

**Sin verter ni una «cosmolágrima»:  
traducir la poesía de David Rosenmann-Taub al italiano**

**Claudia Demattè**

Università di Trento

Abstract

El poeta contemporáneo David Rosenmann Taub intenta elaborar, a partir del castellano, un lenguaje propio para la creación de su mundo poético mientras que sus pesquisas lingüístico-semánticas se combinan con una preocupación casi maniática a nivel rítmico. Rosenmann Taub no sólo compone versos sino también, y podríamos decir, al mismo tiempo, música. De allí surgen no sólo unas composiciones de cadencia muy marcada sino también una musicalidad rigurosa que lo convierte en «poeta único, personalísimo, intraducible», según P. Miranda de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sobre la imposibilidad de la traducción poética la crítica ha hablado mucho, pero en este caso nos encontramos ante un verdadero reto ya que el mismo poeta publicó, en 2008, el libro *Quince* que desentraña las significaciones de otros tantos poemas suyos a nivel filosófico, fonético, de imágenes, semántico, temporal y verbal, etimológico, rítmico y literal a través de una descomposición y recomposición casi cubista de los versos. Se ha aceptado el desafío de traducir sus poemas a la lengua italiana sin olvidar un guiño al contexto de la poesía italiana del siglo XXI.

Es menester hacer océanos, no fotografiando océanos, no (...); es menester hacer la ciudad imperial de hoy con la trepidación de la gramática, aquella cosa inmensa y mecánica, dinámica, difícil, que es, ¡por Dios!, el lenguaje colocándose.

Pablo de Rokha, *Ecuación (canto de la formula estética)*, 1929

David Rosenmann-Taub nació en Santiago de Chile en 1927 y desde muy pequeño demostró gran afición para las artes<sup>1</sup>. Hijo de inmigrantes polacos, aprendió con su padre Manuel Rosenmann, a leer al año y medio mientras que gracias a su madre, la pianista Dora Taub, empezó a tocar el piano a los dos años tanto que tuvo su primer alumno a los nueve años. La poesía empezó a practicarla desde los trece y no sorprende que a los catorce ya tuviese publicado su primer poema “El adolescente” en la revista *Caballo de fuego* en 1941 publicada por el poeta Antonio de Undurraga. Quienes siguieron su formación como pianista, como compositor y como poeta celebraron en seguida el nacimiento de un genio en cada una de estas artes<sup>2</sup>.

Con la publicación de su primer libro, *Cortejo y Epinicio* en 1949, cuando tenía sólo veintidós años, fue saludado por Vicente Aleixandre como «figura nueva en la poesía de nuestra lengua, con los caracteres que dibujan a un lírico personal»<sup>3</sup>. En 1951 recibió el Premio Municipal de Poesía por *Los Surcos Inundados* y el Premio de Poesía de la Universidad de Concepción por su libro (inédito) *El Regazo Luminoso*. Retirado de la vida pública hasta los años setenta, con el golpe de estado de 1973 se ve obligado a exiliarse en el extranjero: Buenos Aires y Europa primero, para después acabar en Estados Unidos donde actualmente reside y se dedica a la composición poética y musical. En el año 2000 se creó CORDA<sup>4</sup>, una fundación sin fines de lucro que se ocupa de la divulgación de la obra de

David Rosenmann–Taub. En total ha publicado más de diez libros de poesía, entre los últimos *El Mensajero (Cortejo y Epinicio II)* de 2003, *País Más Allá* (2004) y *Poesiectomía* (2005).

Y hablando de biografías, es cierto que llevo años ocupándome de traducción poética tanto en la teoría (en mi actividad docente e investigaciones) como en la práctica<sup>5</sup> pero a pesar de que la poesía hispanoamericana siempre ha formado parte de mis lecturas preferidas, desconocía por completo a David Rosenmann-Taub cuando leí las palabras de Armando Uribe Arce<sup>6</sup> quien afirmaba que Rosenmann-Taub es «el poeta vivo más importante y profundo de toda la lengua castellana» y decidí empezar a leer sus poemas.

El descubrimiento fue asombroso, y el adjetivo no es nada retórico porque lo que me llamó la atención en primer lugar, y quizás por mi (de-)formación de especialista de literatura del Siglo de Oro, fue su atención extrema a la lengua que resulta novedosamente clásica. El oxímoron quizás sea la figura que mejor define la lengua de este poeta, quien fue en seguida tildado por la crítica de hermético, y que intenta elaborar, a partir del castellano, un lenguaje propio para la creación de su mundo poético. El resultado es una lírica densa de cultismos (piénsese en el título del volumen *Cortejo y epinicio*, lo de cortejo quizás nos resulte algo familiar pero ¡creo que «epinicio» lo sería solo para un latinista!), combinaciones extrañas y neologismos (como la «cosmolágrima» que utilizo para el título de mi trabajo) que nos traen a la memoria a los poetas barrocos<sup>7</sup>. Al mismo tiempo no se puede olvidar el contexto en que pudo haberse formado y empezar a leer y escribir este autor: remontémonos en primer lugar a los juegos de las vanguardias con el lenguaje, con los trabajos pioneros del chileno Huidobro o, por acercarnos más a la cronología de nuestro poeta, pensemos en la experimentación de matiz más lúdico llevada a cabo por el postismo español o el Oulipo francés, al que tanto debe la poesía, y buena parte de la obra, de Cortázar<sup>8</sup>. De hecho, Teodosio Fernández ha dado las claves para relacionar su experimentación formal con el ambiente postvanguardista que reivindica la aparición del sentimiento, factor este que había sido marginado por la

poesía de entreguerras, con la genial excepción del peruano César Vallejo<sup>9</sup>. En este sentido resalta como básica la influencia del neorromanticismo de *Residencia en la tierra* de Neruda.<sup>10</sup>

La pureza y la excelencia técnica que apuntan los escritores de esta corriente poética se refleja en Rosenmann-Taub en una revisión constante de la lengua de sus poesías, prueba de ello es la segunda edición de *Cortejo y epinicio* que presenta poemas de la primera edición de 1949 radicalmente reescritos a más de cuarenta años de distancia<sup>11</sup>. No es una casualidad que Francis de Miomandre, gran novelista, poeta y traductor francés, a quien tanto deben las letras hispanoamericanas<sup>12</sup> dijera de Rosenmann-Taub que «posee una calidad y un acento totalmente excepcionales. No veo a nadie, ni aun entre nosotros en Francia, que se atreva a abordar la expresión poética con tanta desgarradora violencia». La metáfora de la lucha violenta con el lenguaje ha sido utilizada también por Naín Nómez<sup>13</sup> quien en la presentación de *Poesiectomía*, con ocasión del Homenaje a David Rosenmann-Taub (20 de noviembre de 2005) observó cómo «pocos escritores han podido lidiar en nuestro país con su misma lengua de la manera como lo hace este poeta, cuyo léxico parece estrujarse hasta el infinito bajo su diestra mano que busca perseguir en el aire de las letras la misma respiración humana»<sup>14</sup>.

El neologismo Rosenmann-Taub lo practica a través, principalmente, de la fusión de palabras conocidas para llegar a expresar, como hacían los poetas barrocos, una verdadera agudeza a través de una palabra ingeniosa: pensemos en la «Oda moral» incluida en *Cortejo y epinicio*:

#### ODA MORAL

¿Dios, siempre resfriado, tendrá temperatura?

Cosmolágrima:

me desgarras y estruas,

Dio, sempre raffreddato, sarà febbriticante?

Cosmolacrima:

mi laceri e struggi,

contubernio de sales,

sin verter tu aleluya.

¿Dios, siempre despiadado, se fatiga en la ruta?

Cosmolágrima:

cómo punzas las sangres

y las uñas.

convivenza di sale,

non sprechi l'alleluya.

Dio, sempre spietato, è un affaticato viandante?

Cosmolacrima:

come perfori il sangue

e l'unghia.

El sustantivo «cosmolágrima» está formado por la unión de dos términos pertenecientes al registro normal pero su composición les agrega un significado cosmogónico. La dimensión del dolor y su expresión a través de la lágrima supera con esta unión paradójicamente la magnitud de Dios. De esta manera hay dos movimientos contrarios en la poesía: por una parte Dios se ve reducido a la dimensión de hombre que padece malestares corrientes mientras que el hombre, el poeta, el yo se ve caracterizado por un llanto cósmico, por una «cosmolágrima» que hierde profundamente («punzas»). Asimismo en «¿Noé, nadie se embarca?» (de *Poesiectomía*) donde se habla, como podemos imaginar a partir del título pero en seis versos, del arca de Noé que el poeta define en el v. 3: «choza que matarámatamató» («capanna che uccideràuccideuccise»). La condensación de los tres verbos representa una orden cronológico inverso ya que se presentan los tres tiempos con una secuencia inesperada: futuro, presente y pretérito indefinido.

La traducción de los neologismos que se caracterizan por ser una unión de palabras presenta escasos problemas cuando los distintos términos son reconocibles y su significado conjunto resulta evidente, como en el caso de «cosmolágrima» en «cosmolacrima», algunos más donde se incluyen problemas de sonoridad ya que el pretérito indefinido en español es una palabra aguda («mató») mientras que en italiano llana («uccise»). Distinto es cuando nos hallamos frente a una palabra como «vilhorra» (en el poema «Dios se cambia de casa...» de *Cortejo y epinicio*, vv. 11-15):

(...) Perpleja, la Balanza

redila los rebaños y la dilecta cabra

apacienta en la nada. Requiriendo su espacio,

la vilhorra, en desquite, trisca en una mejilla

de este Dios distraído que cierta vez nos hizo.

La Bilancia, un poco

basita, riunisce le greggi e la capra diletta

pasce nel nulla. E ricercando il suo spazio

la vilmula fastidia, per ripicca, una guancia

di questo Dio distratto che un dì ci fece.

Después de una búsqueda en diccionarios chilenos sin resultado<sup>15</sup>, la opción de la red que me restituyó un hápax<sup>16</sup>, decidí optar por la solución del neologismo formado por “vil” y “horra”. En el Diccionario de la Real Academia de los cinco significados que ofrecía del adjetivo “horro, horra”,<sup>17</sup> elegí por ámbito semántico (ya que se habla en los versos anteriores de rebaños y cabras) el siguiente: «Dicho de una yegua, de una burra, de una oveja, etc.: Que no quedan preñadas». Nos hallamos entonces frente a dos adjetivos unidos que adquieren el estatuto de sustantivo. El problema se presenta cuando descubrimos que en la lengua italiana no hay un sólo adjetivo que defina la condición de animal estéril, ya que cada cuadrúpedo tiene el suyo.

En el Diccionario Treccani, «sterile» se define como:

In biologia e nel linguaggio com., riferito a individuo umano o animale, che non è atto alla riproduzione, per incapacità di generare (nel maschio) o di concepire (nella femmina); è sinon. quindi di *infecondo*, mentre differisce da *infertile* che, riferito alla femmina, indica l'incapacità non a concepire ma a condurre a termine la gestazione: *un uomo, un cavallo, un gatto s., e una donna, una mucca, una pecora s.*

Encontramos términos específicos en ámbito dialectal, como en el caso del dialecto de Abruzzo que define la oveja estéril con la palabra “sterpa”<sup>18</sup> mientras que en Sicilia es la oveja “rinisca”, con clara referencia a la actividad pastoril de estas zonas. Es decir, cada animal tiene el suyo, así que tuve que elegir entre las distintas opciones y el cotexto me ayudó para escoger «vilmula», donde «mula» es la burra infecunda que imaginé tirando del carro de mudanza del v. 9, la misma que

«trisca» en la mejilla de Dios. De hecho tampoco el verbo «triscar» quedaba claro con referencia a la «vilhorra»: sus distintos significados (enredar, retozar, torcer, brincar) mal se acoplan con el sustantivo a no ser que pensemos en "triscar" como lo que hacen las cabras con las hojas. Así que no nos sorprende que los críticos lo definan como «poeta desconocido y oscuro para muchos, hermético para otros, siempre extranjero y misterioso para los más»<sup>19</sup>

Sabemos que la práctica del neologismo y del arcaísmo son dos caras de una misma moneda, de un mismo objetivo, es decir, preservar la oscuridad del original a través de la riqueza lexicativa<sup>20</sup>, y Rosenmann-Taub siembra constantemente los textos de términos difíciles o cuanto menos poco frecuentes que nos obligan a echar mano de más de un diccionario: pensemos por ejemplo en el poema «Nómadas» en el que, refiriéndose a la amada que huye de su abrazo, el poeta la llama «un grumo de aerolito» (v. 8; “Fragmento de un bólido, que cae sobre la Tierra”, DRAE); o en la «Oda heroica» (de *Cortejo y epinicio*) en que se nos dice en el v. 11:

Embadurna cadalsos tu penuria furtiva<sup>21</sup>.

La tua penuria imbratta i palchi furtiva.

En el poema: «Ah ser la triste oveja...» (de *Cortejo y epinicio*)

v. 43 la inexorable paresceve de fuego (la parasceve di fuoco inesorabile)<sup>22</sup>.

Ni la nieve puede tener el aspecto de siempre, por supuesto estamos hablando de lenguaje poético, y en el poema titulado «Conjuro» se define:

jaspe valentía de injertos icáreos. v. 8 (quarzo coraggio di inserti icari)

Estos dos último ejemplos nos llevan a notar, junto al hipérbaton, otra característica del estilo de este poeta, la hipóstasis, es decir, el uso de una palabra en una función sintáctica distinta: como por ejemplo el sustantivo empleado como adjetivo o bien el adjetivo sustantivado.

## LXVII Cautiverio (de *El Mensajero*)

(...)

Calígene garduña, mi coraje nada  
por las ágatas densas de la urraca orilla.

Caligine faina, il mio coraggio nuota  
nelle agate dense della gazza riva.

Cripta. Que me envuelva  
su yesca binza traspirosa, pifia, alerta.

Cripta. Che mi avvolga  
la sua sterpe velo traspirante, gaffe, accorta.

Naín Nómez afirma que «En este juego de sonidos y sentidos, los cultismos y manierismos propios de su estilo afloran junto con las palabras compuestas, las conversiones gramaticales, los neologismos, conformando un friso de acicaladas exploraciones discursivas, donde lo arcaico resuena siempre como novedoso y los relumbrones hirsutamente neomodernos, se insertan en un mar heterogéneo de frases (...) como si la existencia fuera más bien un preludio de la existencia de las cosas»<sup>23</sup>.

No sólo el lenguaje mueve el recuerdo de los poetas barrocos, sino también los temas escogidos si pensamos en la atención que David Rosenmann-Taub pone en los elementos de la vida cotidiana. No tendríamos de hecho dificultad en reconocer a nuestro poeta en las palabras de José Hierro quien, refiriéndose a Gerardo Diego, afirmó que «lo mismo que los poetas del Siglo de Oro, se sentía atraído por todo lo que le rodeaba. No existía para él diferencia – desde el punto de las posibilidades poéticas – entre lo divino y humano, entre lo significativo y lo insignificante. No estableció – ni había por qué – jerarquías. Con el mismo entusiasmo escribía del amor que del juego de bolos; de Dios que de la suerte de banderillas. Para él, la poesía tenía validez por sus logros expresivos, no por la índole de los temas tratados»<sup>24</sup>. Pensemos en «La rata vieja», que nos habla en primera persona en el poema LXII de *El Mensajero*:

Este entretecho hierve



de chinches. Los listones, ay, trampas que a mi cola  
 irresistiblemente  
 embrollan con sus clavos  
 bulbosos y mordaces,  
 urgiéndola a berrear.  
 Huelgan en mí las pulgas, formidables;  
 mis patas delanteras, obediencia de sarro;  
 me he roído el hocico por roerme el pellejo;  
 los diviosos, expertos, en mis patas traseras,  
 aplauden, avanzado, su capricho.

La primera estrofa se compone de heptasílabos y alejandrinos y como nos dice Emilio Coco, quien afirma que «sulla concisione del settenario, sull'eleganza dell'endecasillabo e sulla brillantezza dell'alessandrino poggia la maggior parte della struttura metrica dell'ultima poesia spagnola»<sup>25</sup>. Desde luego las formas métricas clásicas les gustan mucho a nuestro poeta quien enlaza estrechamente ritmo, lenguaje y temas puesto que cada uno de estos elementos por supuesto no existe de por sí solo.

Del poemario *Cortejo y epinicio* elijo dos ejemplos: «El gato coge a una mariposa» (de *Cortejo y epinicio*), la personificación de un gato cazador de mariposa, un hermosísimo poema de alejandrinos y heptasílabos que nos prueba lo inseparable de cada uno de los tres elementos antes citados.

Es un claro de luna desmoronado, ciego  
 que lóbregos estambres enarbola; es un claro  
 de luna en la pared del comedor, y avanza,  
 por garras de candor, las alas a la rastra.  
 Bajel de inmensidad, todo gris ligereza,  
 con indolencia gris te amustias y tu vuelo,  
 rezongando, rebota.

È un chiaro di luna che si sgretola, cieco  
 che lugubri stami inalbera; poi è un chiaro  
 di luna sulla parete del soggiorno, e avanza,  
 tra artigli di candore, le ali a penzoloni.  
 Vascello d'immenso, tutto grigio leggerezza,  
 con indolenza grigia t'acquatti, e il tuo volo,  
 brontolando, rimbalza.

El segundo ejemplo es un soneto de *Cortejo y epinicio* que utiliza una forma métrica clásica para hablarnos de unos elementos cotidianos, como puede ser la cafetera, que empiezan desde el blanco y negro del primero cuarteto (taza blanca imaginamos llena de café negro, etc.) para dar paso progresivamente a los elementos multicolores del segundo cuarteto que llegan a sugerirnos la presencia, en un crescendo, que culmina en los chillantes colores de la primavera. El mismo ritmo («vibre y crezca», el ronroneo) lo encontramos en los dos tercetos donde el material de los dos cuartetos se ha transformado en efímeras sensaciones («albedrío»), es decir, interpretaciones de los objetos de la cocina que ahora es «dichosa». Elementos subjetivos que ya habían sido sugeridos desde el principio («obediente sartén», «coqueto jarrón», etc.) para establecer una continuidad y una circularidad que a través del «vapor» del último verso nos envía al «vapor» del segundo verso, acompañados respectivamente de dos verbos de transición, «mitigar» (v. 2) y «desvanecer» (v. 14).

La taza de café, la cafetera,  
el vapor que mitiga a mi esqueleto,  
la obediente sartén, el amuleto  
tiznado, la mostaza, la nevera,

el roto lavaplatos, la sopera  
pimpante, los melindres del coqueto  
jarrón versicolor, el parapeto  
de vainilla, azafrán y primavera.

Lugar de integridades: mi albedrío...  
Oh dichosa cocina: cuando muera  
y mi tiempo – sin tiempo – vibre y crezca,

en ronroneo fiel todo lo mío  
claro retorne a tu silvestre estera

La tazza di caffè, la caffettiera,  
il vapore che placa le mie ossa,  
l'obbediente tegame, l'ebbra possa,  
la mostarda, la gelida riviera,

la rotta lavapiatti, la zuppiera  
pimpante, ora i capricci e la mossa  
della brocca policroma, la fossa  
poi di vaniglia, croco e primavera.

Luoghi d'integrità: arbitrio mio...  
O prospera cucina: quando muoia  
e – senza tempo – il mio tempo avanzi,

ronfando fido quanto è mio  
chiaro ritorni alla silvestre stuoia

y tu vapor – sin fin – lo desvanezca.

e il tuo vapor – senza fine – lo smorzi.

Siempre, y con David Rosenmann-Taub aún más, estoy convencida de que hay que perseguir la fidelidad, lo que significa esencialmente, siguiendo las palabras de Paul Valéry, fidelidad musical. Ya sabemos que muchos afirman que sólo los poetas tendrían que traducir a los poetas, pero en realidad yo prefiero la expresión de «poetic competence» utilizada por Beaugrande<sup>26</sup>, para señalar la habilidad que tiene que tener el traductor para producir e interpretar el uso poético del lenguaje. Además me parece imprescindible dejar de manifiesto que «el traductor sabe que se mueve por un espacio aproximativo, pero dejando entrever siempre, como en un sistema de interposición, oblicuamente, el espesor de la muralla original»<sup>27</sup>.

Las pesquisas lingüístico-semánticas de Rosenmann-Taub se combinan con una atención casi maniática a nivel del ritmo. No sólo compone versos sino también, y podríamos decir, al mismo tiempo, música. Del hecho de ser pianista y compositor surgen no sólo unas piezas musicales muy apreciadas<sup>28</sup> sino también una musicalidad rigurosa en su poesía que lo convierte en «poeta único, personalísimo, intraducible», según Paula Miranda de la Pontificia Universidad Católica de Chile<sup>29</sup>. Sobre la imposibilidad de la traducción poética la crítica ha hablado mucho, pero en este caso nos encontramos ante un verdadero reto ya que el mismo poeta publicó, en 2008, el libro *Quince* que desentraña las significaciones de otros tantos poemas suyos a nivel filosófico, fonético, semántico, temporal y verbal, etimológico, rítmico y literal a través de una descomposición y recomposición casi cubista de los versos.

Veamos el análisis de «En el naufrago día de mi nave más bella» (de *Auge*): entre las otras reflexiones que encontramos acerca de este poema (*Mirar: m-«ir»-ar: «ir» a través del mar*<sup>30</sup>),

Rosenmann-Taub subraya la importancia del verbo «mirar» que nos impide en italiano utilizar «guardare» en favor de un más literario italiano «mirare»

En el náufrago día de mi nave más bella	E nel naufrago giorno del mio splendido legno
me encaramé sobre su mastelero	mi arrampicai sull'albero maestro
para mirar el mar.	per mirare il mare.
No había mar: no había ni su huella:	Non c'era mare: non ce n'era segno:
no había ni el vacío dese día postrero.	ne c'era il vuoto di quel giorno mesto.
Sólo había mirar.	Solo c'era mirare.
Miré el mirar del navegar que espero.	Mirai il mirare del navigare che aspetto.

Un excelente ejemplo de las relaciones entre repetición, ritmo y musicalidad es el poema «Ah ser la triste oveja... » (de *Cortejo y epinicio*) en el que un estribillo de tres versos se repite cinco veces a lo largo del poema (vv. 7-9; 16-18; 26-28; 35-37; y los últimos tres versos, 44-46):

y gozar del dolor: ser un dolor alegre:	e godere del dolore: esser un dolore
la ola más alegre de los mares inmensos	gaio: l'onda più gaia di mari immensi
y la nube más roja de todos los ocasos.	e la nube più rossa di tutti gli occasi.

La síntesis extrema de los elementos anteriormente tratados, es decir, búsqueda en el lenguaje, tema cotidiano y ritmo, está representada en su último libro de poemas, *Poesiectomía*, donde «el discurso se hace cada vez más sintético y breve, punzante, filoso y a veces mínimo. Como ha indicado el propio autor en su subtítulo, son epidramas de la vida privada, preguntas que investigan, que abren, que constatan y que tienen como trasfondo una partitura musical, una substancia rítmica, una manifestación del ser y la nada. Vivisectomía de la poesía, discurso que se levanta sobre sí mismo, para auscultar su propio metalenguaje hasta devolverlo a sus fuentes orales y públicas, pero a veces casi olvidadas»<sup>31</sup>.

Cada vez resulta más contundente para el traductor la lucha entre el ritmo y el significado, y en el caso de mi traducción, destaca en seguida el hecho de que he elegido el ritmo como dominante.

## **XCII        Me prolongo en el lecho (de *Poesiectomía*)**

Me prolongo en el lecho.	Mi allungo già sdraiato.
Las rapideces, lentas.	I riflessi, un adagio.
«El lapiz», ruego, a tuestas.	«Il lapis», chiedo, a caso.
Escribo: «Escribo.» Y fecho.	Scrivo: «Scrivo». E dato.

El elemento de la escritura, es decir, la creación poética misma en su devenir es objeto de varios poemas y se halla sembrada como tema en varios poemas como «De compras» (de *El Mensajero*)<sup>32</sup>, pero «en este libro [*Poesiectomía*] se cumple casi en forma tautológica ese intento de Rosenmann-Taub de resaltar la música por sobre todo: ritmo, armonía, métrica, canto, sonido, sentido, anáforas, onomatopeyas, oralidad, interrogaciones que son afirmaciones que son interrogaciones, todo contribuye a acercar la voz y la escritura»<sup>33</sup>.

De hecho nos parece fundamental lo que afirma Naín Nómez: «es innegable que el foco estético acentúa los significantes por sobre los significados que rodean en forma insistente los espacios de la vida cotidiana, priorizando en forma casi obsesiva lo minúsculo, lo irrevelante, las minucias del cada día orlándolas de belleza simbólica o acrecentando su metaforización y antropomorfización hasta llegar a veces casi al aforismo»<sup>34</sup>.

A principios de 2010 Omar Lara, al hablar de los poetas que hicieron parte del Grupo Trilce, afirma que «de David Rosenmann incluso se dudaba de su existencia y muchos sostenían que se trataba de un heterónimo de Armando Uribe. Hoy David Rosenmann es un poeta de indudable vigencia y jerarquía y desde Nueva York, donde reside, despliega una intensa actividad creativa y

comunicacional. [Armando] Uribe Arce, por su parte, proclama a los cuatro vientos y desde hace tiempo que se trata del mejor poeta de la lengua española de las últimas décadas»<sup>35</sup>.

«*David Rosenmann-Taub es un mito viviente*» ( Francisco Véjar)

## **Bibliografía**

Rosenmann-Taub, David

*Quince*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2008.

*Auge*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2007.

*Los Despojos del Sol: Anandas primera y segunda*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2006.

*Poesiectomía*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2005.

*País Más Allá*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2004.

*El Cielo en la Fuente / La Mañana Eterna*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2004.

*El Mensajero*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2003.

*Cortejo y Epinicio*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2002.

*Al Rey su Trono*, con Nahúm Kamenetzky, Esteoeste, Santiago de Chile, 1983.

*Los Despojos del Sol: Ananda segunda*, Esteoeste, Buenos Aires, 1978.

*Cortejo y Epinicio*, Esteoeste, Buenos Aires, 1978.

*El Cielo en la Fuente*, Esteoeste, Buenos Aires, 1977.

*Los Despojos del Sol: Ananda primera*, Esteoeste, Buenos Aires, 1976.

*Cuaderno de Poesía*, Taller Edición 99, Santiago de Chile, 1962.

*Los Surcos Inundados*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1951.

*La Enredadera del Júbilo*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1951.

*Cortejo y Epinicio*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1949.

## **Estudios críticos**

Berman Antoine, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata, 2003 (tir. or. *La traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Seuil, 1999).

Mattioli Emilio, *Ritmo e traduzione*, Mucchi, Modena, 2001.

López de Abiada José Manuel (ed.), *Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano (22-24 de febrero de 1980)*, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1981.

Copioli Rosita (ed.), *Tradurre poesia*, Paideia, Brescia, 1983.

Buffoni Franco (ed.), *La traduzione del testo poetico*, Guerini, Milano, 1989.

Beaugrande Robert de, *Factors in a Theory of Poetic Translating*, Van Gorcum, Assen, The Netherlands, 1978.

Miranda Paula, «Quince autocomentarios de David Rosenmann-Taub: fin del hermetismo», *Revista Chilena de Literatura*, Abril 2009, n. 74, pp. 267-270.

*Antología de la Poesía Chilena Contemporánea*, eds. Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes, Editorial Gredos, Madrid, 1968

Teodosio Fernández, «Un lugar para David Rosenmann-Taub», *Ínsula*, 38, octubre 2007, pp. 38-40

Nómez Naín (ed.), *Antología crítica de la poesía chilena*, en cuatro volúmenes publicados por LOM, Santiago de Chile, 4 vols., 2000-2006.

Gerardo Diego, José Hierro, *Cuaderno de amigos*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Pastor, 2005.

Díez de Revenga Francisco J., *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003.

---

<sup>1</sup> Al poeta está dedicada una página web donde es posible hallar los detalles pormenorizado de su interesantísima vida artística (<http://www.davidrosenmann-taub.com>)

<sup>2</sup> Para este trabajo nos ceñiremos por supuesto sobre todo a su obra poética aunque hay que poner de manifiesto que sobre todo su sensibilidad musical entra en cada momento, como veremos, en su poesía.

<sup>3</sup> Fue Arturo Soria, refugiado español que había fundado la más prestigiosa editorial chilena, Cruz del Sur, quien publicó el primer volumen de poemas de David Rosenmann Taub. La carta de Vicente Aleixandre, fechada en Madrid, en junio de 1951, contiene estas líneas: «He disfrutado mucho leyendo su *Cortejo y Epinicio*. El nacimiento de un poeta genuino es para mí un gozo, y después de leer y repasar esta obra, que me dicen es la primera suya, me complazco en saludar la aparición de una figura nueva en la poesía de nuestra lengua, con los caracteres que dibujan a un lírico personal».

<sup>4</sup> Para la fundación Corda: <http://www.cordafoundation.org/>

<sup>5</sup> José Manuel Lucía Megías, *Trento (o el triunfo de la espera)*, trad. italiana de C. Demattè, prólogo de P. Taravacci, pórtico de Luis Alberto de Cuenca, colección Abanico, Levante Editore, Bari, 2009.

<sup>6</sup> Quizás uno de los poetas chilenos más conocidos actualmente, Premio Nacional de Literatura, Chile, 2004. Para la bibliografía con respecto a este autor véase la *Antología crítica de la poesía chilena* de Naín Nómez.

<sup>7</sup> Teodosio Fernández en «Un lugar para David Rosenmann – Taub», *Ínsula*, 38, octubre 2007, pp. 38-40 habla sobre su herencia quevedesca ligada al barroquismo ambiental de la poesía chilena de la época.

<sup>8</sup> Es evidente que Rosenmann-Taub añade un componente hermético que va más allá del simple juego verbal y que en su relación con la cábala podría hacer recordar los ensayos con el neocriollo de un Xul Solar.

<sup>99</sup> Por supuesto no es éste el marco para desarrollar estas influencias, pero resulta significativo que Omar Lara, famoso poeta chileno y único fundador de *Trilce*, revista que hace poco cumplió los cuarenta y cinco años y que deriva su nombre de uno de los libros de César Vallejo, comente que el Grupo *Trilce* reivindicó al poeta David Rosenmann-Taub cuando organizó en 1965 el Primer encuentro de la Joven Poesía Chilena dedicado a saludar y revisar la obra de los poetas de la generación inmediatamente anterior, la que se ha dado en llamar “de los 50”. <http://www.omni-bus.com/n30/trilce.html>

<sup>10</sup> Art. cit.

<sup>11</sup> Para la traducción utilizo las ediciones de las obras de Rosenmann Taub de LOM, es decir, la *Cortejo y epinicio II* de 2003, sin poner de manifiesto el proceso de reescritura que el poeta obró en los años en relación a sus mismos poemas. Dejamos para un sucesivo trabajo estas cuestiones que se hallan ya esbozadas por Teodosio Fernández en «Un lugar para David Rosenmann – Taub», *Ínsula*, 38, octubre 2007, pp. 38-40.

<sup>12</sup> Véase sobre las relaciones de este autor y traductor francés con los autores hispanoamericanos: «El epistolario de Francis de Miomandre» de Antonio Lorente Medina, pp. 425-435 (edición online en <http://e-spacio.uned.es>)

<sup>13</sup> Este crítico ha sido en los últimos años el que más ha subrayado la importancia de nuestro poeta en el horizonte de la poesía chilena y en lengua española contemporánea. Véase a este propósito su imprescindible *Antología crítica de la poesía chilena*, en cuatro volúmenes publicados por LOM, Santiago entre 2000 y 2006 con la bibliografía actualizada. En el tercer volumen (pp. 425-434) trata al poeta Rosenmann-Taub.

<sup>14</sup> Véase la página web sobre el autor: [www.davidrosenmann-taub.com](http://www.davidrosenmann-taub.com) (consultada en fecha 20/05/2010).

<sup>15</sup> Hay que recordar que el grupo "lh" resulta extrañísimo en español pero no lo es en portugués. Como sabemos, en portugués suena más o menos como la "ll", de donde no se descartaría una eventual pronunciación "villorra", con todas las implicaciones que conlleva (villana, villorrio...). Agradezco a Daniel Mesa Gancedo, de la Universidad de Zaragoza, las sugerencias a la hora de solucionar este hápax y otras reflexiones sobre la poesía hispanoamericana.

<sup>16</sup> El resultado de la búsqueda es el mismo texto literario de Rosenmann-Taub que se halla en la red en distintas páginas.

<sup>17</sup> Es decir, «Dicho de una persona: Que, habiendo sido esclava, alcanza la libertad; Libre, exento, desembarazado; (...) Entre ganaderos, se dice de cualquiera de las cabezas de ganado que se conceden a los mayores y pastores, mantenidas a costa de los dueños; Dicho del tabaco o de los cigarrillos: de baja calidad y que arden mal.» (DRAE).

<sup>18</sup> Véase a este propósito la página web dedicada al dialecto de Scanno: [www.scanno.org/scanno\\_termini\\_dialettali.htm](http://www.scanno.org/scanno_termini_dialettali.htm) consultada el 30 de marzo 2010.

<sup>19</sup> Presentación de *Poesiectomía*, con ocasión del Homenaje a David Rosenmann-Taub por Naín Nómez (cit).

<sup>20</sup> Véase a este propósito Berman, pp. 90-93.

<sup>21</sup> Embadurnar: “Untar, embarrar, manchar, pintarrajear” (DRAE).

<sup>22</sup> Parasceve: “Viernes, día en que los judíos preparaban la comida para el sábado; (Por ser la parasceve o preparación para la Pascua). f. por antonom. Viernes Santo, día en que murió Cristo” (DRAE).

<sup>23</sup> Homenaje a David Rosenmann-Taub (cit.).

<sup>24</sup> José Hierro, «De perdidos, al río», *Saber leer*, 35, mayo 1990, pp. 1-2 (cit. en *Cuadernos de amigos*, p. 24). Véase también Díez de Revenga, *La tradición áurea*.

<sup>25</sup> Emilio Coco, «Ritmo e musicalità», en Buffoni, *La traduzione del testo poetico*, p. 272. Añádase además el uso del soneto en alejandrinos, claro homenaje a Rubén Darío quien revitalizó su uso de manera definitiva («Yo persigo una forma», «Sonatina»).

<sup>26</sup> Beaugrande, p. 22.

<sup>27</sup> Buffoni, ed. cit., p. 263.

<sup>28</sup> Para la vertiente musical de Rosenmann-Taub véase: <http://www.davidrosenmanntaub-music.com>.

<sup>29</sup> «Quince autocomentarios de David Rosenmann-Taub: fin del hermetismo», *Revista Chilena de Literatura*, Abril 2009, n. 74, pp. 267-270.

<sup>30</sup> *Quince*, p. 84: cursiva y comillas del autor.

<sup>31</sup> Homenaje a David Rosenmann-Taub (cit.).

<sup>32</sup> Bien utilizado por Huidobro con su «Arte poética» (véase *Antología de la Poesía Chilena Contemporánea*, eds. Roque Esteban Scarpa y Hugo Montes, Editorial Gredos, Madrid, 1968, p. 91).

<sup>33</sup> Homenaje a David Rosenmann-Taub (cit.).

<sup>34</sup> Homenaje a David Rosenmann-Taub (cit.).

<sup>35</sup> Omar Lara, «La Revista *Trilce* y la poesía Chilena en la década de los 60. Aportes y Aperturas», *Ómnibus*, n. 30, VI, enero 2010 ([www.omni-bus.com/n30/trilce.html](http://www.omni-bus.com/n30/trilce.html)) .