



## *David Rosenmann-Taub: «Identifico Poesía con Verdad»*

Beatriz Berger Solís

Fue un niño prodigio David Rosenmann-Taub. Aprendió a leer al año y medio y a los tres escribió sus primeros versos. Hijo de emigrantes polacos, su padre, políglota y con gran sentido crítico, lo introdujo en los caminos de la literatura. Su madre, pianista consumada, le enseñó a tocar ese instrumento cuando apenas tenía dos años. A los siete, se consideraba un poeta y a los nueve, recibía su primer alumno de piano.

No es raro entonces, que su poesía esté tan profundamente ligada a la música, pues ambas pasiones le han acompañado a lo largo de toda su vida: «El piano y el escribir -reconoce- son parte de mi persona». De allí, que para él no exista separación entre la actividad musical, el trabajo poético y el dibujo. «Podría decir que escribo en castellano, en dibujo, en música. Jugando con los términos: dibujo con palabras o escribo con dibujos: cada obra tiene su ley», explica este multifacético creador, cuyos poemas cuentan con sus respectivas partituras.

Después de la enseñanza materna, continuó sus estudios musicales en el Conservatorio de Santiago y cuando sus profesores le aconsejaron dedicarse de lleno a esta disciplina, respondió seguro: «Estudio composición musical para la poesía y composición poética para la música». Y así ha sido, pues este hombre -que no sólo toca el piano, sino también el bongó- reúne en la actualidad decenas de [composiciones](#).

Ya joven, estudia español en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, donde se graduó en 1948. Su espíritu inquieto lo lleva a asistir en esa misma casa de estudios a cursos de botánica, astronomía, anatomía, inglés, francés, portugués, estética y arte. Además, contribuye con el presupuesto familiar dando lecciones privadas de piano, gramática y literatura.

Presenta, en 1949, el manuscrito del primer volumen de *Cortejo y Epinicio* al Premio de Poesía del Sindicato de Escritores y lo gana. Luego, en 1951, recibe el Premio de Poesía de la Universidad de Concepción por el libro inédito *El Regazo Luminoso*. De allí en adelante publica *Los Surcos Inundados*, que obtuvo el Premio Municipal de Santiago de Chile; *La Enredadera del Júbilo*; *Cuaderno de Poesía*; *Los Despojos del Sol*: Anandas primera y segunda; y *Al Rey su Trono*.

En 2002, LOM Ediciones publicó una nueva edición de *Cortejo y Epinicio*, y continuó dando a conocer sus obras. Luego vendrían *País Más Allá*, *El Cielo en la Fuente/La Mañana Eterna* y *El Mensajero*, elegido por los principales críticos de Chile como el mejor libro de poesía de 2003. Después aparecieron *Poesiectomía*, *Auge* y la reedición de *Los Despojos del Sol*. Todos ellos, acreedores de una excelente crítica. Próximamente, saldrá un nuevo título: *Quince*, se trata de quince poemas del autor, comentados por él mismo.

Considerado por el Premio Nacional de Literatura, Armando Uribe, como «el poeta vivo más importante y profundo de toda la lengua castellana» la voz de David Rosenmann-Taub se alza como una de las más interesantes e innovadoras en las letras chilenas. A través del tiempo las plumas de un crítico tras otro han elogiado su quehacer en el diario el *Mercurio*. Ya en 1950 Hernán Díaz Arrieta, Alone, celebraba su primera publicación: «Un astro enteramente nuevo -escribía- da sus primeras luces». Así una larga lista de destacados nombres continúa -hasta ahora- comentando con entusiasmo su obra en la prensa nacional. Pero también sus versos los ha valorizado la crítica francesa: [Francis de Miomandre](#), por ejemplo, en la sección «Lettres Ibériques» de «Hommes et Mondes» destaca la excepcionalidad de sus versos.

A fines de 2005 un grupo de jóvenes admiradores de su obra, le rinde un homenaje en Santiago de Chile y al año siguiente, el sitio [Cervantes Virtual](#) lo incluye entre los selectos escritores Latinoamericanos a los que dedica su propia Biblioteca de Autor. Además, a principios de 2007, en Santiago, el connotado actor chileno Héctor Noguera dirigió y participó en el exitoso espectáculo multimedia: «Dígame, David Rosenmann-Taub: ¿Qué es Poesía?», donde Noguera recitó poemas del autor, en sincronía con grabaciones de música compuesta e interpretada por Rosenmann-Taub. Todo esto, coordinado con imágenes presentadas en dos pantallas de video que no sólo muestran a este prolífico creador, sino también sus dibujos y entrevistas a críticos de su obra.

Hoy, con ochenta años sobre sus hombros, David Rosenmann-Taub sigue su camino con el mismo espíritu y entusiasmo que en su juventud, porque continúa inmerso en lo suyo que lo acompaña casi desde siempre. Pero el tiempo es breve. Eso explicaría que no se le vea en público. «La poesía -dice- me ha obligado a ahondar en mi curiosidad, a pensar y repensar y volver a repensar, hasta encontrar respuestas dentro de mí. La poesía es meta y pretexto. Para expresar de veras, 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».

**BEATRIZ BERGER: De allí, entonces, su decisión de dedicarle tiempo completo a su pasión literaria ¿no?**

**DAVID ROSENMANNTAUB:** El sentido fundamental de la literatura -cuando tal- es participar de lo permanente. La literatura constituye una manifestación más del

deseo de saber y de alcanzar cosas precisas. Lo que no cuesta esfuerzo carece de profundidad: sin valor, en cuanto a expresión. Ya, a los diez años de edad, escribí lo siguiente:

*Al acecho, atención: ¡sobrecuidado!*

*Improvisar reclama demasiado trabajo.*

\* \* \*

*«Negligencia, mi amigo: da lo mismo»,*

*cuchichea el infierno -su apetito-.*

**BB: ¿Cuál es la compensación de este gran esfuerzo?**

**DRT:** Estar consciente de ese esfuerzo. ¿Y la espontaneidad? Una consecuencia de grandes esfuerzos. Cuando se tiene mucho talento para algo, se es mucho más testigo de lo que se hace, y las exigencias son mayores. Lo fácil resbala.

**BB: Después de vivir tantos años en Estados Unidos, ¿por qué continúa escribiendo en castellano? ¿Qué significa la lengua «madre» para usted?**

**DRT:** Ya no digo un artista, un ser humano de verdad, por encima de estar aquí o allá, no puede evitar estar en un «ahí» que es «su» dentro: todo lo que experimenta se instala en ese «ahí». Con la lengua española me ocurrió lo mismo que con el piano. El piano es una prolongación de mí mismo y un desafío: justamente por su entrega, me demanda extraordinaria atención: me obliga a responsabilidad. Lo mismo, desde bebé, me ha ocurrido con el castellano.

La claridad esencial no me surge en palabras. Su exteriorización se inicia sonora, rítmica y visualmente. No olvide que un poema, además de ser un fenómeno sonoro, rítmico y conceptual, es un fenómeno visual. No es arbitraria la presencia gráfica de un poema.

El conocimiento de otros idiomas me ha hecho más consciente, como instrumento personal, del castellano. Para mí el castellano es una lengua abierta: adaptable: no lengua *madre*, sino lengua *mía*. El término *madre* lo dedico sólo a mi madre, que contiene, en mí, factores más poderosos que cualquier lengua.

**BB: La lengua suya, no obstante, evoluciona e incorpora nuevas palabras al diccionario.**

**DRT:** Las lenguas, no sólo el español, están evolucionando constantemente hacia adelante y hacia atrás, para bien y para mal, como todo lo de este mundo. A esta altura de mi vida, el castellano es, por supuesto, *mi* lengua: *mi* particular manera de convivir con la lengua española. Pero las lenguas son una acumulación de lenguas. ¿A qué lengua le pertenece el «ah» de dolor?

**BB:** Con respecto a su propio lenguaje, sin duda, no es el convencional y es capaz de adaptarse a las necesidades del poema, ya sea usando palabras poco comunes, pero que sí están en el diccionario; uniendo otras («Dios, la míasuya; yo, la suyamía», «La nocheabuela me habita») e incluso acentuando algunas donde se supone que no corresponde. ¿De qué manera logró liberarse de la dictadura de la gramática y de los prejuicios?

**DRT:** Usted menciona el diccionario. Supongo que alude al de la Academia Española de la Lengua. Ese, como otros, es solamente un punto de vista o varios puntos de vista, además de constituir una selección arbitraria de vocablos. Pero, en esencia, es un diccionario más, con aciertos y desaciertos. Es útil como una introducción al vocabulario español. También lo son los diccionarios de americanismos. El Diccionario de la Academia tiene muchas ediciones. Y la primera de ellas es tan importante como la última. Me ha sido indispensable el total conocimiento de estas ediciones. La gramática (como un enfoque o muchos enfoques) es otro punto de vista. También lo son los diccionarios bilingües, los estudios etimológicos. No son dictaduras, sino elementos de información acertados, desacertados: dependen de la capacidad y seriedad de los investigadores.

Abundan las dictaduras y los prejuicios que menciona, pero yo los pongo a mi servicio. Los prejuicios son útiles: obligan a pensar. Rara vez son correctos. El verdadero arte es esclavo de la, desgraciadamente teórica, libertad absoluta. Soy esclavo de las necesidades del poema, de la exactitud y de cuanto ayude a evitar la traición del sentido.

**BB:** Sin embargo, no puedo dejar de asombrarme ante: «Dargüin» y «Volter» como «leidi» y «jol». ¿Una humorada?

**DRT:** Tiene que tomar en consideración, Beatriz, en qué contexto están esos términos. *Dargüin* y *Volter* se encuentran en el poema «Admisericórdiam» de *Auge*.

Una lechuza, inquieta, en un altar,

solfea Euclides, Dargüin y Volter:  
«¿He de aburrirme para descansar?  
Sorber. Tragar.  
Sorber».

Y Dios, en sus abismos,  
con ombligo.

Me sorprende que usted las llame humoradas. ¿No está sorprendida de que una lechuza, para descansar, lee estos autores y se aburre? «Parece» que se aburre menos con Euclides. En Darwin, abriendo la posibilidad a mayor investigación, hay el intento de informar acerca de algunos fenómenos. Voltaire: una frase correcta, quinientas incorrectas. Euclides, en cambio, es preciso: «He aquí un cuadrado» y lo *muestra*. Una actitud como la mía. Claro que la geometría euclidiana no es suficiente. Aunque un teorema exige demostración, no olvide el método de reducción al absurdo, creado por Euclides.

¿Y no observa usted que al ser humano, parece, le es tan «útil» como a la lechuza leer Darwin, Euclides y Voltaire? Usted, Beatriz, es más consistente en su sorpresa, que Dios, porque Éste no logra explicarse el origen de su ombligo. ¿Me estoy refiriendo a Dios, a una *lechuza*, a un *altar*?

La vocal más acentuada de *lechuza* es una orgullosa *u*. Las úes de Euclides y Dargüin son humildes. ¿Y por qué *Volter*? ¿Y por qué *sorber*? ¿Y por qué *tragar*, *aburrirse*, *descansar*? ¿Y por qué preocuparse? ¿Quién nos puede ayudar a reducir nuestra preocupación? ¿Quién puede ayudar a *Dios* a resolver Su sorpresa?

Creo que un lector, con atención, puede ponerse en el lugar de la *lechuza*. ¿Cuántas cosas son dignas de prestigio y no lo tienen? ¿Cuántas, indignas de prestigio, lo tienen?

En relación con *leidi*, usted, al considerar humorístico el vocablo, se aproxima a una de sus significaciones: ironía peyorativa. Aparte de eso, está escrito fonéticamente, al igual que *jol*. La forma gráfica *-o-* tiene relevancia en el contexto del poema en que aparece. Y lo mismo la del fonema *j*. Visualmente, «hall» se aparta del contexto.

**BB: ¿Cuál diría que es la fuente de ese vocabulario tan amplio que posee?**

**DRT:** ¿Amplio, mi vocabulario? ¿Qué le parece un violinista que no supiera cuántas cuerdas tiene el violín? El instrumento del escritor es el lenguaje. Use o no use todos los vocablos de su lengua, necesita, en lo posible, conocerlos, como un pretexto para conocer la mayor parte de las ciencias. El ideal es conocer todo lo que es factible de ser conocido. Saber por qué usted es Beatriz y yo soy David es prácticamente imposible. Más posible es saber cuántos dedos tenemos y cuántos dientes, y cuál es el vocabulario del español. Al menos, para empezar. Porque crear es ya «otra» cosa. Una cosa es crear y otra es parecer crear. Un artista está obligado a ser su propio juez. Es muy fácil traicionarse. Por eso los verdaderos artistas son tan escasos. Además, las dificultades del vivir roban mucho tiempo. Por cierto que también motivan a la creación.

Un escritor, si lo es, no puede apoyarse sólo en la lengua del momento. Eso está bien para los negocios: productos para clientes de «ahora». Lo que me mueve a escribir es conversar con los que nacerán, con los que ya se marcharon y con mis contemporáneos. ¿Con quiénes conversa más Cervantes?: ¿con sus contemporáneos?

**BB: A propósito, el Premio Nacional chileno, Armando Uribe, señala que la calidad de su poesía hace pensar que no sólo es para nuestra época, sino para todos**

**los tiempos: «para el futuro y para el pasado». Recuerda que T. S. Eliot decía que, cuando se concibe una poesía nueva, ésta «modifica las jerarquías, porque, al integrarse al canon de alta literatura, varía la manera de mirar el pasado». Y eso cree él que ocurre con la poesía de David Rosenmann-Taub.**

**DRT:** Pienso que una obra, si no es para todos los tiempos, no es obra de arte.

**BB:** Por eso mismo en su obra no hay improvisación y, como dice un crítico «nada ha sido dejado al azar». Pensando en que usted corrige las reediciones de sus libros, su labor parece ser infinita...

**DRT:** No corrijo. En el trabajo creador hay soluciones momentáneas. También ocurren las distracciones. Pero no es corregir. Es ser consistente con el pensamiento. Intento ser fiel a lo que he tenido en mi cabeza. El lenguaje tanto ayuda como hace lo opuesto. Con el azar de la vida es suficiente, más que suficiente: la vida improvisa con nosotros. No necesitamos, además, añadir improvisación. En un trabajo que nadie me obliga a hacer, sino yo mismo, me propongo hacerlo, por ética, lo mejor posible: autorrespeto y respeto del otro.

**BB:** Así y todo, hay quienes piensan que su poesía no es fácil de entender y, por lo tanto, no es para lectores flojos.

**DRT:** Las tablas de multiplicar exigen tiempo cuando uno las ve por primera vez. ¿Qué no exige atención? Cualquier cosa exige, desafortunada y afortunadamente, tiempo. ¿Cómo es posible que una página que ha demorado al autor horas y horas y, en ocasiones, días y meses, el lector pretenda leerla en unos minutos? Los verdaderos lectores son más escasos que los verdaderos artistas.

**BB:** Pero, no es nada fácil llegar a tener la maestría técnica que usted posee y que siempre llama la atención de los expertos. ¿Cómo la consiguió?

**DRT:** Es cierto que hay profesores que enseñan, pero, en esencia, un artista es autodidacta. Un artista, si lo es, es un hombre que se conoce. ¿Qué valor puede tener lo que exponga un individuo que no se conoce a sí mismo? En la medida en que se conoce, el artista manifiesta la dimensión de su talento. Para alcanzar juicios acerca de sí mismo, con absoluta libertad de prejuicios, el artista tiene que ser su mejor testigo. Es tan fácil creer que uno cuenta con un determinado criterio frente a algo, y lo cierto es que está repitiendo algo exterior. Sin autoconocimiento no hay arte. ¿Aprender muchas técnicas y ponerlas en práctica? Arte es la expresión propia. Mía. ¿Perder parte de mi vida en algo que ya está hecho? Puedo estar tranquilo: ya otro lo hizo por mí. ¿Repetir o pedir prestado? ¿Besarse con la boca de otro? ¿Por qué pedir prestado un cuerpo, cuando tengo el mío?

Esto de las influencias lo considero inmoralidad: muy diplomático, llamar «influencia» al robo. Cultivarse no es para repetir, no es para sacar, es para ofrecer algo nuevo necesario. En un verdadero escritor, una de las razones de leer es para informarse de lo que ya está dicho, y así evitar esfuerzos inútiles.

Alguien tiene condiciones para realizar algo que, para otro, es muy difícil o imposible. Yo soy lento para desenvolverme con máquinas; en cambio, con instrumentos musicales, me adapto casi de inmediato. En otras palabras: la vocación.

**BB: Vocación que lo ha llevado a no separar en su cabeza la actividad musical, la poética y la plástica, considerándolas sólo distintos lenguajes. En ese proceso creativo, ¿qué le indica el ámbito en que desarrollará la obra?**

**DRT:** Yo le diría: engendro un hijo. Y el hijo nace, por supuesto, a «su» manera. El artista tiene la posibilidad de observar el resultado y perfeccionarlo hasta hacerlo aun mejor de lo que anhela.

Experimento algo que, si no permito su constancia, es como si no hubiera sucedido. Siento gratitud con respecto a lo que sucedió, cuando asumo que sucedió no sólo para mí: he sido un testigo que, trascendiendo mi persona, me pide permanencia.

La realidad es tan rica. No hay tiempo para ficción: no me entusiasma mentir. Siempre me ha ocurrido así: no sólo me basta con sentir que algo es cierto o no lo es: debo confirmarlo. Mi obra está sostenida en algo que ha sucedido o está sucediendo. Que esto lo exprese en música o en un dibujo o en un poema es porque, desde el comienzo, no puede ser de otra manera. Es como si usted supiera tres idiomas: araucano, francés y sánscrito. Son tres mundos que, por supuesto, se pueden traducir uno al otro, pero no es lo mismo. A veces me ha ocurrido que una obra aparece como una imagen clara para un dibujo, pero también es un poema o también es una obra musical. No es lo usual. Cuando es así, hago las dos o tres obras.

**BB: ¿Se ha equivocado a veces?**

**DRT:** Pienso que no. Aunque una equivocación profunda también posee realidad. La obra de Tolstoi está sostenida en «cómo me equivoqué»; la de Proust, en «esto parece que es así, parece que es de esta otra manera, no sé hasta dónde esto es así». En Proust, el deseo de no equivocarse es la obra: el constante error, la energía de equivocación es una de las sustancias de su obra.

Una motivación para una obra es: «quiero saber esto y no lo consigo: ¿por qué esa resistencia, ya que pretendo trascender lo inmediato?». Desde un punto de vista que podríamos denominar científico, el artista empieza una investigación, quiere alcanzar un conocimiento, incluso con la ansiedad de no saber exactamente adónde va. Cuando consigue un resultado que lo satisface, lo expresa. El resultado es la obra, pero, curiosamente, el camino para lograr ese resultado es otra obra.

Cada «sustancia» tiene su «ley»: como la de comprar un traje: me pruebo varios hasta encontrar el que me queda bien, y luego debo recurrir a un sastre para que ese traje sea perfecto para mí. En ocasiones, el traje no puede ser sino «ése», de partida.

**BB: Otra de sus preocupaciones, tanto en poesía como en música, parece ser encontrar el ritmo adecuado.**

**DRT:** 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.

**BB: Si el ritmo y el sonido forman parte del significado, quiere decir, entonces, que, cuando se lee un poema sin la partitura, se corre el riesgo de no entenderlo. (Por cierto, sus poemas se entienden mucho más cuando los escuchamos recitados por usted mismo).**

**DRT:** Leer -contemplar- es toda una ciencia. Usted no puede leer un libro, ni mirar una pintura, con sólo un vistazo. Una obra artística exige un determinado tempo. Si usted no tiene la necesaria luz para mirar un cuadro, no lo ve correctamente.

Si tomo la partitura de una sonata de Mozart y la leo, yo escucho la música. Un texto *es* su partitura. Si usted entiende el texto, va a leerlo bien. Como un pianista que lee una sonata y la entiende de veras, no puede evitar tocarla correctamente.

Usted puede leer un poema internamente. Es como escuchar música internamente: la música sucede en usted.

En un análisis, puede separar lo fónico de lo visual, lo rítmico de lo conceptual; en realidad, son inseparables. Obviamente, si escucha una música sin percibir el ritmo, ¿qué música escucha?

Usted dice que entiende mejor un poema mío cuando lo escucha recitado por mí: yo no recito, yo «leo» oralmente el texto. Recitar es dar un tono particular. Leer es decir exactamente el texto, sin traicionarlo, sin afectación, sin deformarlo.

**BB: Pero el hecho que en su poesía haya diálogos -incluso preguntas-, y sonoridad, que implica la presencia de la música, que le da fuerza, nos lleva a relacionarla con estructuras dramáticas. ¿Considera que su creación poética tiene algún parentesco con el teatro?**

**DRT:** El teatro quiere mostrar, en un escenario, fenómenos de la vida. Lo mismo quiere mostrar la música, la pintura, la poesía, la escultura. Usted encuentra en el teatro aspectos de poesía, de arquitectura: diferentes medios para reflejar la vida. Lo teatral no es marca registrada del teatro. ¿Una comedia? ¿Una escultura? ¿Una sinfonía? ¿Un soneto? Lo relevante es reflejar la vida -«decirla»- con exactitud. En cuanto a su alusión al diálogo: Beatriz, ¿usted no habla consigo misma? Numerosas veces estamos obligados, para actuar correctamente, a ser el otro. ¿Cómo ayudar bien a un herido, si no me transformo en el herido? ¿Cómo ayudar a una familia, si no soy cada uno de los miembros de esa familia? ¿Cómo defenderme de un enemigo, si no dialogo internamente con ese enemigo, si no me transformo en el enemigo y a éste en mi persona? Nada mejor, para conocerme, que pensar que soy otro individuo que me acaba de conocer.

**BB: ¿Qué significa para usted, David, el humor, también presente en sus poemas?**

**DRT:** Hasta en las situaciones más horrendas aparece el humor. Y en situaciones muy divertidas, aparece lo opuesto. El humor es muy diferente del drama y, a veces, son hermanos gemelos.

**BB:** «Morir pasó de moda, rui señores;/ pero vivir, también» escribe en *Auge*. ¿Qué hacer?

**DRT:** Estos dos versos de *Auge*, usted podría aplicarlos a algo que debía aparecer en el Génesis: lo primero que Dios creó fue hacer pasar de moda la vida y la muerte. Si usted abre un periódico o una revista o enciende la televisión, ¿no cree que llega inmediatamente a la conclusión de que vivir y morir han pasado de moda? ¿Un ensayo antes de la representación? ¿Indispensables varios ensayos para lograr la correcta representación? A veces, el primer ensayo de una pieza de teatro es una catástrofe; el segundo puede resultar otra catástrofe. Son, en todo caso, ensayos para la representación definitiva.

**BB:** ¿Y los rui señores?

**DRT:** Diferentes ángulos.

Me dirijo a los inocentes que cantan donde no hay vida, ni muerte. Los inocentes me dirían: «Entonces no hemos sucedido» o «nuestras vidas no han empezado». No es así: los rui señores están libres, porque no han formado parte del disparate.

Cierta gente, disfrazada de rui señores, cree que «esto» es vivir.

Rui-señores: rui-do, al comienzo: los rui señores, más que cantar, hacen ruido. El canto de los rui señores es siempre, más o menos, el mismo: la primera vez, encantador; la segunda, ya no sorprende; la tercera, uno empieza a comprender y desea cerrar la ventana. Cantan, porque tienen hambre, porque necesitan algo, o para llamar la atención y poder reproducirse.

Los rui señores, seguramente, cuando algunas personas se están insultando, discurrirán, la primera vez: «¡Cómo cantan! Qué lindas canciones: paf, paf: ¡qué preciosa ópera!». La segunda vez: «¡Hasta cuándo!». La tercera, cerrarán el nido.

En mi poema, nadie se está dirigiendo a nadie. Soy una cosa pasada de moda, porque yo fui capaz de vivir y, por supuesto, de morir. Pero pasar de moda no significa, verdaderamente, morir. Es ser olvidado. No desaparecer. Aquello que pasa de moda, bueno o malo, puede volver a estar de moda. La gente no vive, ni muere; está haciendo algo diferente. Es posible que vuelva la moda de vivir y morir. ¿Cuándo? No lo sé, pues sólo soy testigo de dos fenómenos pasados de moda.

**BB:** Si bien la muerte del cuerpo podría ser una forma de nacer a una nueva vida, usted ha reconocido en una entrevista que la eternidad «no dura, ni siquiera, un instante». ¿Nacer a la nada?

**DRT:** ¿A usted le parece que este ser del multiverso es algo? ¿Usted cree que la nada no tiene derecho a manifestarse? ¿El concepto de nada es, para usted, espacio vacío? ¿Espacio sin espacio? Siempre se opone el ser a la nada y no se lo presenta como

una manifestación de la nada. Dígame, Beatriz, ¿sus sueños son nada o son ser? ¿De aquí a cien años estaremos usted y yo? Muy improbable. Y sus sueños, ¿dónde van a estar? Usted no puede sacar *nada* del espacio: la expresión misma se lo dice. ¿Y puede sacar el espacio del espacio? El espacio es sólo uno de los infinitos aspectos de la nada. Una manifestación de la nada es esto que llamamos «durar», que es sólo una apariencia; y nuestra propia conciencia es un aspecto bastante limitado de los muchos aspectos de la conciencia.

**BB: También ha señalado que ha leído mucha poesía que es sólo intento de hacerla. Y en *Auge* escribe: «Yo rezo: «Poesía,/ aproxímate a mí:/ sé poesía». ¿Qué es -entonces- poesía?**

**DRT:** Identifico poesía con verdad. Verdad verdadera, porque la mayor parte de las verdades son seudoverdades. El ser humano trata de saber y, al mismo tiempo, se resiste a saber. Imponer una verdad verdadera provoca agresión. La ignorancia se defiende con fuerza mayor que la del verdadero conocimiento.

**BB: ¿Por eso en uno de los poemas de *Auge* dice: «Piano del mundo, déjame afinarte»?**

**DRT:** Sí, este *piano* se resiste a ser *afinado*.

## David Rosenmann-Taub

Poemas

### Schabat

Con los ojos sellados, vespéral,  
ante los candelabros relucientes  
de sábado, mi madre. La penumbra  
lisonjea sus cuerdas. Desfallece  
la hora entre las velas encendidas.

Los muertos se sacuden -fiebre-: huestes  
de fiesta, sin piedad, cual candelabros,  
peregrinan espejos. Desde el viernes,  
avara, la agonía. En los cristales,  
atolondrado de fragor, el sol,

filacteria de adiós, cree soñar.  
La casa es un sollozo. El horizonte  
cruza la casa: rostro del crepúsculo  
ido entre lo jamás y lo jamás.

## Comentario de David Rosenmann-Taub, acerca del poema

### Nivel *materno*

Simultaneidad de antagonistas: dos: convivencia de vigilia y *sueño*: el *sueño en la vigilia*: vigilia que *sueña*: dormir *en vigilia*: *soñar* despierto. La oración de la *madre* encauza a *los* huéspedes del *sueño* a la comarca de la vigilia: el poeta, a través de *su madre*, despereza *lo* que duerme *en la casa* -él- a que el pasado *se* acerca. La *madre*, más yo que yo, *se* esfuerza en traer a *sus* -*mis*- *muertos* al *ahora*. Principio y final: etapas del preñado comienzo.

*En el crepúsculo de un viernes -en el nacimiento de un schabat-, mi madre* -que lo dio a *luz* (dándole *luz*)-, *ante los candelabros relucientes, se cubre los ojos* cerrados -los sobrecierra- *con las palmas. El crepúsculo, conmovido, lisonjea* -estremece suavemente- las *cuerdas* del arpa celestial. Los dedos de *la penumbra* -*mi madre*- *lisonjean sus cuerdas* -acaricia a *sus muertos*-. (*Sus*: de *los ojos*, de *los candelabros*, del *sábado*, de *mi madre*, de *la penumbra*).

...*vesperal*: *crepuscular* *anunciación* -*vispera* y *oración*- del *sábado*: pórtico sacro.

...*vesperal* / ... / ...*mi madre*: cobijo de potente *e* impotente estelar invisibilidad visible: *luz* que aguarda -*v[espera]l*-.

*Con el menguar del día, las velas encendidas* brillan más. *Entre las flamas de las velas y del crepúsculo*, la realidad inmediata y la *luz* de la realidad inmediata casi *se* extinguen -*desfallecen*- y casi *fallecen* -*des-fallecen*: no *fallecen*-. El *ahora* casi *se* apaga -*desfallece la hora*: *desfallece el ahora*- y casi no *se* apaga -*des-fallece*-.

Irrumpiendo *en* el aula del tiempo, *mi madre* *plañe* por *sus* difuntos: *con* clamorosa *fiebre* *los sacude* -*los d-espeja*-: *en* campaña, *sin piedad*, contra la *muerte* (¿*piedad* por quien, *sin piedad*, aniquila?), *caudillos, se* alzan, *victoriosos*, para *juntar* y *construir*, no para *dispersar* y *socavar*. *Los candelabros*, cada *viernes*, *se* multiplican (*en espejos* enfrentados), *peregrinando* hacia la *madre*.

*Los muertos* -*viernes*- *viven* -*schabat*-: *reflejos en agonía*: el dolor del irrecusable tajo sobrevive.

*Compenetración*: *simbiosis trascendente*: la *madre* -*el sol* del hogar- y *el sol* -*el fragoroso fulgor materno*-, *en oración*: equivalentes ruegos.

*El sol que zozobra: filacteria de adiós (filacteria: inscrita envoltura durante el rezo hebreo: orar: amuleto: protección): la oración del crepúsculo y el recuerdo de que todo emigra.*

*El sol, en los cristales de ambas circunstancias -la interna y la externa-, atolondrado de fragor: la madre, los muertos que se sacuden, el arbol de los zagueros hálitos del día, in-cande-scentes, en conmoción, dentro de la aparente calma del crepúsculo.*

Al invocar a sus difuntos, para que protejan a su familia -lenidad del porvenir-, la madre, sumida en el fragor, es la gleba de la gavilla de vivos y muertos. Ella envuelve, con su afecto, incluso al sol: casero rapaz, el sol descansa en ella. El sol cree que ha llegado a casa.

En-candil-ado, el sol, a-luci-nado por la devoción de su madre, cree soñar.

Los cuartetos y el primer terceto se integran en el segundo terceto: la casa es un sollozo: los maternos ojos sellados, los muertos, la rojez del crepúsculo y las velas encendidas se estrechan en la agonía de un sollozo -sol-lozo- de reencuentro y escisión.

La madre, que ha arrancado los barrotes del calabozo del tiempo, ahora lidia contra el espacio, que también coerce su propósito de guiar a sus muertos al presente. Tan erizado el dolor, que el horizonte interviene para aplacar el sollozo. La distancia, con piedad, cruza la casa: ¡la lejanía se aproxima!: se disipa la barrera del espacio. Pero la esencia de la distancia -el horizonte- torna a su índole: al acompañar a la madre -soplo de concordia-, el horizonte y el sol ya están despidiéndose: dos oscuridades -la del tiempo y la del espacio- atraen el sol hacia la sima de la noche: el rostro del crepúsculo entre lo jamás y lo jamás: el cuerpo del crepúsculo, el rostro hacia la madre, se hunde en el mar de la noche y, con morro de triste volcán, exhala adiós.

*El sol cruza el poema:*

Con LOS ojos selladOS, vesperaL,

ante LOS candelabrOS reLucientes  
de Sábado, mi madre. La penumbra  
LiSONjea sus cuerdas. Desfallece

La hOra entre laS velas encendidas.

LOS muertos se sacuden -fiebre-: huestes  
de fiesta, sin piedad, cual candeLabrOS,  
peregrinan espejOS. Desde eL viernes,

avara, la agonía. En LOS cristales,

atolondrado de fragor, el SOL,  
fiLacteria de adiÓS, cree soñar.

La casa es un SOLlozo. El horizonte

cruza La casa: rOSTro del crepúScuLO  
ido entre LO jamÁS y LO jamÁS.

El tiempo *es* a los *candelabros encendidos* y al reflejo de ellos, *lo* que el *rostro del crepúsculo* *es* al presente y al pasado: *los candelabros encendidos entre espejos*, y el *rostro del crepúsculo entre lo jamás y lo jamás*. El *ahora* *se* *sumerge en -se va hacia-* el pasado y el futuro; el *rostro del crepúsculo* reverbera diurna y nocturnamente. El multiverso *-el sol, el horizonte, la casa-* fruye, no importa cuán efímeramente, de la merced de *mi madre -multiversal madre de sí misma-*. *Mi madre*, ecuánime y protectora deidad hambrienta de amparo, cicatriza todo, *con su* adormecedor valeroso *schhhhh*: ella *-Ella-*, visible *madre de lo visible y lo invisible, es el Schabat*.

## Nivel de Cristo

El *Sábado -Schabat-*, corolario del día *-noche-* del asesinato del Mesías. El Hijo observa el dolor inmaculado *-Mi madre-*.

María *en penumbra -en la oscuridad de la penumbra-*: la *luz vital se ha ido*.

Ella evoca *-invoca a-* la *Crucifixión y desfallece: Viernes -viernes-*: *en la Pasión, ante la huerte homicida -gente nonata: inauténtico reflejo caliginosamente afiebrado-*.

*Desde ese Viernes, agonía.*

*El sol*, que asistió (inocente aportadora asistencia culpable) a la *Crucifixión*, recuerda el *fragor -el crúor, el temblor de la Tierra y el Cielo-*, cuando Él *-la luz genuina- se fue sin irse*. Como la *madre, el sol descreo lo presenciado: cree, cristalmente, soñar*.

La *madre irrumpe en el Sábado del ahora. La casa -la Tierra- solloza*, porque Cristo *se ha ido*. Pero Cristo *-el horizonte-*, desde la frontera *entre* el mundo divino y el mundo humano, *cruza, con Su Cruz, la casa*. Distancia *es* a lejanía como Cristo *es* a altruismo. *Con-sol-ándola y con-sol-ándose -Hijo pasajero en su regazo-*, Él acompaña *-cruza-* a *Su madre* (aunque María *jamás lo -lo jamás-* perderá) durante el pavoroso luto por *Su aparente muerte*. Él, *ahora*, de ambos mundos: *madremente, en penumbra -entre el haberse ido y el jamás haberse ido-, en agonía perpetua*.

*Cuando, de vez en noche, soy real,  
sobre el teclado azul de mi estandarte  
silla el horizonte, vertical.  
Piano del mundo, déjame afinarte.*

Manuscrito de David Rosenmann-Taub (poema I, *Auge*)

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**