

Los recursos técnicos y retóricos de la poesía de David Rosenmann-Taub

Durante el transcurso de los sesenta y cinco años de su producción poética, el poeta chileno David Rosenmann-Taub ha alcanzado reconocimiento internacional por la limpidez de su estilo, el encanto de su imaginería y la riqueza de su léxico. Aparte de estos méritos, el poeta se distingue por otras razones. Muchos de los poetas contemporáneos, así como los del pasado, se adhieren a grupos, movimientos o estilos poéticos y no dudan en comentar sobre sus propias influencias literarias e históricas; por el contrario, Rosenmann-Taub rechaza identificarse con cualquier movimiento y niega cualquier influencia literaria o histórica. Respecto a su obra, en un género literario dominado por la expresión subjetiva, la poesía de Rosenmann-Taub destaca por su objetividad. Además, mientras que el verso libre predomina en la creación poética actual, Rosenmann-Taub suele recurrir a un estilo clásico; comienza con una versificación tradicional y la varía de acuerdo con sus intenciones semánticas. Asimismo presta una gran atención al ritmo y a la musicalidad, al igual que demuestra en la creación de las figuras retóricas, ya que para él ningún elemento del poema resulta gratuito.

El poeta también se distingue por su postura acerca del poder comunicativo del lenguaje. En nuestra época literaria posmoderna en la que los críticos lo cuestionan, el poeta toma el rumbo opuesto: o bien encuentra o bien inventa el lenguaje apropiado para comunicar su cosmovisión de la manera más fuerte y vívida imaginables. En una entrevista con Laura Castellanos en el diario mexicano *La Reforma*, declara:

Decir la verdad con precisión, con certeza, no mentir, como en una investigación científica que ha llegado hasta sus últimas consecuencias: eso es un desafío. Aceptar el desafío es el real desafío. No veo diferencia entre ciencia y poesía. La función del arte es expresar un conocimiento del modo más exacto posible; de lo contrario no tiene función, ni destino. He venido al mundo a aprender. Si no aprendo, soy menos que nada: asesino mi tiempo. Una cosa es saber una verdad, que ya es mucho, casi una utopía y, a veces, una utopía completa. Expresarla constituye el ámbito

de la verdadera poesía (1).

Con el fin de describir su cosmovisión con exactitud, el poeta explota todos los recursos poéticos. En un entrevista con Beatriz Berger en 2002, observo:

Todo es para el contenido. Si no hay contenido: nada. ¿Cómo va a tener más importancia la forma, o la sonoridad, que el contenido? ¿Tiene acaso más importancia el cuerpo que el alma? Separar forma y fondo es una teoríaseudodidáctica.

De ahí que, mientras que los demás poetas tratan los elementos prosódicos, fonológicos y sintácticos del poema separadamente de los semánticos, Rosenmann-Taub concede a los primeros asimismo valor significativo. De esta manera, consigue una riqueza de expresión en poesía que sería imposible en otro género literario. Expondremos cómo el poeta emplea estos elementos: primero en los poemas de *Quince*, utilizando los comentarios del autor para mostrar la manera en la que transmiten o confirman el significado y, a continuación, en otros poemas suyos. Luego, examinaremos su uso de otros recursos gramaticales, léxicos y semánticos así como los tropos y las figuras de dicción clásicas de la poesía.

Recursos prosódicos, fonológicos y sintácticos.

A Rosenmann-Taub se le reconoce por ceñirse al paradigma clásico de versificación, que modifica para añadir dimensiones insospechadas al contenido. Con el propósito de hacer hincapié en una idea, suele realzar un vocablo o frase por medio de una versificación dispar.

Isobel Armstrong describe una teoría que parece aproximarse al tratamiento de nuestro vate:

A third theory of meter holds that meter is binary, with an ongoing dialectic between regular and irregular rhythm, and the dialectic between these opposing elements produces meaning (48).

Un ejemplo de esta dialéctica aparece en el comentario sobre “Noailles” de *Quince*, en el que el propio poeta apunta a la relevancia de la versificación desigual. En este poema que se

comprende de heptasílabos y endecasílabos, el penúltimo verso bisilábico del poema contiene sólo el vocablo *Ana* el nombre de Ana de Noailles. En su comentario, el poeta observa:

El nombre de ella – el penúltimo verso -: Ana, entre “dos” pausas:
un estar entre “dos” noestares: ella – el poema del poema – viene del
silencio y retornará al silencio.

La desviación de la norma, o sea, la ubicación y el aislamiento del nombre de “Ana” en su propio verso – un verso que contrasta con los demás por su brevedad – sugiere la unicidad de la poetisa a la que se refiere el poema al tiempo que caracteriza la existencia auténtica en general como siempre rodeada por el olvido y la nada.

En otro poema de *Quince*, “Rapsodia”, se incluye un ejemplo del mencionado recurso. En éste, el poeta describe la conjuntiva y, la única palabra del poema que posee su propio verso.

En las palabras del propio autor:

Los lectoauditoespectadores son *conducidos* al calibre de esa *conjuntiva* “y” – a leerescucharcontemplar esa letrafonema que carga la *totalidad* de lo que significa *unir* -, imanadora de las *íes* de la positiva triple aseveración – *Si, sí, de parto, sí* -, aunque *de hecho*, “abre” la catástrofe:... En el fulcro de la apodíctica “y” (verso 36) bulle acusación:...(60)

La conjunción copulativa y relaciona la vida con la muerte en el poema. En el comentario anterior, el poeta explica su peso semántico; aun sin esta explicación, con el aislamiento del vocablo, el propio texto se lo señala al lector. Un tercer ejemplo asimismo proveniente de *Quince* ilustra esta técnica a escala supravercial. En “El Desahucio”, la última estrofa de este poema comprende un solo verso, el mismo que constituye la clave semántica del poema (23).

Entender cómo el autor aplica este recurso resulta útil en el análisis de otros poemas suyos. Por ejemplo, en la primera estrofa del poema “Tú – rumor – atisbas” de *El Mensajero*, un

poema consistente de versos heptasílabos y endecasílabos, el poeta le otorga a una palabra su propio verso para así subrayar su importancia. La primera estrofa se lee:

Tú – rumor – atisbas:
mástil de los límites:
 aspa
 de la encina.
Yo: cobijo manco:
 (...)

El poema consta de versificación hexasílaba; los primero, segundo y quinto versos contienen seis sílabas, y si el tercer y cuarto versos estuvieran unidos, formarían otro hexasílabo. El poeta podría haberlos combinado en un verso; pero al romperlos y así aislar *aspa*, destaca la palabra que representa uno de los símbolos principales del texto: la cruz. De ahí que el lector se motive para encontrar desviaciones o singularidades prosódicas en su estudio con la confianza de que le proveerán claves al sentido. En los cuatro ejemplos anteriores, el poeta modifica la versificación del poema con el fin de señalar palabras o conceptos esenciales.

La versificación paralela cumple la misma función. Rosenmann-Taub sitúa dos versos cortos dentro de un poema que consta de versos largos, con la doble intención de subrayar su importancia en contraste con los demás versos y de relacionarlos entre sí. Encontramos un ejemplo en “De vuelta a los rosales” de *El Zócalo*, que retrata la íntima conexión entre el nacimiento y la muerte a escala universal. El poema se compone de endecasílabos y heptasílabos, pero termina con los dos versos bisilábicos *mármol / mar*, de una palabra cada uno. De esta manera el poeta resume y refuerza su retrato del ciclo de la vida y la muerte que incluye todo y a todos, tanto a los entes estáticos como a los dinámicos. Más allá de su contraste con el resto del poema, los dos versos también se entrelazan. El *mármol*, la quintaesencia de lo estático y de la muerte, se opone al *mar*, símbolo por antonomasia de la vida.

Como otro ejemplo del recurso, el poeta relaciona los dos versos más breves en “Jávele”, de *El Mensajero*:

Jávele

Lentiscos,
pestañas delatoras,
los dedos del granizo
entornan la petunia:
te asomas:
el rocío te alumbra. (15)

La versificación heptasílaba que predomina en el poema subraya por contraste los dos versos trisilábicos: *Lentiscos* y *te asomas*. Como una representación metafórica de la abuela del poeta, los *lentiscos* son arbustos humildes pero fuertes, con ramas que esconden sus flores y fruta. El verso *te asomas* sugiere que la abuela no oculta los tesoros de su ser, sino que, al contrario de los *lentiscos*, los muestra. Al llamar la atención a la antítesis de estos dos versos por medio de una versificación dispar, el poeta realza las cualidades que representan a su abuela: su sabiduría y humildad, junto con la fuerza y valentía que le permite arrostrar los peligros del mundo exterior.

Otro recurso prosódico consiste en la yuxtaposición de versos cortos para formar nuevos versos alternativos y de esta manera crear interpretaciones múltiples. El poema “Endriago encabritado” nos presenta un ejemplo:

Endriago encabritado:
gladiador:
derrotado
monitor
de albedrío,
talvez, mío.
Caoba nigromante.
Tumba errante.

Los dos primeros y los dos últimos versos comprenden endecasílabos rotos, lo cual nos lleva a considerar el poema como endecasílabo. Por el contrario, los cuatro versos centrales

parecen tetrasilábicos. Sin embargo, el encabalgamiento del cuarto y quinto verso reduce el peso fonológico de *monitor*, convirtiendo las cuatro sílabas rítmicas de la palabra en tres. Si se tiene en cuenta la versificación endecasílabo del poema, esta novedosa forma de sinéresis crea dos endecasílabos rotos diferentes: el *derrotado / monitor / de albedrío* y el *monitor / de albedrío / talvez, mío*. Cada endecasílabo lleva al lector a una interpretación distinta. Si entendemos que el *monitor de albedrío* representa la conciencia humana, la inclusión de *derrotado* en el endecasílabo simbolizaría su fracaso. Por otro lado, si eliminamos el adjetivo *derrotado* del endecasílabo y lo remplazamos con la frase adjetival *talvez, mío*, el poema abre la puerta a la esperanza.

De la misma forma, el poeta emplea acentuación para enfatizar elementos semánticamente críticos: por ejemplo, los versos que riman en palabras con acentuación grave se distinguen de los que riman con acentuación aguda al tiempo que se relacionan entre sí. El poema “Físico” nos sirve como modelo de esta técnica:

Físico

Polea de celajes:
hacia las medianoches del guarro amanecer,
los incas y sus pajes.

Trompo encarnado – predilecta muerte –,
giras para aprender a no moverte
y desaparecer.
(...)

El *amanecer* del segundo verso de la primera estrofa y el *desaparecer* del tercer verso de la segunda estrofa son las únicas palabras rimadas que terminan con acento agudo. Además se relacionan semánticamente al representar los dos polos – el nacimiento y la muerte – alrededor de los cuales gira el poema.

Tras describir las varias epistemologías de la métrica, Armstrong resume sus límites así: “Meter in and of itself does not express meaning. It does not possess innate referentiality” (65).

Como resultado los poetas suelen emplearla para marcar un tono emotivo. Por ejemplo, en su análisis del poema “The Tyger” de William Blake, poeta y teórico Thomas Carper escribe:

The iambic lines are less rugged, gentler; whereas the trochaic lines are almost harshly emphatic... So the iambic lines give us, because of their more regular meter, images that are felt differently from the images created in the trochaic lines, giving the poem as a whole a wider range of emotions to which the reader and performer can respond (112-13).

Mientras que Carper y otros poetas relacionan la métrica con las emociones, Rosenmann-Taub la usa específicamente con fines semánticos: recurre a una versificación y acentuación dispar y paralela, a desviaciones de las normas rítmicas y a versificación móvil siempre para guiar al lector a las palabras y frases claves del texto. El argumento de Armstrong sobre los límites semánticos de la métrica parece indiscutible; sin embargo, la innovación de Rosenmann-Taub al introducir elementos métricos como guías para subrayar y reforzar los elementos semánticos claves le permite precisar aspectos del significado del poema de manera novedosa.

Otros aspectos prosódicos de los poemas también desempeñan una función significativa. Gracias a su formación como pianista y compositor, el autor escribe con honda conciencia de los elementos sonoros de su poesía, e incluso compone partituras poéticas musicales para dirigir la lectura de los poemas en voz alta con mayor exactitud. Ya se ha advertido esta atención a la dinámica del poema; en el postfacio a su versión francesa del primer volumen de la tetralogía de *Cortejo y Epinicio*, Luc Brébion observa que todos los textos poéticos corresponden a una partitura rítmica, la cual indica los aspectos prosódicos del poema (2011). Dentro del tiempo marcado en la partitura y con objeto de ofrecer más significado, el poeta emplea elementos de la

dinámica musical: la sonoridad y el silencio, la velocidad y la lentitud, todo lo que se considera prosodia en poesía.

Entre estos, cabe destacar el silencio, de igual importancia que el sonido. En una entrevista con Beatriz Berger, Rosenmann-Taub observó:

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. (2002)

Sobre el papel del silencio en la poesía contemporánea, Ramón Pérez Parejo escribe:

(...) tres modos de aproximarse al silencio (...): por una parte, una línea mística, reflexiva, de inefabilidad; por otra, una línea purista o minimalista; por último, una línea experimental (...) que basa sus procedimientos expresivos en (...) recursos estilísticos caracterizados por señalar la ausencia de discurso,... Las tres líneas son respuestas o reacciones expresivas a las carencias y las limitaciones del lenguaje (30).

David Rosenmann-Taub se aleja de los modos descritos arriba al tratar el silencio. Su poesía no es “inefable”, pues no incluye el misticismo ni acepta la incapacidad de expresión que esta línea señala. Tampoco se considera parte de la línea experimental basada en la vanguardia posmoderna, debido a que rechaza totalmente la idea de la “ausencia de discurso”. Hasta cierto punto su poesía sí se corresponde con la poesía pura, gracias a su naturaleza minimalista, su gusto por la palabra exacta, y la consideración del poema como algo autónomo e independiente. No obstante, Rosenmann-Taub se aparta de esta línea también, pues la poesía pura constituye una respuesta más a “las limitaciones del lenguaje” como observa Pérez Parejo, limitación que el autor niega rotundamente. Al contrario, busca todas las fuentes lingüísticas para expresar y comunicar su cosmovisión, e incluso cuando éstas no existen, las crea. O sea, el silencio no es

una expresión de fracaso frente a los límites del lenguaje, sino al revés: un recurso más en el esfuerzo de expresarse. Así pues, el poeta concibe el silencio como una herramienta integradora al incorporarlo en la estructura misma del poema. Cuando examinamos las partituras de sus poemas, entendemos que casi cada verso comienza con un descanso musical, con el fin de crear silencio entre cada verso y los que lo rodean. No se desvía de esta regla prosódica ni siquiera con los encabalgamientos, a los que suele recurrir para conectar el significado de dos versos. Incluso en los casos donde un verso se compone de una palabra, los silencios de antes y después recalcan aún más su importancia semántica. La primera estrofa de “El Desahucio” de *Quince* nos provee un buen ejemplo:

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

En este poema que se compone de heptasílabos y endecasílabos, el poeta rompe el heptasílabo *que no recuerdo / cuánto* para otorgar a *cuánto* su propio verso. De esta manera, reconoce el vocablo como palabra clave desde el punto de vista prosódico, ya que realza el misterio del paso de tiempo que constituye uno de los temas vitales del poema.

De igual forma, Rosenmann-Taub emplea la puntuación para crear espacios de silencio que apuntan a la importancia de las palabras contiguas. Las comas, los puntos, los punto y comas, los dos puntos y los guiones todos crean silencio debido a las pausas que exigen. Asimismo, a veces el poeta separa estrofas con un triángulo equilátero compuesto de tres asteriscos. Esta clase de división sugiere una pausa más prolongada y cumple tres funciones: primero, le proporciona al lector un tiempo de reflexión sobre lo que ha pasado antes, segundo, sirve para distinguir conceptos y tercero, enfatiza una idea que se va a presentar a continuación.

El poema VIII “¿Posteridad?” de *La Opción* demuestra las varias facetas de este recurso prosódico.

¿Posteridad?
Superávit? ¿Decoro?
¿Interín? ¿Otra etapa
de anulación? ¿Reposo?

La máquina
se desbandó.
Se empalará:
mondongo.

*

* *

Oh
tizne,
te diriges
impersuasiblemente hacia tu No.

En este poema, las muchas pausas exigidas por los varios tipos de puntuación obligan al lector a reducir la rapidez de su lectura y a contemplar cada palabra y frase de cada verso. De esta forma, el poeta condensa mucha información en pocas palabras, así subrayando su importancia con una separación temporal.

Además de la conciencia del silencio, David Rosenmann-Taub también escribe muy consciente del sonido. Los poemas contienen muchos fenómenos fonológicos: rimas asonantes o consonantes e incluso rimas internas, en donde los vocablos de un verso presentan un patrón semejante o idéntico. Éstas se caracterizan a menudo por su correspondencia semántica, la cual representa otra innovación del poeta. A menudo encontramos este recurso en *Quince*. Por ejemplo, en su comentario sobre “El Desahucio”, el poeta dedica toda una sección a discutir las rimas internas y externas del poema (31). También en su comentario a “Cuando, de vez en noche”, escribe:

La *a* tónica es reforzada por la tonicidad de *a* en las rimas de los cuatro versos (-*al*, -*arte*, -*al*, -*arte*). La secuencia vocálica de *piano* –

ia/o -, en la sílaba que inicia el último verso, casi coincide con la secuencia vocálica de *cuando* – *ua/o* -, que inicia el primer verso (142).

Sin precisar una relación semántica entre los fonemas de *piano* y los de otros vocablos del poema, el comentario muestra la importancia que el poeta otorga a los aspectos fonológicos.

“La Cita”, de *El Mensajero*, nos aporta un ejemplo más concreto de cómo las isotopías fonológicas, tales como la aliteración, se corresponden con las semánticas:

Preguntarán en casa
por mí. ¡Tanto feriado sin tu zarpa!
Sepelio, ¿no me amas?

Paulatino diluvio.
Neutralidad. Borneo hacia el estuco.
Dios, celoso: “¿Te aburro?”

Puesto que las *a* tónicas que predominan en la primera estrofa se consideran fonéticamente abiertas, expresan la apertura de la vida de la cual esta estrofa trata. Por el contrario, las *u* tónicas que abundan en la segunda estrofa, fonéticamente cerradas, se corresponden más bien con la muerte.

La aliteración aparece asimismo en la obra de otros poetas con la intención de conectar sonido y significado, por lo que no es inusual encontrar un comentario como el siguiente:

There are, for example, a number of sequences of /w/ alliteration: “**W**hatever went wrong, that **w**eeek, was more than **w**eather:...” This opening line is full of the semi-vowel /w/ which lacks the force of stronger consonants such as plosives and lends itself to symbolising the stifling heat and oppressive relationship which are the subjects of the poem (Jeffries, 135).

Jeffries expresa que “...[Alliteration] can be used ... to highlight particular words and the meaning relationship they share” (46), y demuestra su propuesta con este *pasaje* de un poema de Philip Larkin: “Is it a trick or a trysting-place, / Is it a mirage or miracle, / Are they a sham or a sign?”. La aliteración de los sonidos *t*, *m* y *s* refuerza la dicotomía semántica entre el plano real y el plano irreal. Rosenmann-Taub incorpora este recurso a poemas como “Floreció”:

“Florecí” brilla el pájaro.
La flor brilla: “Volé”.
“Estáis equivocados”.
...Por supuesto, los tres.

En este poema, el *cí*, pronunciado en la mayoría del ámbito hispano como /si/, de “Florecí” afirma la opinión del pájaro y las *i*, articulariamente cerradas, de los primeros dos versos muestran la cerrazón de los protagonistas. Por el contrario, las “a” y las “o” del tercer verso sugieren fonológicamente una apertura, y las “e” del verso final una posición fonológica e articularia intermedia. Una vez que uno se percata de que el poema *trata* de la imposibilidad de conocerse y de que la mejor manera de aproximarse a este conocimiento es aceptando la perspectiva subjetiva y objetiva, se infiere que las vocales se relacionan fonológicamente con el significado del poema.

Recursos sintácticos y gramaticales

Aunque Rosenmann-Taub emplea toda la gama de recursos sintácticos y gramaticales que el género ofrece, este trabajo se limitará a enumerar tres de ellos: las conversiones gramaticales, las cláusulas sustantivas y el hipérbaton, que incluyo como recurso sintáctico por la transposición del orden normal de la frase que caracteriza esta figura retórica.

Las conversiones gramaticales aparecen con frecuencia en los poemas de Rosenmann-Taub. Cuando dos sustantivos se yuxtaponen, los vocablos desempeñan las funciones de sustantivo y adjetivo al mismo tiempo que se describen y se modifican. Por ejemplo, en “Endriago encabritado...” de *El Mensajero*, el verso *caoba nigromante* sugiere por un lado una entidad viva que posee una conciencia sobrenatural, y por otro una conciencia tan resistente e inamovible como la de la madera y las raíces de la *caoba*. Esta técnica le permite al poeta alcanzar nuevas dimensiones de significado con un mínimo de palabras.

Otro ejemplo de este recurso se encuentra en “Conjuro” de *El Mensajero*. Al crear palabras como *almohádame* y *mádreme*, el poeta convierte sustantivos en verbos imperativos para describir la nieve, que desempeña el papel de interlocutor en el poema. Estas conversiones contienen la fuerza del verbo y así elevan la categoría gramatical del sustantivo, convirtiéndolo en un elemento central. De este modo, comunican con gran economía que la nieve, representación metafórica de la muerte, le provee de manera activa comodidad y refugio al hablante así como protección, nutrición y amor.

A menudo se encuentran cláusulas sustantivas en los textos, escogidas por su gran capacidad expresiva. Éstas consisten en largas series de sustantivos conectados con dos puntos o con comas, con el propósito de eliminar el verbo “ser”. Se ejemplifica este recurso en el poema siguiente, proveniente de *Poesiectomía*:

Gesto, dique, tarugo,
miriñaque de estío,
placenta de sigilo,
peripecia: concúbito.

El poema consiste en seis imágenes, o bien sustantivos o bien cláusulas de relativo, y los dos puntos del verso final señalan que éstas describen todas las facetas diferentes del concúbito.

La primera estrofa de “Arambeles...”, el primer poema de *El Mensajero*, demuestra otra serie de sustantivos.

Arambeles:
fanales: secos ríos
de los yunques benignos
de la hacendosa suerte.
(...)

Así como en el ejemplo anterior, los sustantivos se vinculan a través de los dos puntos. De este modo, la puntuación conecta e iguala las cláusulas semántica y sintácticamente; una figura retórica se explica por otra al mismo tiempo que progresivamente arroja más luz sobre el tema.

El hipérbaton suele situar palabras o frases en un lugar preciso del verso por razones prosódicas. Asimismo, se utiliza para crear efectos expresivos tales como la intensificación o disminución del poder semántico de un vocablo o cláusula por su ubicación en la frase. La primera estrofa de “Desahucio”, perteneciente a *Quince*, nos servirá de muestra:

El Desahucio

Del edificio de departamentos
– ocupo uno mediano,
en el segundo piso,
desde tanto ajeteo
que no recuerdo
cuánto –
el propietario,
firme, tempranísimo.
Yo no lo conocía.

El poema comienza con una cláusula posesiva preposicional, y debemos esperar seis versos antes de que se revele el sujeto de la misma. En la metáfora extendida que constituye la estrofa, el *edificio de departamentos* representa el cosmos dentro del que vivimos y cuyo *propietario* debe de ser Dios. Al empezar con el *edificio de departamentos* y pasar enseguida a una cláusula independiente separada por guiones, el poema se centra primero en el entorno, segundo en el lugar relativo que ocupa el ser humano dentro de éste y sólo al final en Dios, situándolo así en un lugar de mínima relevancia. Al sugerir la primacía del mundo natural sobre el divino y ubicar al hombre dentro de este esquema, el hipérbaton refuerza sintácticamente esta descripción de la condición humana que constituye el tema. De ahí que esta figura de dicción constituya uno de los pilares sobre los que se construye el texto.

Recursos semánticos

El léxico de David Rosenmann-Taub no tiene parangón. En su obra aparece una gran variedad de registros, tales como el lenguaje culto, esotérico, poético, cotidiano y vulgar, terminología técnica y científica, y vocabulario bíblico y clásico. Aparte de la multiplicidad de

registros, el poeta trata el léxico mismo de manera novedosa. Por un lado, inventa neologismos, tal y como lo hacen otros poetas, con la finalidad de superar los límites del lenguaje. Aún más novedoso es su incorporación de palabras internas. Estas nuevas expresiones verbales se destacan por su extrañeza y por lo tanto señalan ideas o conceptos vitales. Primero examinaremos los neologismos, luego las palabras internas y por último cómo operan en los poemas.

El poeta crea neologismos de diferente índole. Uno de los tipos, las palabras híbridas, se consigue al combinar dos o más vocablos para transmitir un significado sintetizado. Se trata de un recurso semejante a las conversiones gramaticales descritas arriba, pero con mayor eficacia pues en este caso las palabras no se yuxtaponen, sino que se fusionan formando una nueva y única. Por ejemplo, en *El Mensajero*, la primera sección se intitula “Vitamortis”. Al tratarse de una combinación de los latinismos para vida (*vita*) y para muerte (*mortis*), indica que los poemas de la sección tratan de la síntesis de los dos estados del ser. El poema “Medallón” de *Quince* incluye dos ejemplos destacados de esta categoría de neologismo: *cococomandante* y *impopoportante*. Aunque al principio parecen tartamudeos, casi de inmediato se reconoce que las palabras *coco* y *popo* satirizan al *comandante importante* sin piedad. De la misma manera, en el híbrido *sobrecopa* que se halla en la frase “Tú, en la sobrecopa”, perteneciente al poema “Tú – rumor – atisbas...”, el poeta emplea el significado literal de las dos palabras *sobre* y *copa* tras plantear la idea de que existe una conciencia externa y superior al árbol: en este caso, la conciencia de Jesucristo.

Una de las aportaciones más originales de Rosenmann-Taub es su empleo de palabras internas. Se trata de inesperados hallazgos enterrados dentro de las palabras del poema. Aunque se asemejan a los calambures en su forma, se distinguen de ellos por su propósito: los segundos

persiguen demostrar el genio del poeta mientras que las primeras siempre se emplean para añadir otras dimensiones de significado al poema. Como un ejemplo de este recurso, examinaremos los primeros versos de “En el naufrago día” de *Quince*, cuyos primeros versos se leen así:

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

La palabra *encaramarse* significa trepar o elevarse. Por otro lado, las palabras internas *cara* y *me* combinan con el pronombre reflexivo *me* que las precede con la intención de describir el enfrentamiento del ser humano consigo mismo. De igual forma, el *ir* y el *mar* que compone el vocablo *mirar* en el tercer verso de la estrofa desempeñan otros papeles cruciales en la explicación del poema.

Encontramos otro ejemplo de palabras internas en “La Cita”, de *El Mensajero*:

Preguntarán en casa
por mí. ¡Tanto feriado sin tu zarpa!
Sepelio, ¿no me amas?

Paulatino diluvio.
Neutralidad. Borneo hacia el estuco.
Dios, celoso: “¿Te aburro?(12)”

La palabra “Borneo” evoca la selva y la palabra *zarpa* evoca una imagen animal, así como *oso* de *celoso* y *burro* de *aburro*. En un poema que trata de la consciencia y la inconsciencia del ser humano, el poeta utiliza estas palabras internas para apuntar a una forma de consciencia animal a la que el ser humano se aproxima en su singladura a la muerte. Al final del poema, Dios mismo se da cuenta de que *aburre* al ser humano, o sea, lo hace *burro*, sin conciencia ni voluntad para alcanzar su potencial humano.

Un tercer impresionante ejemplo de palabras internas se halla en el poema “Sojuzgando tristezas...” de *El Mensajero*.

Sojuzgando tristezas
y frambuesas,
embistiendo pistachos, apogeo
de la embriaguez total, cosquilleo
granadal, mi fragata
se aquilata,
crocantemente próspera, exultante.
Mustio pezón, gigante.

El poema proviene del capítulo “Recreos” que trata del desarrollo del ser humano; la frase *mi fragata / se aquilata* se refiere al examen de uno mismo que forma el proceso del desarrollo.

Una vez que se entienda el tema, todas las imágenes se relacionan: la primera frase precisa el trabajo interior que uno debe hacer para conseguir desarrollo y la segunda frase hace hincapié en la inutilidad de nutrición que proviene desde el exterior. El vocablo *frambuesas* contiene escondido la palabra *huesas*; al tiempo que el poeta nos presenta una metáfora que alude a los placeres del mundo exterior, también sugiere que éstos constituyen una forma de muerte. Por otro lado, la *fraga* de la *fragata* es el frambueso, el “padre” de las *frambuesas*, lo que comunica la idea de que el verdadero placer reside en el viaje en pos del ser interior. Además, la frase *se aquilata* puede ser leída como la forma imperativa del verbo ser en *sea quilata*, con la que el poema pasa a ordenar al hombre que se desarrolle; en el proceso, el hombre (la *fragata*) se convierte en oro puro. De este modo, observamos cómo las palabras internas añaden otra dimensión semántica al poema.

El ejemplo más sobresaliente de este recurso se encuentra en “El Desahucio”, también de *Quince*, donde el propio poeta describe el vocablo *tempranísimo* así:

t: la cruz.

temp: tiempo.

pr: propietario.

a: apertura.

nísimo: vivir: ni sí, ni no: de una ambigua afirmación
a una casi negación: ni
(con tonicidad violenta: ní) sí (átono si) (ni)
no (con disimulo, mo).

tempranísimo: del inicial instintivo (¿voluntario?)
sustentar"se" – MaMar - , al clau-
surador "des" enlace: no más
hablar: cerrar, definitivamente
– M – , la boca. (27)

De manera que, con esta sola palabra el poeta expresa y resume las varias ideas claves del poema. Deseamos recordar que el poeta escribió *Quince* para demostrar los varios recursos técnicos que emplea en la creación de su obra y, al mismo tiempo, mostrar las posibilidades interpretativas basadas en ellos. Aunque el lector se sienta incapaz de interpretar esta palabra igual que el poeta, al menos el ejemplo despeja el camino para que el lector emprendedor piense emplearla en el análisis de otros poemas.

La polisemia es otro recurso semántico que desempeña una función comunicativa vital en la obra de Rosenmann-Taub. El poeta siempre elige el léxico de acuerdo con su potencial para aumentar y precisar la expresión de su pensamiento y, como consecuencia, muchas de las palabras contienen acepciones y matices múltiples. Por ejemplo, en el poema "Jávele," la palabra *alumbra* podría significar o bien el proceso de dar a luz a la persona o bien el que arroja luz sobre la persona. En todos los casos, el lector se beneficiará si intenta comprender cómo los dos significados se aplican para alcanzar una comprensión más amplia en vez de favorecer uno sobre el otro. Un examen de "En las eras, ajeno" de *El Zócalo* ilustra el valor de este enfoque:

En las eras, ajeno,
he raído los mismos sabores
que aprendí en las escuelas del sueño.
¿Cuándo empieza la noche? (26)

En el primer verso, la palabra *eras* podría referirse a una época pasada. Por otro lado, si la entendemos como segunda persona informal del verbo ser, podría referirse igualmente al pasado del hablante mismo. Además, podría apuntar a los lugares de trilla donde el trigo se separa de la paja. Esta metáfora o ubica al interlocutor temporalmente en el pasado, quizá como un preso de su pasado, o espacialmente en los lugares de trilla, donde se desarrolla al separar lo malo de lo bueno, lo inútil de lo útil, lo vital de los desperdicios de su propia vida. Como descripción del interlocutor, la palabra *ajeno* cubre una multitud de funciones: podría aludir a lo extraño, pero también a lo enajenado, e incluso a lo distante e ignorante. Por último, en el tercer verso, *sueño* podría referirse o a un estado de somnolencia o a la acción de soñar; el primero se relaciona con la inconsciencia y el segundo, con el subconsciente. Por último, la *noche* del cuarto verso indicaría la *noche* literalmente, sobre todo si se considera la referencia al *sueño* del verso anterior. Sin embargo, en otros poemas tales como, “Cómo me gustaría...” y “Preludio” de *Cortejo y Epinicio* la *noche* representa metafóricamente la muerte. Al no eliminar las acepciones alternativas, se accede a toda la riqueza del poema.

Además de los neologismos, las palabras internas y la polisemia, a menudo las frases y varias figuras retóricas conllevan apreciaciones múltiples. Por ejemplo, en el poema “Dominio”, el hablante contesta “*Señor, no tiemblo*” cuando Jesucristo le dice “*Pues tu blasfemarás*”. En una posible interpretación de este diálogo, el hablante elige seguir una vida inconsciente a pesar de las amonestaciones de Cristo; en otra, el hablante se compromete con la vida consciente. En este caso, las mismas advertencias llevan sentidos diferentes se entienden de diversas maneras, dependiendo de cómo se entiendan las demás figuras retóricas del poema.

Por último, el poeta se sirve de los tropos clásicos de la poesía siempre con gran maestría. Terminamos este trabajo con una breve presentación del uso de la metáfora, la metonimia y la

paradoja en su obra. Debido a su estilo minimalista y denso, Rosenmann-Taub superpone metáforas sobre metonimias para comunicar sus conceptos. Por un lado, la metonimia identifica el referente por contigüidad, y por otro, la metáfora le añade una dimensión descriptiva por analogía. El poema “Dominio” de El Mensajero nos provee algunos ejemplos del uso combinado de estas figuras retóricas.

Calcinada,
la rúbrica;
gentil, el lodazal;
el monasterio,
decaída oscitancia
vagabunda.
“Pues te blasfemarás.”
“Señor, no tiemblo.”

Con sólo once palabras, los primeros seis versos contienen seis complejas y ambiguas figuras retóricas en las cuales la metonimia y la metáfora se entremezclan. Por ejemplo, el *monasterio* representa metonímicamente la vida apartada de la sociedad; y ésta a su vez podría referirse como metáfora tanto al retraimiento de la vida como a la búsqueda de una nueva vida interior. Del mismo modo, *la rúbrica* como firma sugiere metonímicamente la identidad del individuo; y ésta, calcinada, se refiere como metáfora a su propio ser visto en su conjunto, dañada o destruida.

Igual que la polisemia, Rosenmann-Taub utiliza la paradoja para abrir nuevas posibilidades expresivas. Cuando se indaga en ambos lados de la antítesis, la paradoja precisa la complejidad del contenido. El poema “Florecí” de Poesiectomía (2005) nos provee una buena muestra:

“Florecí”, brilla el pájaro.
La flor brilla: “Volé”.
“Estáis equivocados.”
...Por supuesto, los tres.

Los protagonistas de los primeros dos versos articulan opiniones erróneas, y el observador del tercero se los señala. La sorpresa surge en el último verso, en el cual un segundo observador reconoce que los tres protagonistas anteriores se *equivocan*. Ya que la opinión del primer observador se opone a la de los otros dos, el reconocimiento del segundo observador de que los tres primeros se *equivocan* crea una paradoja. Un análisis más detallado demuestra que la paradoja se emplea con el fin de describir las equivocaciones y los aciertos de la subjetividad y de la objetividad, de sugerir que hay grados múltiples de objetividad y de este modo proponer que la mejor descripción de la realidad podría emanar de una mezcla de ambas. Para el poeta, la paradoja se convierte en una imprescindible herramienta, dada su visión acerca de la naturaleza compleja y a veces contradictoria del mundo.

A través de este estudio, hemos demostrado cómo el autor se apropia e interpreta de una manera novedosa los recursos formales y retóricos clásicos. La manera en que la forma se pone completamente al servicio del contenido se explica por la orientación del poeta, que aprovecha todo el potencial de la lengua poética para expresar su pensamiento con precisión. En el plano métrico, utiliza esquemas de versificación que cumplen con las normas métricas clásicas, pero al mismo tiempo incluye variaciones métricas tales como desviaciones en la longitud de versos y estrofas, ritmo dispar y versificación móvil; estas funcionan como una guía que realza ciertas palabras y frases del poema. También en este campo, las pausas y los silencios hacen hincapié en vocablos críticos. En el plano fonológico, el poeta utiliza aliteración y rimas externas e internas para crear sonoridad y ambiente como los demás poetas, pero además, las utiliza con fines de asociar y subrayar ideas claves del poema. Por último, en el plano sintáctico Rosenmann-Taub se vale de puntuación, conversiones gramaticales, cláusulas de sustantivos e hipérbaton para con el propósito de crear y añadir otros matices al significado del poema.

El plano semántico constituye la base de la mayor parte de la expresión poética y aquí Rosenmann-Taub de nuevo dispone de todos los recursos a su disposición. Alcanza la expresión exacta de su pensamiento recurriendo a un vocabulario inmenso e incluso inventando palabras. Como novedad suya, incorpora palabras internas con el fin de crear y así crea un subtexto que añade otra dimensión semántica al poema. Tanto la polisemia inherente a muchas de los elementos léxicos que elige como la ambigüedad y antítesis que deriva de las figuras retóricas se usa con el fin de explotar los múltiples valores semánticos del vocablo o tropo literario.

Debido a su preocupación con la expresión precisa y objetiva de la verdad, la poética de Rosenmann-Taub se diferencia de la de otros poetas. Para él, la belleza del poema yace en la medida de que se aproxima a una descripción exacta: de una declaración de la condición del mundo, de la naturaleza o del ser humano que no se ha hecho anteriormente. Por esta razón, la trayectoria de su obra diverge de la de otros poetas que manifiestan las emociones en toda su intensidad, adoptan una estética basada en criterios culturales o personales, y expresan pensamientos subjetivos.

Esta poética distinta abre camino al uso de los recursos formales de la poesía de manera también distinta. De cada elemento del poema el poeta exige ayuda en este esfuerzo. Todos los elementos prosódicos, fonológicos, sintácticos, léxicos, semánticos y retóricos se sirven para reflejar la complejidad y constantes contradicciones que constituyen al ser humano, su manera de vivir, y el mundo que lo rodea. Una vez que se entiende su poética, el lector se dará cuenta de que el poema mismo contiene todas las claves necesarias para entenderla. Si el lector se arma con las herramientas de análisis perfiladas anteriormente, tendrá la oportunidad de entrar en el poema, apreciar la expresión del autor por su belleza y profundidad, y contemplar la cosmovisión del poeta en toda su plenitud.

Obras Citadas:

- Armstrong, Isobel. "Meter and Meaning." Hall, Jason David, ed. *Meter Matters: verse cultures of the long nineteenth century*. Athens: Ohio University Press, 2011. Print.
- Berger, Beatriz. "Todo poema en mí, tiene su partitura". Entrevista a David Rosenmann-Taub. *El Mercurio, Revista de Libros* 7 June 2002: 6-7. Print.
- Carper, Thomas and Derek Attridge. *Meter and Meaning*. New York: Routledge, 2003. Print.
- Castellanos, Laura. "Vine al mundo a aprender". Entrevista a David Rosenmann-Taub. *Reforma.com* 14 May 2005. n.p. Web. 17 December 2013.
- Jeffries, Lesley. *The Language of Twentieth-Century Poetry*. New York: St. Martin's Press, 1993. Print.
- Pérez Parejo, Ramón. "Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética". *Poesía y silencio: paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*. Bischoff, Christian Johanna and Annegret Thiem, eds. Berlin: LIT Verlag, 2013. Print.
- Rosenmann-Taub, David. *Auge*. Santiago: LOM Ediciones, 2007. Print.
- . *El Mensajero*. Santiago: LOM Ediciones, 2003. Print.
- . *El Zócalo*. Santiago: LOM Ediciones, 2013. Print.
- . *Poesiectomía*. Santiago: LOM Ediciones, 2005. Print.
- . *Quince*. Santiago: LOM Ediciones, 2008. Print.