máxima oscuridad y, por lo tanto, de máxima claridad: “¿Más oscuro el —este— mundo? Más claridad”³. De ahí que la verdadera luz more en las tinieblas, la verdadera nitidez en la lobreguez, así como la verdadera vida en la muerte.

El tema destaca en “Cuando de vez en noche...”, poema breve, compuesto tan solo por cuatro endecasílabos, en que el enunciador reconoce en el advenimiento de la noche la *conditio sine qua non* de su existencia concreta:

³ David ROSENMANN-TAUB, *Quince. Autocomentarios*, Santiago del Chile, LOM, 2008, p. 141.

Cuando, de vez en noche, soy real,
sobre el teclado azul de mi estandarte
aúlla el horizonte, vertical.
Piano del mundo, déjame afinarte. (p. 96)

En el verso introductorio se observa una inversión —una “pirueta” en palabras del autor⁴— de los términos “cuando” y “noche” (cuando, de vez en noche: en la noche, de vez en cuando), que tiene quizás la función de subrayar, desde el punto de vista lingüístico, la inversión de las coordenadas que definen la nueva realidad, una realidad en la que el horizonte no se sitúa en el eje horizontal, sino en el vertical.

Otra faceta del *leitmotiv* de la obra de David Rosenmann-Taub se aprecia en aquellos poemas en los que la muerte se relaciona con la infancia. En “Canción de cuna” la antítesis entre el título y el subtítulo (“Dinde”) revela de inmediato la irrupción de la muerte en el universo infantil: el título se refiere a las canciones que sirven para dormir a los niños, el subtítulo a las ceremonias fúnebres. El contraste entre las dos atmósferas produce sugerencias opuestas: los apelativos cariñosos utilizados por el yo lírico (“aliento mío”, “mi lucerito”, “corazoncito”) suscitan una ternura que agudiza el horror ocasionado por las imágenes macabras (“niño podrido”, “niño violáceo”, además de versos como “En tus manos, goloso cariño mío, / mil gusanos bonitos”). La síntesis de estas emociones se realiza con el vocablo “corazoncito”: el apelativo, mientras remacha el tono amoroso del poema, llama la atención sobre el órgano ahora ya inútil para el pequeño difunto.

La asociación de muerte e infancia se repite en “El grato paraguero...”. El sujeto enunciador es un niño, según se deduce del lenguaje infantil que caracteriza la lírica. Esta, aun estando constituida por un solo periodo, se puede dividir en tres diferentes etapas: la que precede la muerte, la de la llegada de la misma y la que la sigue. En el incipit el joven protagonista describe el juego inventado en el recibidor de su casa. De repente, la aparición del término “lágrimas” perturba la serenidad de los versos iniciales y prepara para el segundo momento, el del fallecimiento, cuyo

⁴ Ibidem.

advenimiento se hace patente, en los versos siguientes, por el uso de imágenes como “pincel de zuecos” y “mano violácea”. La desaparición de esta última (“se ha ido / la mano” afirma el niño en los versos 24-25) anuncia la realización de la muerte. El cambio de la condición del protagonista también se desprende del tono diferente que marca la porción final del poema: el niño ya no le hace insistentes preguntas a su silente interlocutora —la madre—, él deja de pedirle consuelo para otorgárselo: “y no llores, no llores: estoy bien abrigado”.

En “Rapsodia”, el tema de la muerte vuelve a relacionarse con el del nacimiento y, más correctamente, con el del parto. Según suele ocurrir en la producción poética de David Rosenmann-Taub, el poema ofrece diferentes niveles de lectura. A nivel superficial, la composición cuenta el conflicto entre Elbirita, joven sin inhibiciones, y el profesor que la amonesta por su inapropiada conducta. El descubrimiento, en la última estrofa, del trágico destino de la chica —desfallecida después de dar a luz— permite una interpretación más profunda del texto. En su colección de “autocomentarios”, el poeta explica que el profesor desarrolla el papel de profeta⁵. Este presiente el dramático epílogo de la existencia de la joven y la exhorta a desistir de su determinación. Las advertencias del profesor adquieren, pues, nuevos significados. El verso “Párese al objetarme”, por ejemplo, puede interpretarse, por un lado, como una incitación metafórica a que se ponga de pie, es decir a que tome conciencia del peligro que la amenaza; por otro lado, la oración también se puede leer como una exhortación a dejar de objetar, a escuchar el consejo recibido. Esta pluralidad de sentidos se repite, por ejemplo, en la exclamación “¡por Dios Santol!”. La expresión utilizada por el profesor, además de tener valor enfático, se puede leer como una invitación implícita a que la joven se porte bien, para atraer el amor y la santidad de Dios y salvarse de su crueldad.

La presencia de una divinidad malvada o solo indiferente al sufrimiento de los hombres no es inusual en la obra de Rosenmann-Taub. Recuértese, en “Dios se cambia de casa...” la descripción de un Dios distante y “distráido” que al mudarse “se olvida de la muerte y la vida que riñen en un rincón vacío”. En cambio, en

⁵ *Ibidem*, p. 48.

“Schabat”, el sacrificio que Cristo cumple por la humanidad es celebrado con gran solemnidad.

Para concluir, las reflexiones propuestas muestran la complejidad del universo poético creado por David Rosenmann-Taub, un universo en el que los contrarios se unen, lo singular y lo plural casi dejan de distinguirse, lo personal del estilo y las experiencias evocadas y lo universal de los temas abarcados se funden en un “pequeño laberinto”, según lo define Jaime Concha⁶, en el que tanto el autor como el lector se mueven en busca de respuestas para sus inquietudes.

⁶ Jaime CONCHA, “Nace una singularidad: El primer libro de David Rosenmann-Taub”, en *Revista Iberoamericana*, n° 224, julio-septiembre 2008, p. 713-725.

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

Juanita CIFUENTES-LOUAULT
Universidad Stendhal – Grenoble 3

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

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

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

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

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

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

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

El poema introductorio “Apresto” (que remite al ritual de los preparativos, al proceso de almidonar un tejido que alude al hecho de querer fijar la memoria) se construye alrededor del desdoblamiento del yo poético que dialoga con su sombra: la opacidad², lo ajeno, lo extraño contrastan con lo luminoso, con lo familiar³. La distancia y la ausencia no son sinónimos de condena para el sujeto poético⁴, sino una necesidad para poder ver, entender y comunicar. Así funciona la “rendija” como espacio que posibilita la apertura y la iluminación y que contrasta con la “caja”, símbolo del encierro. La última estrofa del poema conjuga la tempestad de los recuerdos que puede llegar a ser devastadora con una posibilidad de comunicación y de enlace fraterno. No es casual pues que la última palabra del poema sea “hermanos”. *País Más Allá* es el fruto de una reflexión sobre la identidad y la memoria, que busca abolir las fronteras del tiempo. Así afirma el poeta:

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

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

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

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

Con este libro he querido satisfacer algo que no encontré nunca en mi experiencia de la poesía como lector, es decir, el desafío es ir más allá⁵.

La nominación, las preguntas⁶, el uso de los imperativos y de los pronombres enclíticos, son mecanismos que traducen la urgencia de cercanía⁷. El mundo parece estar poblado por elementos residuales, simientes,⁸ intersticiales⁹. Así, las estructuras anafóricas parecen surgir para conjurar el olvido. El ritmo repetitivo y los juegos de ecos sonoros remiten a la dimensión semiótica del lenguaje, según la terminología de Julia Kristeva, relativa a las marcas y pulsiones corporales del sujeto. Por ejemplo en el poema XII, el endecasílabo “Próspera historia de color febril” que constituye el primer verso de la primera, tercera y última estrofa, crea un efecto de repetición cíclica. La fuerza melódica del poema es cristalizada por los acentos tónicos puestos en la vocal [o], que remiten a la circularidad misma de la memoria, y por los ecos en [i] que remiten al movimiento vertical que nace desde la raíz, desde el origen, como una búsqueda de la historia personal. Existe entonces una profusión de motivos y formas evocadores de memoria. Por ejemplo, el “comedor entre orugas” remite al espacio simbólico de reunión del círculo familiar. Las “cinco siluetas de cristal” simbolizan el esquema de la familia, y la pregunta “¿vínculos?” interroga los lazos del parentesco. Se instala así una búsqueda del origen, de esa “sonora golosina” en la cual se amalgaman dos sentidos y se dispara la memoria afectiva¹⁰.

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

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

⁶ *PM4*, II “[...] abuelo, / ¿me oyes?:/ ocase en gavillas, / ¿me tocas?”, p. 21.

⁷ *PM4*, VII, “¡Ester, ponte a mi lado!”, p. 41.

⁸ *PM4*, II, “triza/ de ahínco: abuelo:”, “Sémolas”, p. 21.

⁹ *PM4*, X, “zanjas”, p. 53.

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

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

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

Invocar al otro es lo que permite avanzar en el itinerario de la historia personal¹². Los ecos sonoros en [s] y en [k] revelan que el poema funciona como una sucesión de eslabones que permite definir más netamente la cadena familiar. A partir del texto poético surgen chispas de memoria¹³.

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

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

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

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

¹³ *PMA*, XII, p. 61-62.

¹⁴ *PMA*, VIII, p. 45.

se abre y se cierra con la imagen del diamante que de áureo pasa a ser puro (“Dorado diamante”, “diamante diamante”). Así el brillo diáfano y precioso remite a los estallidos de memoria, que se asocia aquí con una roca que hay que pulir y tallar para fijar formas y huellas¹⁵.

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

El yo poético es un habitante de espacios indefinidos. Los poemas presentan pocos indicios geográficos. Los espacios poéticos son fronterizos, y parecen dibujar siempre el contorno, la frontera. Se trata de espacios que señalan el comienzo o el final de alguna parte. Así, la voz poética parece surgir de espacios intersticiales¹⁶ y resonar en la membrana de los límites que intenta traspasar. Por ejemplo, en el poema inaugural los “goznes” y las “cornisas” funcionan como espacios-punto de contacto. En este poema aparece también el cementerio que es el espacio de la muerte donde yacen los antepasados, en donde se conjugan ausencia y presencia. En esta misma perspectiva, podemos citar la “acera amarilla” del poema V, que hace parte de lo que he denominado los espacios-límite: el sujeto poético como un funámbulo, circula por el hilo imperceptible que une el pasado al presente, la ausencia y la presencia. La variedad de espacios que designan este límite imperceptible revela la importancia que tiene para el sujeto poético el recorrido. Podemos citar entre

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

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

otros ejemplos los “fecundos/ hábiles/ abismos” mencionados en el poema VIII, las “zanjas” en el poema X, o la “brecha” del poema XI. Traspasar las barreras y acortar las distancias¹⁷ se transforman en actos esenciales. El itinerario poético se asimila a la travesía de un dédalo: el abismo nunca está lejos y el tiempo se vuelve cíclico. El último poema titulado “Adiós” resuena con el primero ya que reaparecen los “goznes” y el “azar”. Todo parece resurgir, en un “Continuo renacer y remorir y renacer de nuevo”¹⁸.

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

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

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

¹⁸ Octavio PAZ, *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 66.

Tules...

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

Lajda se convierte en un hilo que compone el telar familiar hecho de distancias y puntos de contacto. En otros poemas la figura de Lajda se asocia con imágenes que refuerzan la idea de vínculo, de lazo (“moño” poema V, “trenzas”, poema XXXV). Son detalles de presencia, que al ser asociados con la tierra, cobran sin embargo una dimensión fúnebre. Las preguntas teñidas de una belleza desgarradora, traducen la sensación de incompreensión y de absurdo que provoca la muerte de un ser querido¹⁹. El telar de los recuerdos se completa a través de detalles y de objetos que funcionan como fibras afectivas.

Del mismo modo el carácter único del recuerdo se expresa a través de objetos precisos que forman parte del mapa de la memoria. En el poema XXXIV la rehilander²⁰ —juguete en forma de cruz o de estrella que gira con el viento— se asocia por su forma al movimiento circular del acto de recordar y por su función al universo de la infancia. Al aparecer relacionado con la muerte y su gravedad se genera una sensación de extrañeza. La materialidad de la palabra “Re-hilander²¹” hace eco al acto de hilar. La significancia se densifica: el hilo funciona como metáfora de la filiación y como metáfora de la vida si nos remitimos al mito de las Parcas²².

Por otro lado el poema XXXVIII demuestra que la memoria se compone como un mosaico de imágenes²². La estructura dialógica

¹⁹ *PM4*, XXXV, p. 141 “¿Por qué /no me contestas?/ ¿Por qué te pudres, si te amo?/ ¿Por qué tus trenzas/ con las cintas/ que aquella noche/ mamá te pusiera?/ ¿Por qué/ tantas crisalidas/ en la túnica de tu ciudadela?/ ¿Por qué tus trenzas, hermana,/ semejan trenzas de la tierra?/ ¡Así tus trenzas, hermana, hermana,/ Semejan trenzas de la tierra!”

²⁰ *PM4*, XXXIV, p. 151. “La rehilander²¹”, aparece en el verso 7 (“— la rehilander²¹ gira sobre nuestros sepulcros—”) que se repite en el verso 14 de modo simétrico.

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

²² *PM4*, XXXVIII, p. 169. “¡Ahora!”/ “Pobre candado...”/ “Tonto, una hebilla.”/ “¿Y esto, de raso?”/ “Un abanico, tonto, un abanico.”/ “¿Y ese mango o taladro?”/

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

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

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

La muerte de mis padres es algo que les sucedió, no algo que ellos hicieron. No les pertenece. Lo que usted describe como ‘la aventura que le permite encontrarse con sus seres queridos, con Dios, la muerte, el amor, el más allá...’ es, para mí, respirar. No son cosas que encuentro. Me encuentran. Y no me sueltan. Y no quiero que me suelten. ¿Hazañas? Una hazaña sería pretender lo contrario²³.

De ahí la importancia de la estructura dialógica de algunos poemas como el II, XIII y el XXIV. Estos poemas son emblemáticos ya que en ellos aparecen las figuras del abuelo, del padre y de la madre. En el primero de estos, las preguntas dirigidas al abuelo²⁴ enfatizan la necesidad de contacto a nivel verbal y físico. El poema XIII²⁵ dibuja los contornos de la relación madre-hijo ritmada por la oscilación entre cercanía y desprendimiento que implica el crecer. Pero la separación no es congoja, al contrario, el poema subraya la

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

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

²⁴ *PMA*, II, “¿me oyes?”, “¿me tocas?”, p. 21.

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

posibilidad de conexión²⁶. La atmósfera inquietante del principio del poema atiborrado de preguntas²⁷, se transfigura en un ambiente sereno. El poema refleja la transición de la infancia hacia la adultez.

El núcleo alrededor del cual gravita el verbo poético en el poema XXIV²⁸, es la figura paterna. El uso del imperativo en los versos 1, 10, 25 y 27 (“Papá, contéplame”), traduce la urgencia de contacto, y los pronombres enclíticos de la primera persona²⁹, al igual que los adjetivos y pronombres posesivos revelan la proximidad y la solidez de la relación padre-hijo. En esta perspectiva es de notar el eco y simetría del verso “tus sienes con mis sienes” que enfatiza la cercanía del padre y del hijo, que se hace evidente en el último verso con el pronombre complemento de la primera persona del plural “juntarnos”. La “tierra” asociada a la muerte aparece como el último y eterno punto de encuentro: “Papá, contéplame: la tierra/ quiere juntarnos para siempre”.

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

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

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

²⁸ PMA, p. 109-110, XXIV.

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

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

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

A los contrastes y oposiciones, se suma el carácter gráfico de los poemas de David Rosenmann-Taub. No hay que olvidar que el poeta también dibuja. De ahí la importancia de lo visual. El poema V se construye alrededor de la luminosidad del color amarillo³⁴. Este cromatismo se despliega también a través de metáforas vegetales³⁵ e ígneas. El color se asocia al otoño, estación metafórica por excelencia del paso del tiempo y del declive de la vida como lo confirma la imagen doliente de la tarde³⁶ y del paisaje. La presencia de la muerte es latente a través de objetos que remiten a los rezos y oraciones fúnebres³⁷. La luz amarilla se esparce y salpica todo el poema a través de los ecos sonoros de las rimas en [illa]³⁸ y de las resonancias en [oro] que remiten al brillo del metal precioso, y que sugieren una idea de circularidad (“oro”, “coro”) al igual que las asonancias en [o]³⁹.

La luz permite que la revelación (o el revelado en términos fotográficos) se produzca. En el poema XI⁴⁰ la composición luminosa y las imágenes muy concretas crean efectos de contraste. En la primera

³¹ *PMA*, XIX, p. 89.

³² *PMA*, XXVII, p. 121.

³³ *PMA*, XXXII, p. 147.

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

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

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

³⁷ *PMA*, *Id.*, “saúco oratorio”, “del responso”, p. 33.

³⁸ *PMA*, *Id.*, “amarilla”, “maravilla”, “hurtadilla”, “horquillas”, “amarillas”, p. 33.

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

⁴⁰ *PMA*, XI, p. 57.

estrofa lo frío, lo opaco coexiste con lo luminoso (“Ateridas / las vendas / de la luz”). Lo transparente se sobrepone a lo borrascoso (“—diáfana tempestad—”). Al entrar en comunicación los sentidos disparan la sensación⁴¹, como una chispa.

El poema XXX⁴² cristaliza igualmente el carácter gráfico de la poética de David Rosenmann-Taub. El color verde se declina e inunda el poema como si se tratara de un cuadro monocromático. El verde aquí, funciona como un pretexto para iniciar un recorrido (“caminos”, “distancias”). El color es disparador de sensación, en el sentido deleuziano⁴³ del término. Sin necesidad de significar nada en particular, el color habla, grita, se manifiesta como brote de materia pura; Deleuze define este tipo de tacto visual como el “sentido háptico de la vista”. La sensación es como una revelación fugaz, una chispa breve, rápida⁴⁴. Pero en el poema no hay precipitación sino duración⁴⁵. La diseminación de una puntuación pausada prolonga la lógica de la perennidad.

La cercanía del yo poético a los seres queridos es real a pesar de la distancia física. El poema XXXI⁴⁶ dedicado al padre, diluye la distancia con la repetición del verso “Qué cerca estás, oh padre mío” (versos 20 y 21). Lo indecible emerge gracias al poder del verbo poético. Las imágenes trabajadas y pulidas logran transmitir sensaciones inefables como la añoranza (“la nostalgia estruja cerezas”). La presencia del padre se expresa a través de algo

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

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

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

⁴⁴ PMA, XXX, “Hechizo”, “destello de horizonte”, “granizo”, p. 133.

⁴⁵ PMA, XXX, “con la sonrisa última”, “fruto definitivo de la fuerza del bosque”, p. 133.

⁴⁶ PMA, XXXI, p. 137.

impalpable pero perfectamente identificable como “la fragancia de la niebla” (versos 6, 12, 18). La fugacidad de la sensación se transmite a través del empleo del verbo “irrumpe” en el quinto y en el décimocuarto verso. La exclamación “Ester, ¡papá nos va a nacer!” invierte los roles de la filiación y anuncia el renacimiento del padre. Con el movimiento ascendente de la hierba “la hierba crece hacia la hierba” (verso 8 y 24) se ilustra el crecer y el cambio generacional que este acarrea. Las imágenes de la añorada figura paterna funcionan como coágulos de ausencia. En el poema XXXV⁴⁷, se mezclan el decaimiento, la oscuridad, la carencia, y los restos que actúan como destellos de sensación y memoria. La intermitencia es lo que caracteriza la sensación, productora de efectos estroboscópicos, disparadores de memoria y generadores de ritmo.

Así pues la vibración y lo oscilatorio juegan un papel esencial. En el poema XXXIX⁴⁸ el viento aparece como el elemento generador de metamorfosis. El ritmo cambia entre el segundo y el octavo verso, como si el poder vibratorio del viento lo transfigurara. La imagen del “moscardón” definido como “—bullicioso / claror—,” remite al ritmo vibrátil de la sensación. La temática del poema es detallista ya que se focaliza en lo infinitamente pequeño como el insecto o la “legaña” que además tiene una connotación orgánica y visual.

Del mismo modo el medallón que aparece en el poema XXIX prolonga la poética de los elementos disparadores de memoria. El medallón, reliquia en donde se suelen guardar rizos o fotografías de los seres queridos, pone de relieve el carácter detallista de la poética de Rosenmann-Taub⁴⁹. En este poema el brillo de los objetos (“ustorios”, “reflejo”) y la asociación con una mariposa de alas blancas (“una alegre alevilla”), contrastan con la profundidad y oscuridad del espacio con el que es comparada la reliquia (“sótano”)

⁴⁷ *PM4*, XXXVI, “Los eclipses de las hojas/ abaten/ el gajo de la ausencia: / tropel/ de laderas/ y acequias/ y pequeños pesares/ y rescoldos”, p. 155-157.

⁴⁸ *PM4*, XXXIX, “y la brisa nos cambia de rostro”, “y la brisa nos cambia/ de rostro”, p. 173.

⁴⁹ *PM4*, XXIX, p. 129: “El medallón, abierto:/ los rizos dan al sótano/ ustorios forasteros. El reflejo/ de una alegre alevilla resbala sobre el lienzo/ vago: un esmero se disuelve. El moho/ saluda al medallón, como a otro sótano”.

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

La poesía de David Rosenmann-Taub aborda una dimensión cósmica que se manifiesta a través del ritmo definido por Deleuze como “este ritmo [que] es sístole-diástole: el mundo que me atrapa cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo, y que el propio yo abre”⁵⁰. La conexión con lo natural desencadena visiones y sensaciones poéticas⁵¹. La combinación de versos octosílabos (versos 1 y 3), cuatrísílabos (verso 2) y de un verso alejandrino de 16 sílabas, reproduce el deslizamiento progresivo de la compresión hacia la expansión absoluta del sujeto poético. El último verso —a pesar de su longitud— funciona como una revelación. La alternancia de acentos tónicos [sé], [nú], [men], [ca], [llu] crea un ritmo cardíaco, caracterizado por un movimiento oscilatorio. El contacto con el agua en su forma minúscula y perfecta (“rocío”), en su forma más efímera (“garúas” que significa “llovizna”), o en su forma más precipitada (“lluvia”) subraya la importancia de la materialidad elemental; la acumulación de partículas y de sensaciones, desemboca en sabiduría pura (“ya sé el número de almendras que posee cada lluvia”). La conexión con la naturaleza permite reencontrarse con el origen. En el poema XXVIII⁵², las raíces del árbol simbolizan el origen y los lazos familiares. El yo poético desea que los prójimos lleguen hasta “hasta [su] erial” que es la tierra sin cultivar. Se subraya así la impresión de soledad, de vacío, de novedad que invade al sujeto poético. Los recuerdos, al igual que los seres queridos llegan hasta él sin necesidad de ir a buscarlos. La metáfora del árbol y de las raíces también alude al presagio de muerte, y también prepara a la propia muerte, como lo sugiere el último verso. La idea de fin, de encierro es subrayada por la conjunción de coordinación con valor conclusivo, por el tono certero y el uso de futuro: “Y el árbol, taciturno, poderoso, ceñirá

⁵⁰ *Id.*, p. 49.

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

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

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

Todo existe con ritmo. El ritmo es parte del cuerpo, no es un elemento externo. No se trata de inventar o poner un ritmo: si un artista va a hacer el retrato de alguien, tiene que ser de ese individuo, no de otro. Un poema está constituido por elementos conceptuales, plásticos, sonoros y, paradójicamente, por el silencio. Sin silencio no hay ritmo⁵³.

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

Sufrí el terror de la posibilidad de muerte de mi padre. Yo tenía doce años y cuatro meses pero la conciencia no tiene edad, y mis externos ojos internos contemplaron otra guerra: la de mi padre, luchando con el todopoderoso enemigo. Yo quería un poema que fuera digno de mi padre. Mi padre se recuperó. Lo tuve bastantes años conmigo; lo sigo añorando. Mi invisible templo, antes, era visible; ahora es sólo invisible. Los templos invisibles no necesitan dioses, porque son dioses⁵⁴.

El yo poético recorre los espacios sagrados de la muerte. El poema⁵⁵ aparece como una dádiva, como un don hacia el ser amado. De ahí la profusión de los pronombres complemento “te”. El “vástago de jreïn salvaje” es un regalo que remite a la tradición judaica —es decir a su propia herencia— y en ese sentido aborda una dimensión sagrada. El desplazamiento progresivo de los pronom-

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

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

⁵⁵ *PM4*, XIX, (“Por mausoleo: juntos,”), “chisporrotean; yo, / a horcajadas, rodeado de panteones”, p. 89.

bres singulares al colectivo de la primera persona del plural⁵⁶ revela el deseo de unión. En el último verso del último poema “Adiós”, aparece mencionado el espacio del “*país más allá*” que remite al título del poemario. Los “goznes”⁵⁷ (verso 1, 3, 20, 21) simbolizan el estar entre dos mundos, el lazo indefectible que une al yo poético con su red afectiva, al igual que la palabra “umbral” al final de verso 19. La “fragua” como figuración de las huella, de los rastros que quedan forjados para siempre, a pesar de la distancia que impone la muerte, funciona como arte poético. El crujido que en general anuncia una eventual quebradura, aquí es paradójicamente la materialización de la presencia de Lajda, de la madre, del padre, de Ester. Todos están asociados al viento (“tus trenzas, oh Lajda, se anudan al viento”, “tus pies, madre mía, consuelan al viento”, “tus pies, padre mío, tutelan/ al viento y a Ester”). Este elemento etéreo que está en todas partes sin ser localizable de manera precisa es la metáfora de la presencia inmaterial de las siluetas familiares. La imagen “a las olas de ceniza” fusiona la ondulación característica de la sensación, y lo residual, lo fragmentario. El dinamismo de la imagen señala en clave que en el país más allá no hay lugar para la inercia y que en él toda ausencia se hace presencia.

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

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

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

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

⁵⁷ Quiere decir “bisagras”.

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

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

Bibliografía

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

Entrevistas

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

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

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

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

Ensayos

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

Teoría

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

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

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

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

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 perturbaba 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.

Poemas inéditos
David Rosenmann-Taub

Si nunca hubiera escrito
y ésta fuera
mi primera partida,
¿qué diría?:
«Si nunca hubiera escrito
y ésta fuera
mi primera partida,
¡qué diría!»

PLIEGO

Tocarte,
seducido,
arrasado por mí, tras manosearte,
oh terso doncellísimo
doncel,
albísimo impecable alud amable
de papel.

Como tú, mi lector,
que, inclinado, virtual, organizado,
simpático, me auscultas,
cobardemente audaz
ventilador,

de una pelusa gris — un muerto más —,
yo, pronto, la verruga:
de un disparate egresa un disparate
para ingresar en otro disparate
menos disparatado.

SEGUNDA RAPSODIA

Hace quinientos siglos,
es decir,
jamás, y no anteayer — hace un trillón —,
te vi entrar a una tienda de pañuelos
(lo recuerdo muy bien)
y peinefinos.

Te sentí.
Me sentí.
Tu cara preocupada, la huraña
— munición —
de tus piernas, la risa
de tus manos

me despertaron
un deseo
blanco,
aunque un poco
violáceamente rojo.
No me miraste. No te he vuelto a ver.

CRUCIAL

«Te despacho una carta
definitiva, urgente,
sin sobre, sin palabras.
¡Contéstame!»

El galán, dos tropiezos.
La damisela, tres.
Los árboles, erectos.
¿El césped? No *se* ve.

Las horas *se* sonrieron.
Los destiempos, también.

Yo,
como el ser
y el ser del ser del ser
— distal

malicia:
logos —,
alcancé lo visible no por mi voluntad:
en eso,

similar a la energía
y al noser.
La voluntad tampoco

posee voluntad. En otros términos:
no sabe
Dios

lo que hace.

Los hombres se abrazaron;
luego,
se maltrataron
y, luego, decidieron

trozarse
— sin remedio —.
¿Los hombres? ¿Páternósteres?
Depósitos u ocasos:

mismidades
jadeantes:
imprevistos

lazaretos
previstos:
pequeñeces enormes.

— El inspector,
Señor:
¿lo hago pasar?

*
* *

— Señor,
Señor, Señor:
¿lo hago pasar?

*
* *

—

*
* *

— Señor.

VESTIGIO

«El miércoles pasado desperté
no sólo no en mi amado dormitorio,
ni siquiera en mi lecho.
Bruscamente,
de pie,

sin frío, aunque desnudo,
con mi reloj pulsé en la muñeca,
en un hosco
paraje
despoblado.

¿Moverme?
Me atreví,
apenas,
medio
tranco.

He contado las horas, sin dormir.
No excreciones. Ya es martes.
¿Con sed? Ninguna. Ausencia de apetito.
Prefiero — ¡mucho! —
que no venga nadie.»

«Tronante
camaleón de estopa
trepa
por este cerro.

¡Maravilloso!: dentro de unas horas,
gudbái a *mis* responsabilidades.
¡Gudbái, dientes y cuanto vibra hueco!
Ni obrar, ni reposar.

Sin raciocinios,
ni regalías, ni apretar cristal,
ni digerir, etcétera.
Ni lágrimas, ni...

— vaya,
qué lástima,
quizá cada cien siglos —
volver — unas migajas —

a reír.»

Intrínquis.

Sonsaque.

¿Lobanillo?

¿Meninge?

Conseguir orientarme.

¿En el mundo? En mí mismo.

Posible, lo difícil.

Lo fácil, ¿imposible?

INRI

El instructor olvidó.
¿Y su Discípulo? No.

Bajo tenues
— portables —
subterfugios
(un acontecimiento
trae otro),
cien hadas
(o cien ogros)
planean,
amontonan,
desmenuzan.

La sobrina de Luisa se casó
ayer
por la mañana
y falleció esta noche. Dios no duerme.
Luisa lo supo hace tres cuartos de hora:
se escabulló del mundo.
Con qué no muy oculta
satisfacción
de bestia biendispuesta
— «Se fue, se fue» —
me notició su amante
— su heredero —.

¿Solanas de mazorcas?
Separaciones huecas.
Calaveras celosas.
Te desvistes, tristeza.

CIFELA

«Alcancé lo más alto.»

ADEHL. Association pour le Développement des Etudes Hispaniques en Limousin
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université de Limoges.

39^è rue Camille Guérin, 87036, Limoges CEDEX

Fax : (33) 555 43 56 03

SAL. Séminaire Amérique Latine, composante du CRIMIC (Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains).

Institut d'Etudes Hispaniques, Université de Paris Sorbonne

31, rue Gay-Lussac, 75005, Paris

Tél : (33) 140 51 25 49. Fax : (33) 143 25 28 33

COLLECTIONS *ESTUDIOS Y ENSAYOS* ET *SEMINARIA*

Responsable des publications : Eduardo Ramos-Izquierdo

CRIMIC-SAL, U. de Paris Sorbonne

COMITÉ DE RÉDACTION

Jesús J. Alonso Carballés, U. de Bordeaux III ; Trinidad Barrera, U. de Sevilla ; Adriana Sandoval, UNAM ; Eduardo Ramos-Izquierdo, U. de Paris Sorbonne.

COMITÉ DE LECTURE INTERNATIONAL

Yves Aguila, U. de Bordeaux III ; Annick Allaigre, U. Paris 8 ; Federico Álvarez Arregui, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, Mexique ; Trinidad Barrera, U. de Sevilla, Espagne ; Karim Benmiloud, U. de Montpellier III ; Claude Benoît, U. de Valencia, Espagne ; Corin Braga, U. Babes-Bolyai, Cluj, Roumanie ; Rosalba Campa, U. degli Studi di Roma "La Sapienza", Italie ; Carla Fernandes, U. de Lyon II ; Antonio Fernández Ferrer, U. de Alcalá ; Rubén Gallo, Princeton U., Etats-Unis ; Rodrigo García de la Sienra, U. Veracruzana, Mexique ; Paul-Henri Giraud, U. Lille 3 – Charles de Gaulle ; Gustavo Guerrero, U. de Cergy-Pontoise ; Karl Kohut, Katholische U. Eichstätt, Allemagne/UNAM, Mexique ; Théophile Kouï, U. de Cocody, Côte d'Ivoire ; Jaime Labastida, UNAM/Siglo XXI, Mexique ; María Rosa Lojo, U. del Salvador/Conicet, Argentine ; Covadonga López Alonso, U. Complutense de Madrid, Espagne ; Sonia Mattalía, U. de Valencia, Espagne ; Jochen Mecke, U. de Regensburg, Allemagne ; Gilles Luquet, U. de la Sorbonne Nouvelle Paris III ; Nadine Ly, U. de Bordeaux III ; Fernando Moreno, U. de Poitiers ; León Olivé, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM, Mexique ; Teresa Orecchia Havas, U. de Caen ; Néstor Ponce, U. de Rennes II ; Miguel Rodríguez, U. de Paris Sorbonne ; Adriana Sandoval, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, Mexique ; Michael Swanton, U. de Oaxaca, Mexique ; Stefano Tedeschi, U. degli Studi di Roma "La Sapienza" ; Juliette Vion-Dury, U. de Limoges ; Bertrand Westphal, U. de Limoges.

COMITÉ JUNIOR

Sandra Acuña, U. de Paris Sorbonne ; Natalia Andrade V., U. de Limoges ; Marie-Alexandra Barataud, U. de Limoges ; Virginia Capote, U. de Granada ; Gerardo Centenera, U. de Paris Sorbonne ; Inmaculada Donaire del Yerro, U. Autónoma de Madrid ; Paula García Talaván, U. de Paris Sorbonne ; Roberta Previtera, U. de Paris Sorbonne ; Mathilde Silveira, U. de Paris Sorbonne ; Andrea Torres Perdigón, U. de Paris Sorbonne.

Achevé d'imprimer en octobre 2012
Sur les presses de COLIPRINT SAS
4 rue Joseph Cugnot – 57200 Sarreguemines

10/2012 – Dépôt légal : 10/2012 – N° 2777