

EL POETA TOTAL

**(Algunas reflexiones sobre la poesía de David Rosenmann-Taub,
a raíz de la publicación de su antología *Me incitó el espejo*)**

*[RESUMEN DEL ENSAYO: Se trata de una visión panorámica de la poesía de David Rosenmann-Taub, a partir de los poemas seleccionados en la antología *Me incitó el espejo*, con edición de Álvaro Salvador y Erika Martínez (Barcelona, España, DVD ediciones, 2010). El ensayo analiza el carácter totalizante de la obra del autor chileno, que atiende a todos los aspectos de la realidad y moviliza todos los recursos del lenguaje. Entre ellos, destaca el uso de numerosos mecanismos intensificadores de lo sensorial inspirados en la música, como la aliteración o el calambur, que procuran un efecto de encantamiento órfico. El ensayo también esboza la dimensión existencial de su poesía, con una fuerte presencia de la muerte, respecto a la cual la evocación del mundo de la infancia y de las figuras familiares, y la recreación del orbe cotidiano, transmutado en espacio metafísico, constituye, a la vez, una denuncia del paso destructor del tiempo y un espacio de refugio y consuelo. La apelación a Dios, siempre irónica, aunque alimentada por la frecuentación de los místicos, así como la paradoja y la imagen, sirven al poeta para reconciliar lo lejano o irreconciliable, como metáfora de la relación ontológica a la que aspira el ser.]*

A David Rosenmann-Taub (Santiago de Chile, 1927) se le ha llegado a considerar un autor imaginario, y a sus poemas, obra de algún escritor famoso que, para sus composiciones más heterodoxas, prefería el anonimato del heterónimo: tales han sido su apartamiento, casi espectral,

de la fanfarria literaria y su independencia creativa. Lo mismo se dijo del español Juan Larrea, otro autor inclasificable, cuyos poemas se tuvieron por obra de su amigo y mentor Gerardo Diego, y del catalán José María Fonollosa, emigrado a Cuba, vendedor de licores y estampas religiosas (por separado), y autor de una de las obras más desconcertantes de la segunda mitad del siglo XX, *Ciudad del hombre: Barcelona*. Parece como si a muchos les resultase inverosímil que semejantes autores existieran: que haya alguien capaz de crear un cosmos poético tan abrumador, tan rebelde a la estabulación crítica. No deja de sorprender esta alegación de irrealidad: los tres escritores mencionados son autores voluminosos, excéntricos, huidizos y de una poesía absoluta, que no pretende sustituir a la vida, sino que es la vida, que no pretende describir el mundo, sino que es el mundo. Esta es la característica que mejor define, en mi opinión, a David Rosenmann-Taub: su condición de poeta total, esto es, de poeta que atiende a todos los aspectos de la realidad y que moviliza todos los recursos del lenguaje. Obra, así, como otros grandes del idioma —Gonzalo Rojas, Tomás Segovia, Antonio Gamoneda, Manuel Álvarez Ortega, Carlos Edmundo de Ory—, que muestran la misma voluntad que él por atrapar lo subterráneo y lo trascendente, lo mínimo y lo cósmico, lo no dicho y lo no decible, sin por ello renunciar a un propósito radicalmente humano. Quizá por eso él mismo ha subrayado que «la poesía está en todas las cosas. Mi poesía es la que extraigo de la poesía de la vida»¹. La poesía de Rosenmann-

Taub es como el hojalde: hecha de capas superpuestas, cruje, crepita en los ojos, y nos inunda con una miríada de astillas sonoras. Brota de una simiente vanguardista, es decir, de una incomodidad con el ser y con el mundo que se traduce en una simultánea incomodidad con el lenguaje, y que aspira a disolverse en su manifestación. Resulta, pues, inquisitiva, disconforme y audaz, pero no se desarraiga nunca de la tradición: actualiza, vivifica ese espíritu subversivo, pero no desatiende el conocimiento de los clásicos ni de las formas poéticas convencionales, antes bien, los dota de un nuevo significado: los recrea, transformándolos.

En la poesía de David Rosenmann-Taub adquiere una relevancia singular la dimensión material del lenguaje. Es perceptible su trabajo constante por hacerse tangible, por transformarse en cosa —con olor y color, con piel y volumen—, por configurarse de manera que sea posible establecer una relación carnal con las palabras. Se trata de un afán asimismo vanguardista, que encuentra su principal manifestación en la música, un arte que le ha acompañado, y que ha nutrido decisivamente su obra, desde su primera infancia, cuando su madre, Dora, una excelente pianista, empezara a infundirle el amor por la interpretación y la composición musical. Los versos de Rosenmann-Taub abundan en aliteraciones, que constituyen la expresión musical más elemental de la poesía, el entramado celular del tejido lírico, gracias a las cuales, como ha

dicho Robert Gurney de Juan Larrea, «el contenido sentimental y su expresión material se aúnan hasta confundirse en una sola cosa»². Señalo dos —que son, técnicamente, parómeos, esto es, repeticiones de los fonemas iniciales de las palabras—, pertenecientes a «Reconciliación»: «Entre los blancos bosques/ blandí el bautizo...»³; y esta otra:

Me descubro,
arrecife, desnudo,
ras en ras, de raíz,
recién nacido
sobre el recién nacido...

En la segunda, el fonema golpeante /r/ vuelve perceptible la violencia del significado: una violencia pura, no obstante, hecha de sangre y alumbramiento, como la del parto o la creación que se describen. Rosenmann-Taub gusta asimismo de las reiteraciones y estribillos, con frecuencia de aire infantil, en romances, canciones y coplas. Estas cantinelas sencillas, con su aire lúdico y su leve humorismo, son, no obstante, potentes retóricamente, como demuestra «La vetusta copla», en la que volvemos a encontrar un dilatado arsenal retórico, que empieza con una figura etimológica y acumula después asonancias e inflexiones aliterantes, otra vez de /r/ y también de /θ/:

Voy recordando recuerdos,
vistiendo ruinas de ruinas.

Asueto de maniqués
con ternura de ceniza:

un cantizal por estirpe
y una aladica por hija.

Ristra de ruinas de ruinas...

En otros casos, la devoción por la música se vuelve explícita, como en su «Homenaje a Debussy» o en «Comentario de “Schabat”», que incorporan fragmentos de pentagramas o su propia notación musical. En el segundo, es el propio poeta el que subraya la acumulación de sonidos iguales /s/, /o/ y /l/, en el texto, en una especie de anagramática aliteración de «sol», que, como especifica en su encabezamiento, atraviesa el poema, desafiando a la oscuridad y a la muerte. Pero la musicalidad de Rosenmann-Taub no sólo es ritmo y fluencia, es decir, un código sonoro que encauza los estímulos auditivos y dibuja formas en el tiempo, sino, muy a menudo, pura crepitación alquímica, desnudo sortilegio léxico, *incantatio* —encantamiento—, en el sentido órfico del término, como sucede en «Réquiem» o «Dilectos cachivaches», entre muchas otras composiciones.

Esta apelación oracular de David Rosenmann-Taub, directamente entroncada con una percepción primigenia del latido del mundo, constituye, como ha señalado Juan Andrés García Román, una herramienta humana para rendir los moldes de la razón a los pies de una libertad espiritualizada. «Más que música, por tanto —prosigue García Román—, y más que reglas de armonía del verso, de lo que hablamos es de la fantasía como coordinada, como espacio recuperado»⁴, como reivindicación de una vibración singular, en la que las palabras se mezclan, promiscuas y libérrimas, en el flujo inarticulado de cuanto las envuelve y, a la vez, de cuanto brota de ellas. El primero de los poemas citados, «Réquiem», integrado por redondillas blancas, ejerce una minuciosa persuasión musical, basada en las repeticiones —duplicaciones y epíforas—, como en una letanía pueril y devastadora:

Éntrame, abrojo: mecerte,
quiero mecerte, mecerte,
naufragio niño, riciales
destellos, aguzanieves.

Rurrapata, rurrapata,
rodomiel, pupa, runrún:
allá en tu sombra llorando,
aquí nos falta la luz.

El segundo, «Dilectos cachivaches», centrífugo y desquiciado, es un brincante órdago de sílabas y melancolía, de ordenado amontonamiento — mediante las geminaciones y la enumeración, enhebrada por delicadas similitudines y sutiles homofonías— y recuerdo desordenado:

Dilectos cachivaches, ah, quicial, tiempo, tiempo,

(...)

mis bolsillos gorjean

tizas, guijarros, mundos, botones, llanto, llanto;

tu delantal aúpa burlas, fábulas, gatos;

arcanos, de soslayo, quedamos en ayunas...

Estos raptos sonoros son rigurosamente incomprensibles, pero rigurosamente hermosos, o, como decía Borges, refiriéndose a *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, su belleza es anterior a su inteligencia⁵. No obstante, la ininteligibilidad de Rosenmann-Taub no es tal, o, mejor dicho, sólo lo es si la referimos a la magra transitividad de lo denotativo, al áptero encadenamiento de la lógica. Su poesía es, de hecho, clara como el agua: clara emocionalmente, clara musicalmente, clara y plena en sentido, que se comunica mediante los cimbreantes filamentos del eco, la asociación y la sugerencia. Todo poema se entiende si nos emociona. Y los poemas de Rosenmann-Taub se comprenden desde el primer verso, impregnados de

una racionalidad, sentimental y sensible, que escapa a la luz constrictora de la razón y se despliega con la recurrencia informe de una ola. A veces el lenguaje, tal como lo utilizamos habitualmente, no le basta al poeta para construir la música a la que aspira, la expresión que desea hacer audible, que quiere convertir en *objeto*. Por eso recurre a la torsión sintáctica y léxica, con un vocabulario frecuentemente insólito —que requiere, incluso, notas a pie de página— y neologismos de inspiración vanguardista, como «cosmolágrima» o «madremente», e incluso con técnicas paronomásicas, como el calambur, de ascendencia barroca, pero actualizado por los ismos: «helada, el hada se contrajo», dice en «¡Ir, sin reclamos...!», o «los soles hacia el sol./ Los soles sacia el sol», en «Zambra de disfraces...». En esta persecución de realidades puras y sanguinolentas, recién brotadas, con las que aspira a confundir al mundo desfallecido que se refleja en el lenguaje común, sus imágenes avecindan opuestos, y, como han señalado todos los adalides de «la tradición de la ruptura» —como la denominara Octavio Paz—, desde Ezra Pound a André Breton, cuanto más alejados estén estos, más potentes serán aquellas. Lo demuestra el soneto «Gleba», integrado por una sucesión de cláusulas condicionales, cuya yuxtaposición resulta menos llamativa que sus componentes, siempre remotos, siempre adscritos a ámbitos irreconciliables, pero que resultan reconciliados en el poema:

Si macetas con plumas, si mamparas

con cepos, si coimeros
con viandas, si adalides con nostalgias,
si escrúpulos con ganchos, si desiertos

con ladrones, si tubos con amantes,
si orzuelos con escobas, si celliscas
con abulias...

A Rosenmann-Taub le gustan también las paradojas (o «parajodas», como decía Cabrera Infante), como la que constituye el poema «Genetrix» («Acabo de morir: para la tierra/ soy un recién nacido»), no sólo por sus virtudes intelectuales y sensoriales —su estructura quiasmática, su cadencia torcida, su sorpresa—, sino, sobre todo, porque instrumentan una «estética del oxímoron», como ha señalado María Nieves Alonso⁶, una voluntad de establecer una *concordia oppositorum* que resuelva la escisión de la existencia, la separación del ser que experimentamos como pérdida, como tránsito a la nada, desde el instante mismo del nacimiento. La paradoja no es dissociativa, como se ha creído, sino unitiva, como también ha señalado Paz: sirve para reducir las fracturas, para que todo, hasta lo más disímil, se abrace en un espasmo de reconciliación. Y a esa ilusión, convertida en realidad inequívoca en el poema, apunta su uso por parte de David Rosenmann-Taub.

El sentido taumatúrgico de muchas paradojas de Rosenmann-Taub sirve para documentar otro de los rasgos fundamentales de su poesía: su dimensión existencial, o, como han precisado los antólogos de *Me incitó el espejo*, su «orfandad trascendental»⁷. Hay un constante sobrevolar de la muerte. En «Pudor...», por ejemplo, el poeta dialoga con el propio cadáver, como ya hiciera, entre otros, Jaime Gil de Biedma, no sin ironía, transformando el sobrecogimiento y la imposibilidad en reproche familiar: «Mi cadáver me acusa: “¡Pretencioso!”/ “¿No tú?”, le acuso yo». En «Cómo me gustaría ser esa oscura ciénaga...», recurre a la imagen del agua estancada como metáfora de la muerte, o más exactamente como deseo de muerte, valiéndose de la identidad de los rasgos semánticos que las caracterizan a ambas: la quietud —y la tristeza que esa inmovilidad suscita—, la oscuridad que emerge de sus profundidades y la putrefacción a la que suelen asociarse. El agua quieta también se identifica con el agua durmiente, igual que la muerte se identifica con el sueño. Siguiendo a Gaston Bachelard, que ha estudiado exhaustivamente esta asociación, «el agua es el verdadero *soporte* material de la muerte (...), la hidra universal»⁸. En los tercetos monorrimos de «Cómo me gustaría ser esa oscura ciénaga...», Rosenmann-Taub practica un terrible *ritornello*: «Cómo me gustaría dejar correr el tiempo» y luego «jamás haber nacido», o «lograr morirme ahora», o «rodar por el vacío»; en suma, desaparecer en la nada. En «Si conservara...», se pregunta: «¿Por qué te pudres, si te amo?».

y este verso hermoso y demoledor dialoga, sin quererlo, pero con la lógica coincidente de dos poetas que compartieron las pesquisas hirientes de las vanguardias, con otros de Basilio Fernández, un poeta creacionista español, discípulo de Gerardo Diego, lacerado también por dentelladas existenciales, que le responde: «sólo se ama lo que se pudre a nuestro lado»⁹. En «Efusión», en fin, Rosenman-Taub se define como «fragmento», y pocos versos resultan tan demostrativos de la quebradura, del divorcio que atenaza su existencia: lo apedazado supone la ausencia del todo, la ruptura cósmica.

En este contexto mesuradamente agónico, la evocación de las figuras familiares y del mundo de la niñez —con el que resulta coherente el gusto por las letanías infantiles que hemos señalado al principio— se alza como otra forma de documentar el paso del tiempo y la destrucción de cuanto amamos, pero también como el refugio por excelencia frente a ese caudal deletéreo, frente a nuestra permanente exposición a la intemperie. Así, en «Circo», Rosenmann-Taub recuerda este espectáculo de payasos y equilibristas, y su algarabía de butacas, leones y «loros ciegos en trapecios», pero también de vellocinos, «sanantonios paralíticos», tafanarios —es decir, nalgas— y putillas. Cabe recordar que las vanguardias sintieron un interés profesional por el circo —su naturaleza grotesca excitaba el espíritu desafiante de la novilírica—, que fue creacionista y

ramoniano: Gómez de la Serna publicó en 1917 *El circo*, un compendio de facecias payasescas. En otra breve composición, plagada de alusiones líquidas, Rosenmann-Taub expresa su deseo de regresar al vientre materno: «En las lavas sensuales busco siempre el regreso/ a los cielos profundos del río maternal./ (...) volver anhelo al vientre por oasis de hueso». En estos alejandrinos se funden lo alto y lo bajo, el firmamento y la tierra, el fuego y el agua, como metáfora de su voluntad de reunificación, ahora cifrada en esa placenta amorosa. A la madre está dedicado también «El grato paragüero...», en el que se recrea la misma ansiedad, la misma dolorosa incertidumbre que suscita la obra magna, *En busca del tiempo perdido*, de otro de sus autores tutelares, Marcel Proust¹⁰: «mamá, ¿me besarás, si me voy a acostar?/ (...) entrégame tu beso, aunque sea de lejos...», escribe Rosenmann-Taub. El padre es evocado en «Papá, contéplame: el alud de inopias...», una airosa elegía, de aliento clásico, fundada en el apóstrofe —«contéplame...»—, que vuelve presente a la figura ausente; en el encabalgamiento, que traspone, con la ruptura de la ilación visual, la quiebra de su falta; y en una tenue asonancia que se radicaliza, como un redoble negro, conforme el planto avanza, para reproducir, sonoramente, la pervivencia del recuerdo, el crecimiento del recuerdo. El último verso vuelve a aludir a la tierra como lecho común, y probablemente balsámico, igual que en «Genetrix»:

Papá, contéplame: soy tuyo
como los cardos de tu frente.
Papá, contéplame: la tierra
quiere juntarnos para siempre.

Otro poema evocativo y fúnebre es el dedicado a su hermana, «Lajda, apaga la lámpara...». Se trata de una endecha, esto es, de una modalidad del romance, consistente en una sucesión indeterminada de versos heptasílabos, en la que solo riman los pares en asonante, a-a, una sonoridad abierta, inducida por el nombre de la persona recordada, que subraya su claridad, y que se expande en la geminada aliteración del epifonema: «Oh esa lámpara lámpara,/ hermana Lajda, ¡apágala!». Trenzados entre exhortaciones, aparecen algunos motivos de la poesía existencial, como las torres alzadas —e inevitablemente caídas, según establece el mito babilónico— o el sueño como metáfora de la muerte, aunque aquí aluda a una luminosa anécdota adolescente. Sin embargo, junto a este despliegue de emoción e intimidades, Rosenmann-Taub es capaz de escribir un poema a algo tan ajeno e inerte como un muro. Demuestra, así, su versatilidad y su espíritu totalizante, su habilidad para dotar a lo menos significativo de un temblor significativo:

Te alabo. Te repudio.
No discutes. No buscas.

No creces. Te derrumbas.

Honor a ti, montón en orden: muro.

La conjunción de ambas vertientes —lo existencial y lo infantil, la náusea y el hogar— configura un mundo de inocencia y terror, como acredita «Canción de cuna», en el que el cañamazo reduplicativo sostiene un helador mensaje de muerte:

Con retales de musgo, cariño mío,
te envolveré. Haga tuto mi niño lindo.
Te envolveré bien, hijo,
con esmeraldas y halos alabastrinos.
En tus manos, goloso cariño mío,
mil gusanos bonitos.
Haga tuto mi niño, niño podrido...

En los versos de Rosenmann-Taub también se mezclan lo cotidiano y lo metafísico. Lo advertimos en «Dios se cambia de casa...», una tirada de alejandrinos que narra, literalmente, una mudanza de Dios, y que bulle de ironía, incluso de comicidad, una característica relevante en poesía del autor chileno, a la que la crítica no ha prestado, según creo, demasiada atención. En todo caso, Rosenmann-Taub revela la constante y reparadora intersección de planos y dimensiones espirituales: la proyección de todo,

hasta de lo más sagrado, en todo, hasta en lo más nimio. Esta fusión de lo burlesco y lo intangible afecta a buena parte de su poesía religiosa, que es, a la vez, descreída, y que roza en ocasiones la blasfemia, o abiertamente incurre en ella: en «Oda moral», Dios, siempre resfriado, siempre despiadado, estruja y desgarrá al yo lírico; en «Asfódelo», es inicuo y asqueroso; en «Me arriesgo...», aparece en calzoncillos; y en «Filántropo demonio...», carece de alma. Pero la crítica, e incluso la invectiva, si aspiran a gozar de entidad estética, sólo pueden practicarse con conocimiento de lo satirizado. Para urdir sus tapices sinuosos y polisindéticos, Rosenmann-Taub no solo participa de la tradición talmúdica, glosadora incansable, sino también de la historia mística. El chileno es un gran lector de San Juan de la Cruz, como revelan «Comentario de “Schabat”», que reproduce el modelo de análisis de la propia obra realizado por Juan de Yepes —aunque no solo ideológico o doctrinal, sino prestando una atención preferente a lo estilístico—, o «Réquiem», una de cuyas redondillas dice:

¿Hacia dónde, llamarada?,
¿qué ribera alcanzarías?,
¿y dejabas qué frontera?,
¿pero de dónde partías?

Por su parte, en el *Cántico* de San Juan leemos:

Buscando mis amores
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras¹¹.

Con estos abrazos, reiterados, a la risa y a la muerte, a lo elevado y lo enlodado, a la esperanza y la oscuridad, David Rosenmann-Taub demuestra, por si aún hacía falta, que los grandes místicos han sido también grandes materialistas, porque es imposible estar en este mundo sin sentir su desgarradora contradicción, sin experimentar la belleza feroz de las cosas y, simultáneamente, su polícroma suciedad y su desolador perecimiento. Rosenmann-Taub, poseído por una ambición de totalidad, ama los contrarios, porque, desde Homero, esa es la única forma de amar la vida.

EDUARDO MOGA

¹ Entrevista concedida a Lautaro Ortiz en *Poesía.Com*, Buenos Aires, Junio de 2002.

² Citado por Miguel Nieto en Juan Larrea, *Versión celeste*, Madrid, Cátedra, 2003 (2ª edición), p. 331.

³ David Rosenmann-Taub, *Me incitó el espejo*, selección y prólogo de Álvaro Salvador y Erika Martínez, Barcelona, DVD ediciones, 2010. Todas las citas de sus versos se refieren a esta edición.

⁴ «Lectura de Juan Andrés García Román», en *www.meincitoelespejo.blogspot.com*, 28 de octubre de 2010.

⁵ Borges escribió: «La sabia oscuridad del primero de estos poemas desconcertó (y sigue desconcertando) a los críticos, pero es menos importante que su belleza. La percepción de esa belleza, por lo demás, es anterior a toda interpretación y no depende de ella» [Jorge Luis Borges, *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939)*, Barcelona, Tusquets, 1990 (2ª edición), p. 143].

⁶ María Nieves Alonso, «Tierra y alma, en la luz, se precipitan», en David Rosenmann-Taub, *Cortejo y epinicio*, Santiago de Chile, LOM, 2002 (3ª edición), p. 9.

⁷ Álvaro Salvador y Erika Martínez, «Introducción», en David Rosenmann-Taub, *Me incitó el espejo*, op. cit., p. 16.

⁸ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, traducción de Ida Vitale, México, Fondo de Cultura Económica, 1978, p. 102.

⁹ Basilio Fernández, *Poemas (1927-1987)*, edición de Emiliano Fernández, Gijón, Llibros del Peixe, 1991, p. 235.

¹⁰ Proust es el protagonista de un poema de Rosenmann-Taub, «La zambra de disfraces...»: «La zambra de disfraces,/ Marcel, no te alcanzó./ Orvuá, se me hace tarde...».

¹¹ San Juan de la Cruz, *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1990, p. 249.