

PAÍS MÁS ALLÁ: UNA PARTITURA DE LA MEMORIA.

Resumen.

En *País Más Allá*, el poema aparece como el espacio donde resuenan las voces de la memoria. Sus alteraciones, sus sonidos, se filtran en el relieve textual. El ritmo evocatorio se compone de intersticios, duraciones y figuras que recrean el itinerario de un yo poético que recorre un “país” musical en donde el contacto con la filiación se establece “más allá” del lenguaje.

Introducción.

David Rosenmann-Taub es ante todo un poeta de la experiencia. Poesía y vida se entrecruzan hasta confundirse.

Para expresar de veras, hay que saber de veras. Vivir es un desafío. No he dedicado mi vida a la poesía. He dedicado mi vida a mi vida, que es la poesía.¹

El poeta instalado en el presente escribe sobre el pasado y sobre el futuro. Su poesía es un tejido en el que tiempos y espacios lejanos y por venir se entrelazan. En *País Más Allá*² se dibuja de manera nítida este mecanismo, que en palabras del propio poeta es “[...] el trasunto de [su] experiencia y [su] experimentar la experiencia de los seres que am[a]: [su] vivir”.³

Todo el libro tiende hacia algo, hacia alguien, hacia algún lugar inubicable pero certero. El libro -compuesto por treinta y nueve poemas- delinea los contornos de un mapa, de un “país” afectivo: el de la infancia y el de la filiación. El espacio del poema habitado por las siluetas del padre y de la madre busca conjurar la ausencia. El “más allá” del

¹ ROSENMANNTAUB David, Entrevista con Beatriz Berger, *El Mercurio*, revista de Libros, 6 de julio de 2002.

² *País Más Allá*, LOM, Santiago de Chile, 2004, Todas las citas provienen de esta edición. En adelante utilizaremos la abreviación *PMA*, para referirnos al título del poemario.

³ ROSENMANNTAUB David, «Contra la improvisación», por Patricia Tapia, *El Mercurio*, 20 de noviembre de 2005.

título mismo remite a la distancia física e inconmensurable que implica la muerte de los seres queridos con la que indefectiblemente se lucha.

Se anuncia así la energía transgresiva de una escritura que busca recorrer y atravesar los límites de la distancia, los límites del lenguaje. Retornar al origen, permite actualizar el pasado para convertirlo en presente que se proyecte en futuro.

País Más Allá se presenta como un itinerario pausado a través de los surcos de la identidad y de la memoria: cada poema viene a completar el relieve evocativo.

La experiencia por ser irrepetible y nunca idéntica, necesita ser nombrada de modo preciso y riguroso. De ahí que el lenguaje poético de Rosenmann-Taub sea tan específico. Las palabras parecen surgir con la naturalidad (que no es sinónimo de improvisación) de la vida misma. El carácter erudito de sus poemas -etiqueta y obstáculo para el lector apresurado- cede el lugar a una revelación: cada palabra brota para descubrir una parte la esencia del poema. Ahí radica tal vez la paradoja de una poesía que al velar aparentemente el acceso al significado en realidad revela sentidos.

La estructura misma del libro remite a varias fases consustanciales a la memoria: la preparación (“Apresto”), la fragmentación y el quiebre (treinta y nueve poemas componen el libro), el homenaje y la distancia (“Adiós”). Varios momentos y movimientos constituyen el relieve textual. Teniendo en cuenta la afirmación de Changeux según la cual “el proceso de la memoria en el hombre hace intervenir no sólo la preparación de recorridos, sino también la relectura de tales recorridos”⁴, surgen varias preguntas: ¿Cómo se conecta el poeta con el origen? ¿Qué mecanismos de representación de la memoria se detectan en los poemas? ¿Cuál es su ritmo?

⁴ LEGOFF Jacques, *El orden de la memoria, el tiempo como imaginario*. ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1991, p.132.

Para tratar de responderlas analizaré en un primer momento las figuraciones de la memoria y de la identidad. En un segundo momento abordaré la disonancia esencial de una voz poética que parece situarse en el umbral del deseo por desvanecer distancias y de la aceptación sosegada de la pérdida.

1. Composición, descomposición y recomposición de la memoria.

- Lazos.

La dedicatoria “A Jávele, a Cecilia, a Jacobo, a Méir” evoca los nombres de los antepasados y constituye la puerta de entrada hacia el territorio de la infancia, de la identidad y de la filiación, como lo confirma luego el epígrafe:

Infancia y nada: enlaces

Que borro dibujándome.

La infancia, primera fase en donde la vida se asemeja a una página en blanco, está asociada a la “nada” - origen del todo-. La conjunción de coordinación “y” las une como eslabones de una misma cadena. Los “enlaces” remiten a esta conexión y a los vínculos de la parentela. El oxímoron “borro, dibujándome” subraya la tensión que implica el crecer como un desprenderse de lo conocido, para que el propio ser pueda surgir: de ahí la importancia del pronombre enclítico «me» con el que se cierra el verso. En el poema introductorio “APRESTO” -cuyo título remite al ritual de los preparativos y al proceso de almidonar un tejido, como quien intenta fijar la memoria- el yo poético se desdobra y dialoga con su sombra y habita una atmósfera familiarmente desconocida. La opacidad⁵ se asocia con lo ajeno, lo extraño, mientras que lo luminoso remite a lo familiar⁶. La distancia y la ausencia que vive el sujeto poético⁷ y la inmersión en la

⁵ PMA, “APRESTO”, p.14, “sombra”, “sesgo/ vidriosos/ y esfumado”, “[...] El hálito de los desconocidos los cirios extinguió”.

⁶ *Id.*, “Los míos me cubrieron: / nacaradas/ procesiones [...]”.

oscuridad no son condena sino necesidad para poder ver, entender, comunicar. La “rendija”, surge como posibilidad de apertura y de iluminación que contrasta con la “caja” que sugiere 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 madura reflexión sobre la identidad, la memoria y la necesidad de superar los límites del tiempo. Es lo que señala el poeta al afirmar que:

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. 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 allá.⁸

El acto de nombrar ocupa una posición privilegiada. La nominación permite situar en el presente las figuras ausentes. Por eso en los poemas se diseminan nombres y lazos de filiación. De ahí la búsqueda de contacto por medio de preguntas⁹, o de imperativos que traducen la urgencia de cercanía¹⁰. El empleo de los pronombres personales complemento cristaliza la postura de un sujeto poético que no existe sino en relación con las figuras que conforman su mapa afectivo. Por ser esencialmente fragmentaria, la memoria se asocia en los poemas con lo residual, con lo simiente¹¹ y con lo intersticial¹².

La estructura anafórica de algunos poemas reproduce el ejercicio de memoria que consiste en repetir para conjurar el olvido; del mismo modo los compases rítmicos expresados a través de las aliteraciones y sobre todo de las asonancias, revelan la

⁷*Id.*, “Conmovieron cavernas. / Emigré: estepa ciega.”

⁸ LENNON ZANINOVIC Maurenn, “Músico y poeta: Rosenmann-Taub, el mito viviente de la poesía chilena”, Edición digital, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2006.

⁹ *PMA*, II “[...] abuelo, / ¿me oyes?:/ ocaño en gavillas, / ¿me tocas?”, p.21

¹⁰ *PMA*, VII, “¡Ester, ponte a mi lado!”, p.41.

¹¹ *PMA*, II, “triza/ de ahínco: abuelo:”, “Sémolas”, p.21.

¹² *PMA*, X, “zanjas”, p.53.

dimensión rítmico-cíclica que se relaciona con lo semiótico del lenguaje, según la teoría del lenguaje poético desarrollada por Julia Kristeva; esta faceta del lenguaje lleva las marcas pulsionales, corporales, genéticas del sujeto poético, como las que descienden de su dimensión familiar.¹³ En el poema XII el endecasílabo “Próspera historia de color febril” aparece en el primer verso de la primera, tercera y última estrofa creando un efecto de repetición cíclica. La modificación de éste en el segundo verso de la segunda estrofa y en el primero de la tercera (“devota historia de color febril”) sitúa la historia ya no con respecto a su densidad sino con respecto a lo místico. La fuerza melódica del poema plasma el movimiento circular de la memoria, ya que los acentos tónicos están puestos en la vocal [o]; pero alude también al movimiento vertical - desde la raíz, desde el origen por medio de los ecos en [i] - que implica toda búsqueda de la historia personal. El poema se articula alrededor de motivos y formas evocadores de memoria. Aparecen así el “comedor entre orugas” como espacio simbólico de reunión de familia, las “cinco siluetas de cristal” que remiten al esquema familiar, la pregunta “¿vínculos?:” que funciona como interrogación sobre los lazos del parentesco y como búsqueda del origen, la “sonora golosina” como amalgama de dos sentidos que se inscribe en la lógica de la memoria afectiva¹⁴. 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 “demorándose” que designa la tardanza o dilación con la que surgen estas figuras. Pero paradójicamente en su literalidad (de-morar-se) implica que éstas habitan y ocupan el espacio; la pregunta final (“¿quién recordaba, Lajda?”) subraya la dificultad de identificar la raíz de la memoria.

¹³ KRISTEVA Julia, “El Sujeto en cuestión: el lenguaje poético”, p. 263, in C. Lévis-Stauss, *Seminario: La identidad*, Barcelona, Petrel, 1981.

¹⁴ Desarrollada y expuesta en el célebre episodio de la *madeleine* de Proust en *A la recherche du temps perdu*.

Sin embargo 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.”¹⁵

Invocar al otro es lo que permite avanzar en el itinerario de la historia personal¹⁶. 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 y como instrumento del que surgen chispas de memoria.¹⁷

Uno de los procedimientos reveladores del mecanismo de la memoria es el de la enumeración. Se cristaliza así el torrente de imágenes -a veces caótico- que constituye al yo poético actualizador de recuerdos y que afirma “Soy del torbellino”¹⁸. Los poemas III, IV y VI reflejan esta dinámica.

En el primero de éstos, la acumulación de imágenes está asociada con espacios, objetos y órganos intersticiales¹⁹. En el poema IV – articulado alrededor de la energía de Eros- la superposición de imágenes transmite el deseo transgresivo de liberación de lo sensual²⁰. En el poema VI el mecanismo de acumulación de imágenes fragmentarias

¹⁵ PAZ Octavio, *El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica; decimotercera edición, 2003, p.159.

¹⁶ 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 a 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*, Seuil, Paris, 1981, p.147.

¹⁷ *PMA*, XII, p.61-62.

¹⁸ *PMA*, VIII, p.45.

¹⁹ *PMA*, III, (“zaguanes” = vestíbulos, “socarrén” = parte en suspensión entre el tejado y la pared, “costras” y nariz = entre la carne, lo interior y el exterior, “columpios” y “campanas” = movimiento oscilatorio de vaivén a imagen de la memoria), p.25.

²⁰ *PMA*, IV, (“Pestillo/ sinuoso” = la prohibido se amalgama a lo sensual, “Tajo/ temerario” = ruptura con los atavismos, “Ligas de astucia”, “Jolgorio”, “Escotes de hontanar”, “¿Carne?” = Regocijo exuberante), p.29.

también ilustra la dinámica de la memoria. El juego rítmico en el que se alternan versos hexasílabos (v.1, 5, 7, 8, 9, 10.), alejandrinos (v.2, 6), y versos de dos (verso 3), tres sílabas (versos 11, 12, 14, 15, 16, 17) y cuatro sílabas (verso 4) imita un movimiento de inhalación-exhalación, de extensión-contracción, de diástole- sístole: un ritmo vital. El poema se abre y se cierra con la imagen del diamante que de áureo pasa a ser puro (“Dorado diamante”, “diamante diamante”). El brillo diáfano y precioso simboliza los estallidos de memoria, asociada aquí con una roca que hay que pulir y tallar para fijar formas y huellas²¹. Las “roquedas” retoman la imagen de la piedra, los “embustes” son las imágenes falseadas y distorsionadas por el paso del tiempo, simbolizado por los números “catorce”, “cuarenta”, “sesenta” y por el peso del pasado “de copioso ayer”; el encierro y la frontera -como invitaciones a la transgresión- están representados por el “taque”, los “claustros”, los “divisores blancos”, y la “pared”²². La música de la memoria se compone de susurros (“doctos cuchicheos”) de pasos (“sandalias”) de recipientes (“redomas”, “bandejas”), de olores y sabores (“pomar”), de sinestesias donde 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 relampagueo fugaz. Por eso al afirmar “me escarbo la lengua” define el acto de recordar como una arqueología que exige la búsqueda de la palabra apropiada.

²¹ 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.”, *El Orden de la Memoria, el tiempo como imaginario*. Ediciones Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1991, p.142

²² “Pared” es el anagrama de “Padre”. El impulso transgresivo, el deseo de ir “más allá” es lo que permite reunirse con la figura paterna.

El ritmo abrupto de estos tres poemas acentuado por la ausencia de conjunciones de coordinación y la profusión de yuxtaposiciones de sustantivos se sincroniza con el pulso característico de la reminiscencia.

El recuerdo surge, se pule a través de la alquimia del verbo y encuentra al poeta que se alista para re-descubrir y nombrar eso que hay «más allá» como lo afirma Naín Nomez:

Como en otros coetáneos, el reino de la infancia representa una búsqueda de la memoria y un pre-texto para auscultar el presente y el futuro, pero, sobre todo, para describir la multiplicidad de sensaciones, emociones, visiones y actos que la memoria retrotrae como signo del dibujo de una vida que se hace y deshace. Es por ello que el «Apresto», su primer poema, se instala en el otro extremo, el de la nada, donde el sujeto desdoblado entre un yo y su sombra es apostrofado, cuestionado, increpado (*¿Qué sientes, si, qué sientes?*) y situado en una especie de transmigración hacia el país más allá, ése donde «infancia» y «nada» se juntan. ²³

- Intersticios y fragmentos.

El yo poético habita un espacio indefinido, de cuya localización geográfica se tienen pocos indicios. Sin embargo en los poemas se dibujan los contornos de espacios laberínticos, fronterizos, al margen, al comienzo o al final de alguna parte. La voz poética parece surgir de espacios intersticiales²⁴ y resonar en la membrana de los límites que intenta traspasar. Del mismo modo 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.

La “acera amarilla” del poema V forma parte de los espacios-límite, en donde el sujeto poético se posiciona como funámbulo, al igual que los “fecundos/ hábiles/ abismos” mencionados en el poema VIII, las “zanjas” en el poema X, o la “brecha” del poema XI.

²³ NOMEZ Naín, “Memoria y muerte, encontradas”, Edición digital, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

²⁴ PMA, “APRESTO”, “Desde un sesgo/ vidrioso”, p.13.

El sujeto busca traspasar las barreras, acortar las distancias²⁵. El itinerario poético se asemeja así a la travesía de un dédalo, en donde el abismo nunca está lejos y en donde el tiempo es cíclico. El último poema “Adiós” hace eco al primer poema ya que reaparecen los “goznes” y el azar. Pero en vez de luchar contra sí mismo (“azar contra azar”) el azar se desdobra para hacerse más fructífero (“azar del azar”). La repetición es generadora de ritmo:

La frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y remorir y renacer de nuevo.²⁶

El compás del paso de los años marca el advenimiento de la vejez de los seres queridos y de la propia. De ahí la importancia de la imagen del reloj y de los ecos sonoros explosivos [t]- [s] que revelan su avance implacable²⁷. Cada objeto está asociado con un tiempo²⁸, cada recuerdo a una estación, a una sensación²⁹. Esa es la magia de la red de la memoria.

El poemario funciona como un ensamble de imágenes fragmentarias. De ahí la estética de la disgregación. Toda evocación implica visiones atomizadas, imágenes residuales. La escritura de la memoria se asemeja a un *collage*; en el poema XV aparecen imágenes simbólicas del crecer (“juncos”), la voz tenue del ser amado (“tu murmullo”) y objetos que remiten al erotismo y a la unión (“corpiños y sortijas”), el “tú” a quien se dirige el “yo” poético que se deshace (“Te desmigas”). El verbo “desmigarse” se inscribe en la

²⁵ PMA, XXXI, “Hosco, abarlo hasta el vivero; / hosco, despedazo las verjas; / hosco, increpo las galerías; hosco, torturo las cortezas.”
p.137.

²⁶ PAZ Octavio, *El arco y la lira*, *Op.cit*, p. 66.

²⁷ PMA, p.21: El subrayado es nuestro.

“Atento

Soberano reloj

Ímprobo:

Constancia de bastón”

²⁸ PMA, XXXIV, “Dilectos cachivaches, ah, quicial, tiempo, tiempo, / es un barco cargado de... rengos palitroques: / saltemos de la cama Lajda, cuántos atriles”, p.151.

²⁹ PMA, V, “Regocijo del otoño/ en rosas amarillas. Terca fiesta/ de agobiadas cosquillas”
p. 33.

poética de lo residual a través de la cual se recomponen imágenes, siluetas y sensaciones.

El desmigalar se transforma en *País Más Allá* en arte poético que consiste en deshacer para rearmar visiones y sensaciones. El inventario parece no tener fin, como lo confirma el poema XXVII en donde se acumulan imágenes coordinadas por la conjunción anafórica “y” que refuerza la impresión de saturación. La memoria finalmente sería equivalente a ese movimiento caótico e incesante que aparece en el último verso:

“¡Quietud enloquecida, / no cautivas fin!”³⁰.

Si cristalizar la experiencia requiere ensamblar fragmentos, la metáfora de la memoria como telar cobra una importancia notable. En el extenso poema XXXII aparece toda la red simbólica del tejido como representación de la memoria. El tul, material transparente, aéreo y vaporoso - muestra y esconde al mismo tiempo. El campo semántico de la costura amalgama memoria y filiación. 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” = reconstruirte). La imagen de los pliegues resuena con la estructura misma de la memoria que funciona por sobreposición de capas de diversos materiales, como un mosaico de impresiones:

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

El empeño de Lajda subrayado por la estructura tautológica “borda que borda” generan una simbiosis entre el sujeto y la actividad³¹. Lajda se convierte en un hilo que compone

³⁰ PMA, XXVII, (“¡Y la cizaña / y el barniz/ Y el aguijón / y el mastín/ y la rambla/ y el añil/ naufragarán en nuevo hervor, / habitando nuevo cenit?”), p.121.

³¹ PMA, XXXII, p. 141.

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). Las trenzas personifican a Lajda. Son detalles de presencia. Sin embargo al ser asociadas con la tierra, éstas cobran una dimensión fúnebre. Las preguntas de una belleza desgarradora traducen la incomprensión, absurdidad, y contradicción que provoca la muerte de un ser querido³². El telar de los recuerdos se completa a través de detalles y 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 rehilander³³ - 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 genera una sensación de extrañeza. La estructura morfológica de la palabra “rehilander” es interesante pues revela la riqueza del léxico de Rosenmann-Taub, no sólo por su carácter erudito, sino porque cada palabra esconde en su núcleo formal un sentido que emana como una revelación súbita. La “Re-hilander” crea así una resonancia con el acto de hilar. La

“y tus dedos: las jarcias,
y tu bordar: el sueño
de una estrella apagada,
y toda tú: una hebra
de lejanía pálida.”

³² PMA, 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 crisálidas
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!”

³³ PMA, XXXIV, p. 151. “La rehilander”, aparece en el verso 7 (“- la rehilander gira sobre nuestros sepulcros-:”) que se repite en el verso 14 de modo simétrico

significancia se densifica ya que entra en juego el hilo como metáfora de la filiación y como metáfora de la vida si nos remitimos al mito de las Parcas³⁴.

El hilo evoca también la imagen del poeta como funámbulo del tiempo, siempre en el umbral del pasado y del presente³⁵. Por su circularidad, el poema ilustra las reverberaciones de la memoria. Los dos primeros versos parecen reflejados por efecto de simetría en los dos últimos versos; las ligeras modificaciones que sufren ilustran la inexactitud o distorsión de la memoria³⁶.

Por otra parte el empleo del adjetivo “rengos” sugiere la parcialidad de la memoria que por ser fragmentaria deja zonas intersticiales sin rellenar. Pero el efecto lagunar es contrarrestado por el mecanismo acumulativo de elementos yuxtapuestos salidos del imaginario de la huella (“tizas”), de la pista (“guijarros”), de la diversidad del espacio (“mundos”), de los detalles de la costura reactivadores de memoria (“botones”), del dolor y el desamparo que provoca la muerte (“llanto, llanto”).³⁷

Los poemas funcionan así como cajas de resonancia de la memoria. La composición del poema XXXVIII también pone de relieve el mecanismo de sobreposición de imágenes. Estas capas hacen pensar en el proceso geológico del paso del tiempo. El uso de las comillas refuerza la impresión de estar frente a un mosaico de imágenes en movimiento. El poema reproduce la energía caleidoscópica que anima la memoria³⁸.

³⁴ Láquesis, Cloto y Átropos (une hila, otra enrolla y la última corta el hilo vital).

³⁵ PMA, XXXIV, p.151, “Dilectos cachivaches, ah, quicial, tiempo, tiempo,”

³⁶ PMA, XXXV, p.151, el primer «tiempo» aparece al final en la forma interrogativa, y los dos puntos después de “palitoques” se transforma en coma, cambiando así el ritmo. El verso 5 “los lívidos escriños con calendas, ¿te acuerdas?” se repite idéntico en el antepenúltimo verso creando así un efecto anafórico característico de la representación poética de la memoria.

³⁷ PMA, XXXV, PMA, p.151.

³⁸ PMA, XXXVIII, p.169.

« ¡Ahora!»

«Pobre candado...»

«Tonto, una hebilla.»

« ¿Y esto, de raso?»

«Un abanico, tonto, un abanico.»

« ¿Y ese mango o taladro?»

«Una peluca, tonto.»

« ¿Y eso?»

La estructura dialógica del poema y la serie de preguntas-respuestas lo vinculan con los juegos de adivinanzas característicos de la infancia. Los cuatro últimos versos demuestran que una de las problemáticas centrales de *País Más Allá* es la búsqueda y el reconocimiento de la propia identidad a través de la recomposición de los lazos de la filiación. El yo poético se desliza de la esfera de la reificación (“eso”) hacia la individuación (“Tú”, “Yo”).

2. Disonancias.

- “Presentificación” de figuras evanescentes.

En la poética de Rosenmann-Taub, el pasado se entrelaza con el presente. Ambos tiempos son indisociables y el uno se vuelca en el otro:

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 contrario.³⁹

La voz de la evocación y de la invocación de los seres queridos surge desde el presente porque es en ese tiempo en donde están para el poeta. Uno de los versos del muy significativo poema XXII⁴⁰ “Me contienen/ acérrimo ricial desde que los rastros/ de Ester me suplicaron” ilustra perfectamente el proceso de actualización del pasado. El yo poético parece estar unido al “ricial” – que es la tierra en donde renace el trigo cortado verde -metáfora de una muerte temprana tal vez. Los restos de Ester son el origen del

«Tu retrato.»

«¿Y eso, en el fondo, Ester?»

«Yo, hermano.»

³⁹ ROSENMANNTAUB David, Entrevista con Beatriz Berger “David Rosenmann-Taub: Poeta de tres dimensiones”, Edición digital, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

⁴⁰ PMA, XXII, p.101.

lazo que une al sujeto poético con este espacio. El uso de los pronombres complemento “Me contienen/ me suplicaron” refleja la dinámica de inclusión de la muerte de los seres queridos en la existencia del poeta. La energía es inductiva y la aliteración en [r] de este verso reproduce el vigor y la tenacidad de los lazos. A pesar de la omnipresencia de la muerte, siempre sugerida⁴¹ a través de imágenes fúnebres que enfatizan el dolor que produce la pérdida, los vínculos no se rompen. La concretización del amparo mutuo (“de regazo a regazo” repetida en el verso 4 y el último) subraya la potencia y solidez del enlace. Los elementos que hacen eco a la unión, a la conexión, al contacto, (“Goznes” a las huellas, a los trazos (“fragua”)) ocupan un lugar central en la poética de Rosenmann-Taub. No es casual que las palabras que remiten a estos campos léxicos aparezcan en el poema I y en el último. El país anhelado se sitúa más allá de los límites de la distancia que impone la muerte.

Se explica así la importancia de la estructura dialógica de la mayoría de los poemas de *País Más Allá*. Aunque la teoría bajtiniana del dialogismo y de la polifonía marginaliza al género poético, los principios que el crítico ruso aplica a la novela son totalmente aplicables en poesía.

Como ya lo hemos evocado, el poemario se presenta más como encuentro que como búsqueda con lo familiar. El proceso que hemos denominado “presentificación del pasado” se articula precisamente alrededor de los diálogos con los seres queridos. Los poemas II, XIII y XXIV son los más emblemáticos al invocar las figuras del abuelo, del padre y de la madre. En el primero de éstos, las preguntas dirigidas al abuelo⁴² enfatizan la necesidad de contacto a nivel verbal y físico.

⁴¹ PMA, *Id.*, “fango cinerario”, “aullidos de mi madre”, “tu luto”, “corrompido logro”, “de tus llagas de un iris deslumbrante”, p.101.

⁴² PMA, II, “¿me oyes?”, “¿me tocas?”, p.21.

El poema XIII⁴³ 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 posibilidad de conexión⁴⁴. La atmósfera inquietante del principio del poema atiborrado de preguntas⁴⁵, se transfigura en un ambiente sereno. El poema refleja la transición de la infancia hacia la adultez.

La figura paterna constituye el núcleo alrededor del cual gravita el verbo poético en el poema XXIV⁴⁶. El uso del imperativo en los versos 1, 10, 25 y 27 (“Papá, contéplame”) traduce la urgencia de contacto. El empleo de los pronombres enclíticos de la primera persona⁴⁷, cristalizan la proximidad y la solidez de la relación padre-hijo, al igual que los adjetivos y pronombres posesivos. El eco y la simetría del verso «tus sienes con mis sienes» subrayan esta cercanía 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.”.

- **Contraste, ritmo y sensación.**

La carátula del libro (donde aparecen el retrato de la madre- mirando hacia la izquierda- y el del padre mirando hacia la derecha) es significativa a la luz de una poética de la memoria. El collar de la madre y la corbata del padre funcionan como *punctum*⁴⁸ e ilustran la metáfora de los lazos. Esta pista para-textual acentúa la

⁴³ 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.

⁴⁴ PMA, Id., “y entrégame tu beso, aunque sea de lejos; / entrégame tus brazos, aunque sea de lejos, calígine, dichoso, / estrecho tu ternura, / y no llores, no llores: estoy bien abrigado.”, “mamá, ¿sabes?; se ido/ la mano;”.

⁴⁵ PMA, XIII, “¿por qué tiemblan los muebles?”, “¿y esa mano violácea?”, “¿y ese pincel de zuecos, mamá, ese estiramiento?”, p.66.

⁴⁶ PMA, p.109-110, XXIV.

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

⁴⁸ Terminología de Barthes para designar los elementos poco visibles, insignificantes que de repente cobran gran importancia y concentran un aspecto esencial de la fotografía.

importancia de elementos activadores de memoria como las fotografías. Lo visual cobra gran importancia en todo el poemario. Estas fotografías en sepia revelan el valor de la estética del contraste, que se desarrolla también con la preferencia por las fórmulas oximorónicas -en donde parece tener lugar la reconciliación de los contrarios- y que surge desde el epígrafe (“que borro, dibujándome”). La plenitud se conecta con el vacío (“Mi hartazgo/ de semilla pródiga/ resguardará/ tu efusiva oquedad.”)⁴⁹, la inercia con el movimiento frenético (“quietud enloquecida”)⁵⁰, lo eterno con lo urgente y fugaz (“La eternidad apura”) y lo incandescente, cálido con la frialdad (“entibiarnos con fuegos de frescura”)⁵¹.

Lo visual en la poética de Rosenmann-Taub -quien además de escribir poesía componer e interpretar música, pinta y dibuja.- ocupa un lugar privilegiado.

Los toques de color transforman el poema en algo muy gráfico. El poema V se construye alrededor de la luminosidad del color amarillo⁵². Este cromatismo se despliega a través de metáforas vegetales⁵³ 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 tarde⁵⁴ y del paisaje. La presencia de la muerte es latente a través de objetos que remiten a los rezos y oraciones fúnebres⁵⁵. La luz amarilla se esparce y salpica todo el poema a través de los ecos sonoros de las rimas en

⁴⁹ PMA, XIX, p.89.

⁵⁰ PMA, XXVII, p.121.

⁵¹ PMA, XXXII, p.147.

⁵² PMA, V, “Calzo acera amarilla”, “Amarillo alarde”, “Balumbas amarillas”, “en rosas amarillas”, “por olas amarillas”, “mis sartales – arpón- amarillean», «campo de maravillas// amarillas”, p.33.

⁵³ 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”.

⁵⁴ PMA, *Id.*, “Fieltro tuberculoso de la tarde”, “molusco en playa herida”, p.33.

⁵⁵ PMA, *Id.*, “saúco oratorio”, “del responso”, p.33.

[illa]⁵⁶) y 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]⁵⁷.

La luz permite que la revelación (o el revelado en términos fotográficos) se produzca. El poema XI ⁵⁸ puntúa la composición luminosa a través de imágenes muy concretas que crean efectos de contraste. En la primera 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 sensación⁵⁹.

El poema XXX⁶⁰ es significativo del carácter gráfico de la poética de Rosenmann-Taub. El color verde se declina e inunda el poema como si se tratara de un cuadro monocromático. El verde es pretexto para iniciar un recorrido (“camino”, “distancias”). El color funciona como disparador de sensación, en el sentido deleuziano⁶¹ del término. Sin necesidad de significar, 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”. Por eso la revelación se hace de modo fugaz; surge entonces como una chispa breve, rápida⁶² semejante al satori de los haikus japoneses. Pero a pesar de que la sensación brote como un centelleo, en el poema no hay precipitación sino duración⁶³. La diseminación de una puntuación pausada prolonga la lógica de la perennidad. El poema

⁵⁶ PMA, *Id.*, “amarilla”, “maravilla”, “hurtadilla”, “horquillas”, “amarillas”, p.33.

⁵⁷ PMA, *Id.*, “díscolo”, “Regocijo”, “otoño”, “moño”, “tronco”, “oratorio”, “bochorno”, “responso”, “aroma”, “hombros”, p.33.

⁵⁸ PMA, XI, p.57.

⁵⁹ DELEUZE Gilles, *Lógica de la sensación*, *Op.cit*, “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)”⁵⁹

⁶⁰ 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.

⁶¹ DELEUZE, Gilles, *Lógica de la sensación*; Madrid: Arena Libros; 2002. 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”.

⁶² PMA, XXX, “Hechizo”, “destello de horizonte”, “granizo”. p. 133.

⁶³ PMA, XXX, “con la sonrisa última”, “fruto definitivo de la fuerza del bosque.”, p.133.

XXXI ⁶⁴ dedicado al padre, diluye la distancia con la repetición del verso “Qué cerca estás, oh padre mío” (verso 20 y 21). Lo indecible emerge gracias al poder del verbo poético. A través de imágenes trabajadas y pulidas el poeta logra transmitir sensaciones inefables como la añoranza⁶⁵.

La presencia del padre se expresa a través de algo impalpable pero perfectamente identificable “es la fragancia de la niebla” (verso 6, 12, 18). La fugacidad de la sensación se transmite a través del empleo del verbo “irrumpe” en el quinto y en el catorceavo verso. La exclamación “Ester, ¡papá nos va a nacer!” invierte los roles de la filiación y anuncia el renacimiento del padre. Con el movimiento subiente de la hierba “la hierba crece hacia la hierba” (verso 8 y 24) se ilustra el crecer y el cambio generacional que este acarrea.

En el poema XXXV⁶⁶ la añoranza de la figura fraterna se hace más honda a través de imágenes que funcionan como coágulos de ausencia, en donde se conjugan decaimiento, oscuridad, carencia, y restos que actúan como destellos de sensación y memoria. La intermitencia es lo que caracteriza la sensación, productora de efectos estroboscópicos, generadores de ritmo.

De ahí la importancia de lo oscilatorio, de lo vibratorio. En el poema XXXIX⁶⁷ el viento es generador de metamorfosis ya que incluso el ritmo del verso cambia entre el segundo y el octavo; por su poder vibratorio el viento transfigura todo lo que toca. La imagen del “moscardón” definido como “-bullicioso/ claror-,” remite al ritmo vibrátil de la sensación. La temática del poema es muy detallista ya que se focaliza en lo infinitamente pequeño como el insecto o la «legaña» que además connota lo orgánico, lo visual.

⁶⁴ PMA, XXXI, p.137.

⁶⁵ PMA, *Id.*, “la nostalgia estruja cerezas”, p.137.

⁶⁶ PMA, 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.

⁶⁷ PMA, XXXIX, “y la brisa nos cambia de rostro”, “y la brisa nos cambia/ de rostro”, p.173.

El medallón que aparece en el poema XXIX cristaliza la poética de la memoria por tratarse de una reliquia directamente asociada con la memoria - en donde se suelen guardar rizos o fotografías de los seres queridos, pone de relieve el carácter detallista de la poética de Rosenmann-Taub⁶⁸.

El brillo que emana del objeto “ustorios”, “reflejo” y la asociación con una mariposa de alas blancas “una alegre alevilla” contrasta con la profundidad y la oscuridad del espacio en el que cae “sótano” y con la opacidad oxidada del “moho” que simboliza el paso del tiempo. La mariposa también será sometida a la corrupción que acarrea el paso del tiempo y simboliza también la plasticidad de la sensación ya que:

“El movimiento no explica la sensación, al contrario, se explica por la elasticidad de la sensación, su *vis elastica*”⁶⁹.

La precisión de las imágenes pasa también por el contacto estrecho con la naturaleza que establece el sujeto poético. La dimensión cósmica se manifiesta a través de lo que Deleuze denomina 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”⁷⁰. La conexión con lo natural desencadena visiones y sensaciones poéticas⁷¹.

La combinación de versos octosílabos (versos 1 y 3), cuatrísílabos (verso 2) y un verso alejandrino de 16 sílabas genera un deslizamiento progresivo de la compresión hacia la

⁶⁸ PMA, 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.”

⁶⁹ DELEUZE Gilles, *Lógica de la sensación*, *Op.cit*, p.43.

⁷⁰ *Id.*, p.49

⁷¹ PMA, XXI,

Con las ascuas del rocío entre los tarsos,
Cuento engaños,
Clandestinos, de garúas.
Ya sé el número de almendras que posee cada lluvia p.97.

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. Así, “El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo”⁷².

El contacto con el agua en su forma minúscula y perfecta “rocío”, en su forma más efímera “garúas” (llovizna), o en su forma más precipitada (“lluvia”) se transforma en vector de sabiduría; el agua está aquí descrita como acumulación de partículas y de sensaciones donde explota la materialidad elemental.

El sujeto poético se sitúa en un entre-dos; bien sea entre el pasado y el presente, entre la distancia y la cercanía, entre la noche y el día como (“crepúsculo” y del “alba”. En el poema XX⁷³, la mención del “crepúsculo” y del “alba” refuerzan la idea de umbral temporal. Todo parece indefinido en esas horas de transición de lo diurno a lo nocturno y viceversa. Las imágenes vegetales se transforman en metáfora de los vínculos del parentesco. La “gleba” que aparece en el poema XXIV que es la tierra cultivada se asocia a los “pómulos” del padre, y su voz a los “cipreses” que son la metáfora de la fertilidad, de la solidez y de la transmisión de hereditaria una generación a otra. En el poema XXVIII⁷⁴ las raíces del árbol remiten al origen y a los lazos familiares. El hecho de que los prójimos lleguen “hasta mi erial” que es la tierra sin cultivar confirma la impresión de soledad, de vacío, de novedad que invade al yo poético. Para Rosenmann-Taub los recuerdos, los seres queridos llegan hasta él sin necesidad de ir a buscar o partir al encuentro de algo. La metáfora del árbol y de las raíces se puede entender también como un presagio de muerte, una preparación a la propia muerte, sobre todo a través del último verso en donde la idea de fin, de encierro es subrayada por la

⁷² PAZ Octavio, *El arco y la lira*, *Op.cit*, p.57

⁷³ PMA, XX, p.93.

⁷⁴ PMA, XXVIII, “raigambre”, “mis prójimos/ intentarán atarse/ con anillados élitros/ -estigmas/ al cenojil hambriento”, p.125.

conjunción de coordinación con valor conclusivo y por el tono certero vehiculado por el futuro encerramiento “Y el árbol, taciturno, poderoso, ceñirá enredadera”.

El poema XXVI es un poema miniatura. Con menos versos que un haiku japonés transmite igual la sensación de des-cubrimiento. La “vendimia” remite directamente a la cosecha que en el plano metafórico de los lazos familiares, sería el resultado del bagaje de transmisión; “el aro” simboliza la unión, el “pabellón” remite al origen, y a última palabra del poema aislada en un solo verso “reposa” transmite una sensación de paz.

- **Ritmo: antídoto de vacío y muerte.**

El ritmo ocupa un lugar privilegiado en la poética de Rosenmann-Taub. De ahí la importancia de la puntuación, sea cual sea la longitud del poema. Las palabras sobresalen gracias al uso de las entrelíneas⁷⁵. Cada poema tiene un sistema de ecos sonoros propio que devela algún sentido a primera vista opacado por el léxico rebuscado y exacto:

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 ritmo.⁷⁶

El conocimiento musical le permite desarrollar una escritura que se asemeja a una partitura poética, en donde cada palabra, cada respiración, cada pausa de silencio tiene un sentido gráfico, estético, musical. En la explicación que dio alguna vez a su maestro Pedro Humerto Allende, se sintetiza perfectamente la interdependencia entre música y poesía: “Estudio composición musical para la poesía, y composición poética para la música”. El ritmo poético como reflejo de un ritmo vital, es lo que permite la

⁷⁵ PMA, XI, p.57, “-diáfana tempestad-, -brecha-“; el silencio se impone como breve pausa meditativa a través del uso de los dos puntos XII “febril:”, “orugas:”, “adusto:”, “¿vínculos?:”, “nadie:” “febril:”, “golosina:”, “generoso:”, “febril:”, “alcuzas:”, “aire:”, p. 61.

⁷⁶ ROSENMANNTAUB David, Entrevista con Beatriz Berger Solís, “Identifico Poesía con verdad”, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.

conjuración del vacío, o más bien, su aceptación. *País Más Allá* es la amalgama de los diferentes hilos que componen el tejido afectivo del poeta pero también 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 dioses.⁷⁷

Por eso el yo poético recorre los espacios sagrados de la muerte. El poema⁷⁸ se transforma en dádiva sagrada, un don hacia el ser amado; y esto se evidencia a través de la profusión de los pronombres complemento “te”. El “vástago de jrein salvaje” es un regalo que remite a la tradición judaica y en ese sentido aborda una dimensión sagrada. El desplazamiento progresivo de los pronombres singulares al plural colectivo de la primera persona del plural⁷⁹ revela el deseo de unión. La referencia a la mortaja alude directamente a la muerte. El oxímoron (“Mi hartazgo/ de semilla pródiga”, “efusiva oquedad”) pone de relieve el contraste entre la plenitud que el yo poético ofrece a un “tú” carente.

En el último poema “ADIOS” surge el espacio del “país más allá” que parece en el título y en el último verso del último poema. Los “goznes”⁸⁰ (verso 1, 3, 20, 21) son el símbolo del estar entre dos mundos, del lazo indefectible que une al yo poético con su red afectiva. Esta idea se prolonga con el empleo de la palabra “*umbral*:” al final de verso 19. La “*fragua*” es la figuración de las huella, de los rastros que quedan forjados para siempre, a pesar de la distancia que impone la muerte. 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:

⁷⁷ ROSENMANNTAUB David, Entrevista con Lautaro Ortiz, *Poesia.com*, Buenos Aires, 2002.

⁷⁸ PMA, XIX, (“Por mausoleo: juntos,” “chisporrotean; yo, / a horcajadas, rodeado de panteones”, p.89.

⁷⁹ PMA, *Id.*, “Lo fajaremos/ con nuestros/ sudarios”, p.89.

⁸⁰ Quiere decir “bisagras”.

“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”. Por tratarse de un elemento etéreo que está en todas partes sin ser localizable de manera precisa, el viento es la metáfora de las 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 el país más allá no hay lugar para la inercia y que en él toda ausencia se hace presencia.

Conclusión.

Un poema es un fenómeno gráfico, mental y sonoro. En cierto modo, un verdadero poema es una partitura. Lo mismo que si vamos a leer un texto de Chopin o Schönberg. Todo poema en mí tiene su partitura.⁸¹

País Más Allá es el itinerario sensible y sentimental de un poeta que transmite y cataliza la permanente presencia de los seres que ama. En esta partitura poética “Se recupera esa memoria ‘personal’, ‘pura’, que no es analizable en términos de ‘cosa’, sino de ‘progreso’ ligada al espíritu y al alma”.⁸² Las voces, alteraciones, sonidos y figuras de la memoria se filtran a través del relieve y del ritmo intersticial del poema. Como un mosaico de imágenes, como un tejido compuesto por hilos de diferente naturaleza se urde el mapa de dónde surge un territorio hecho de fragmentos, de rescoldos, de residuos, de ascuas, de briznas...de imágenes mínimas que a través del poema se amplifican hasta convertirse en eslabones de vida, en eslabones de experiencia. Su poesía se hace verdad, y en ese sentido:

Es la información precisa sobre la existencia de la cual se alimenta, y es información de su propia existencia, es decir, del movimiento (y del tono) de las

⁸¹ ROSENMANN-TAUB David, Entrevista con Beatriz Berger, “Todo poema en mí tiene su partitura”.

⁸² LE GOFF Jacques, *El orden de la memoria, el tiempo como imaginario*, *Op.cit*, p.177.

palabras. El ritmo, el pulso a tiempo con la existencia, es lo que distingue a su técnica.⁸³

La densidad de las imágenes y la precisión del lenguaje hacen de los poemas verdaderas cajas musicales. Su materialidad, estética y capacidad de resonancia han sido trabajadas hasta crear cápsulas poéticas en donde se reverbera el ritmo vital de la memoria:

De este modo, “el país más allá” es un hueco que se llena de silencios y memorias, de preguntas que no requieren respuestas, de imágenes obsesivas que se agolpan en el recuerdo (panteones, misas, sudarios, rastros, esqueletos, zócalos, medallones) y buscan romper la nostalgia de un tiempo imposible.⁸⁴

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.⁸⁵

Componer un “país más allá” es convertirlo todo en presencia, a pesar del dolor y del vacío que produce la pérdida que ocurre de una vez y para siempre. Cada palabra, cada ritmo, cada sensación ejecuta una parte de este país-partitura de la memoria.

⁸³ ZUKOFSKY Louis, *El poeta y su trabajo*, Editorial Universidad Autónoma de Puebla, Colección Signo y Sociedad, Centro de ciencias del lenguaje, p.118

⁸⁴ NOMEZ Naín, “Memoria y muertes, encontradas”, Edición digital, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

⁸⁵ ROSENMANNTAUB David, Entrevista con Lautaro Ortiz, *Poesia.com*, Buenos Aires, 2002.

Bibliografía.

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

ENTREVISTAS.

- ROSENMANN-TAUB David, Entrevista con Beatriz Berger Solís, «Todo poema en mí tiene su partitura», *El Mercurio*, revista de Libros, 6 de julio de 2002.
- ROSENMANN-TAUB David, Entrevista con Beatriz Berger Solís, «David Rosenmann-Taub: Poeta de tres dimensiones», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- ROSENMANN-TAUB David, Entrevista con Beatriz Berger Solís, «Identifico Poesía con verdad», Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009
- ROSENMANN-TAUB David, Entrevista con Lautaro Ortiz, *Poesia.com*, Buenos Aires, 2002.
- ROSENMANN-TAUB David, «Contra la improvisación», por Patricia Tapia, *El Mercurio*, 20 de noviembre de 2005.
- ROSENMANN-TAUB David, Entrevista con Beatriz Berger Solís, «David Rosenmann-Taub: Poeta de tres dimensiones», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

ENSAYOS.

- LENNON ZANINOVIC Maurenn, «Músico y poeta: Rosenmann-Taub, el mito viviente de la poesía chilena», Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006
- NOMEZ Naín, «Memoria y muerte, encontradas», Edición digital, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

TEORIA POETICA

- BACHELARD Gaston; *La intuición del instante*; México D.F: Fondo de Cultura Económica; 1999. 140p.
- DELEUZE Gilles; *Francis Bacon, Lógica de la sensación*; Madrid: Arena Libros; 2002. 167p
- KRISTEVA Julia; *El sujeto en cuestión: el lenguaje poético*; in LEVI STRAUSS Claude; *Seminario: La Identidad*; Barcelona: Petrel; 1981
- LEGOFF 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; decimotercera edición, 2003. 305p
- ZUKOVSKY Louis; «*El poeta y su trabajo*», Ediciones Universidad Autónoma de Puebla; Colección signo y sociedad. Centro de ciencias del lenguaje.