

**Desolación, muerte y putrefacción ante la desidia de Dios.
Una lectura de *Cortejo y Epinicio* de David Rosenmann-Taub**

Por Martín Centeno Rogers¹

Resumen: El presente artículo aborda interpretativamente dos ejes presentes en el libro *Cortejo y Epinicio*, del poeta David Rosenmann-Taub. Partiendo de la dificultad que impone la exégesis poética como labor, ante la dificultad de estabilizar los signos, se consideran en esta obra dos núcleos o ejes temáticos que se encuentran presentes en la primera mitad del libro. Uno es la desolación/devastación que expresan los poemas, acompañado de la putrefacción y la muerte. El otro es la difuminación de Dios y su presentación como un ser apático, lo que profundiza una visión desesperanzada del mundo propuesto en la obra. Estos dos elementos se vinculan y relacionan conformando dos momentos en los cuales el segundo explica al primero. Finalmente se asocia la labor del poeta con la del tiempo en las pinturas, exhibiendo una decadencia e interrogantes culturales en el mundo creado, que se relacionan con lo acaecido tras la Segunda Guerra Mundial en el mundo, considerando su fecha de publicación original (1949).

Nos proponemos en el presente artículo abordar algunos aspectos del que fuera el primer libro de poemas publicado por David Rosenmann-Taub: *Cortejo y Epinicio*, que en su primera escritura vio la luz en el año 1949, cuando el vate tenía sólo veintidós años. Posteriormente este texto “sufrió” una segunda y una tercera edición, lo que implicó una doble revisión/reescritura en el tiempo. Abordaremos nosotros la última edición del año 2002, que a decir de Armando Uribe en su lanzamiento, como señala Cristóbal Solari (2002), presenta diferencias profundas con respecto a su original, por lo que se trata de un libro nuevo.

Este hecho es significativo, pues da cuenta de la manera en que el poeta ejerce su labor. Si bien podemos aseverar que la poesía es “...un universo de signos en proceso de significación” (Bueno, 116), el autor en este caso establece y lleva tal concepto al límite: no sólo debemos considerar la obra literaria, el producto, como una *obra abierta*, sino también la escritura, su proceso de producción. Esto evoca al viejo Borges, cuando

¹ Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica de la Universidad de Chile y estudiante del Magíster en Estudios Latinoamericanos de la misma Casa de Estudios.

al editar sus *Obras Completas* reescribió sus tres primeros libros de poesía (podando versos y sacando de raíz algunos poemas), desterrando además de aquella edición sus tres primeros libros de ensayos, los cuales se encuentran marginados hasta hoy de estos volúmenes, aun en sus últimas ediciones.

Pese a la distancia temporal que tenemos con *Cortejo y Epinicio*, la crítica y la academia han eludido la tarea de leer e interpretar esta obra,² por lo que la tarea aquí propuesta se torna interesante, siendo un desafío mayor que responde a la necesidad de generar lecturas en torno a ella.

Algunas consideraciones iniciales sobre la poesía y su exégesis

La poesía es la instauración del ser con la palabra.

(Martin Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía" 137).

Cuando se publicó por primera vez esta obra, el mundo vivía tiempos de silencio y absurdo, que se plasman en sus páginas a través del cuestionamiento a la muerte, Dios y los valores imperantes hasta poco tiempo antes. El pensamiento racional, tal y como se había planteado, había tocado fondo, dando señales de caducidad, como síntoma del fracaso de la razón en una civilización aterida tras la Segunda Guerra Mundial. Este sentir de la época, que trata de ver qué hacer ahora ante el callejón sin salida, se percibe todavía en la lectura de *Cortejo y Epinicio*, pese a las versiones.

² No viene al caso elucubrar el porqué y ahondar en tareas metacríticas. Sin embargo me parece interesante lo planteado por Carlos Labbé: "Flojera intelectual, carencia de herramientas de análisis especializado, sensibilidad deficiente son las acusaciones de este libro al silencio con que lo ha recibido ayer y hoy la crítica, la academia y la historia literaria. Jactancia artística, gongorismo y desprecio por la comunicación pueden suponerse como las respuestas de la opinión pública y su explicación para el aislamiento de Rosenmann-Taub. Los lectores debemos estar cruzando de una a otra de estas trincheras supuestas con cuidado." (Labbé, 2003).

Enfrentarse a la poesía de David Rosenmann-Taub conduce en primera instancia al enigma. Nos obliga a leer y releer cuidadosamente cada verso tras la pista del sentido, refrescándonos con viejos vocablos, en los cuales ronda la metafísica como esencia del lenguaje al que nos enfrentamos. El epígrafe da cuenta de esta sensación experimentada en la lectura, pues podemos decir que aquí pareciera que desciframos algunas palabras cotidianas por primera vez, dada la resignificación que adquieren en la tensión y contradicción con otros signos, ante la soledad de la línea y la des-articulación que los sitúa como conceptos, adquiriendo cierta autonomía, proliferando una lectura paradigmática antes que sintagmática.

Si bien hablar de que ciertos discursos son “unívocos” resulta de alguna manera falaz, sí es claro que en el terreno lo poético opera lo multívoco, rasgo otorgado por la opacidad del signo (y por ende de su contenido), siendo esta su condición esencial. Este rasgo lo señala el mismo Rosenmann-Taub en una entrevista, tras la solicitud de que interprete el poema inicial de la obra que aquí nos convoca: “La poesía no existe si tiene un solo nivel. Expresar las cosas en un solo nivel es periodismo. La meta del periodismo: lograr exactitud en un solo nivel. Lo opuesto a la poesía, que puede contener periodismo, como un aspecto” (Rojas). Cabe señalar que el lenguaje poético, funda su propio referente, una “(...) realidad con distintos grados de extensión y autonomía” (Bueno, 15), la cual posee diversos niveles de parentesco con el espacio que habitamos y múltiples posibilidades de significación. Como dice Heidegger “La poesía se muestra en la forma modesta del juego. Sin trabas, inventa su mundo de imágenes y queda ensimismada en el reino de lo imaginario” (128). Sin embargo, es labor de los lectores establecer vínculos entre ambos espacios, confrontando el entorno “real” con el espacio poético, pudiendo este último enriquecerlo y entregar luces sobre el primero o

anularlo, corregirlo. Esto hace que las obras de arte puedan "...constituirse en parte destacada de su cuerpo ideológico [de la realidad]" (Bueno, 16).

Ante esta amplitud del espacio imaginario, debemos consignar que el oficio de la exégesis literaria en general, y de la poética en particular, porta la violencia de la estabilización en un universo cuyos límites están siempre en movimiento. Este espacio maleable varía en cuanto a su valoración y sentidos según la experiencia de cada lector con la obra. De este modo, el ejercicio de hacer público un acto individual –la lectura– en aras de iluminar cierto aspecto, develándolo, implica a su vez correr el velo sobre otros elementos, que aguardan que alguien más los exhiba y articule a futuro.

La tarea de desbrozar un poemario es entonces siempre parcial, en cuanto la función poética no busca la transparencia del lenguaje (a diferencia de los discursos científicos), sino que enturbia y difiere su significación, obligando al lector a realizar la construcción del sentido, que aspira más bien a ser una reconstrucción de este. En el caso particular de *Cortejo y Epinicio* estas zonas oscuras aumentan, como dice Alone con respecto al libro: "Uno se siente a través de una selva, bien acompañado por invisibles voces, modernas, clásicas, arcaicas o revolucionarias, siempre en espesura y con profundidad de terreno" (Díaz Arrieta).

La poesía de David Rosenmann-Taub nos obliga a ejercer la labor del arqueólogo.³ Debemos desenterrar significados de palabras que parecen ajenas por el tiempo, cuya polisemia nos obliga a considerar las otras piezas encontradas según su afinidad, replegando este gesto hasta en lo familiar, instalando la incertidumbre en la lengua, siendo finalmente todas pistas de un sentido en construcción que se desarrolla

³ Al respecto, resulta apropiada una cita de George Steiner, citada a su vez por Pepys (1981): "El poeta, muchas veces, es un neologista, un orfebre recombinador de palabras: ¿en qué suave instrumento pensaba Mandelstam cuando invocó la música de tormenvox? Los escritores son apasionados resucitadores de palabras: enterradas o espectrales...". Al revisar el ensayo de Steiner, debemos complementar esta cita con otra que figura más adelante en su ensayo 'Sobre la dificultad': "La poesía se teje con palabras agrupadas en todas las formas concebibles de fuerza operativa" (41). Esta idea se nos figura como energías operando centrífuga y centrípetamente en las palabras, ejerciendo fuerzas en sus sentidos y significados para promover nuevas significaciones.

en cada poema y resuena en el poemario como totalidad. Es interesante lo que plantea

Raúl Bueno al respecto:

“Para el poeta, entonces, el poema es algo así como un elemento vocabular que se integra dentro de una ‘frase’, el poemario, que es la articulación más amplia realizada por el poeta en la constitución del objeto poético cabal. En otras palabras, el poema no es más que elemento de un texto mayor, al que tributa su semántica particular y del que dependen sus funciones significativas y poéticas más amplias.” (Bueno, 112).

Si bien este acto es atribuible a la conciencia creadora autorial –lo que es un acto de fe, que no está sujeto a demostración- esta forma de entender un poemario, como mecanismo de lectura, es tremendamente útil, pues los sentidos y estados se van uniendo, hilvanándose los textos, mostrando diversas relaciones intratextuales que enriquecen sus sentidos y obligan a la relectura y evaluación de lo trazado hasta ese momento. En *Cortejo y Epinicio* debemos unir sus múltiples versos con referencias fragmentarias y fragmentadas, para escudriñar un sentido, pues se encuentra pleno de incrustaciones y esquirlas de sentido, desperdigadas tras la explosión verbal de la que nuestro único conocimiento y evidencia es el poema.

Descarnación poética: muerte, desolación y putrefacción

Dentro de los múltiples ejes de sentido presentes en *Cortejo y Epinicio*, nos interesa abordar puntualmente el que guarda relación con la muerte, el dolor y la putrefacción, pues configura, creemos, un primer estadio del recorrido que se puede realizar en la obra. Estos elementos se asocian a la figura de Dios, que veremos en el siguiente apartado.

En el primer poema del libro, único que integra la primera sección: *Preludio*, se instalan un tiempo y un lugar de enunciación que difieren de los otros textos, lo que se confirma por las letras cursivas, en tanto signo gráfico que nos alerta de su diferencia.

El cronotopo con que nos hayamos como imagen-sensación inicial, se ubica en un tiempo previo que difiere cualquier alusión a su entorno. Se nos dice en diferentes versos: *“Después, después el viento entre dos cimas (...) / Después, después el himno / entre dos víboras. / Después la noche que no conocemos / y extendido en lo nunca un solo cuerpo / callado como luz. Después el viento.”* Se establece así el lugar del desplazamiento, proyecta una posterioridad, la cual se ubica en una especie de “sima” entre dos cimas, tiempo luego escoltado por la presencia y protección-peligro de dos víboras. Esa nocturnidad desconocida está instalada en “lo nunca”, construyéndose una topografía de la nada, del tiempo imposible, que construye un espacio geográfico del “ahora”, que por estar sujeto a un porvenir incierto se vuelve nebuloso. Este lugar sin viento, desde el cual se proyecta una situación otra, establece un ambiente desolado: *“y el hermano alacrán se encabrita, / y las mareas rojas sobre el día. / Voraz volcán: aureola sin imperio / El buitre morirá: laxo castigo.”* La imagen del alacrán encabritado reafirma la idea del veneno y del ataque presente en las víboras. Por otra parte, el alacrán encarna también la posibilidad del suicidio, dada la característica de estos arácnidos que al sentirse en peligro se clavan el aguijón en la nuca. Ellos son nuestros hermanos, y de ese modo el “nosotros” propuesto comparte este rasgo autodestructivo. La muerte como potencia, como veneno, se instala en un paisaje antediluviano: el volcán y las mareas rojas generan imágenes de un mundo en construcción, pero que está planteando un futuro en extinción, amenazado. Finalmente, es interesante la inclusión del buitre, en tanto ave carroñera, porque refuerza metonímicamente la presencia de la muerte, plasmada en la carne en descomposición de que se alimenta. Es la muerte deglutida que muere, imagen que se evalúa como un laxo castigo. Con la incertidumbre instalada, varios tópicos que nos interesan aquí se instalan para teñir la primera parte del

libro. Tenemos un sitio desolado, cuyos habitantes son peligrosos y se encuentran en estrecha vinculación con la muerte.

En la segunda sección, titulada *Pagano* se vuelve a establecer un desplazamiento, ahora como petición: “Otras voces reclaman otras voces. / Otro río fulgura en otros hombres. / Yo, sumamente lejos. / Contra mi lejanía el aguacero / rompe sus viejos odres. / Otra amapola mece los cinéreos / vestigios de otros dioses.” En este poema aparece un “yo” configurando este espacio de insatisfacción y búsqueda, pero es un sujeto lejano, que no está involucrado en esa angustia que necesita de lo otro. La imposibilidad de la realización ontológica, de poseer una voz propia, en un tiempo que ya no se está proyectando, sino que es conciente de la pérdida de los dioses, de la soledad espiritual, en un lugar destruido y desolado, en el cual incluso de los vestigios divinos no tenemos más que cenizas. La única certeza, el “yo” está también desplazado. Al leer el texto nos encontramos todavía definitivamente solos. Si al inicio la imagen era antediluviana, aquí para aplacar la sequía y falta de viento, el aguacero rompe sus odres, descarga sus reservas de agua, rememorando el diluvio universal. La caída de las divinidades y la ausencia de asidero conforman este espacio en el cual la autodestrucción del ser por su inestabilidad nos mantiene al descampado en la lectura. Asistimos a un paisaje devastado. Aquí, temporalmente sigue habiendo una universalidad de un momento sin lugar, inexistente, pero que a diferencia del anterior posee un largo pasado y no un futuro.

En la tercera parte, *Esfera*, el poema V del libro nos vuelve a presentar la muerte: “Con su soga oportuna me ahorca / la baldía intemperie de duendes: / estropajo que arrimo de emblema / ataúd enroscado, azacel.” En este caso, primero está el ahorcamiento del sujeto de la enunciación, perpetrado por una baldía intemperie de enanos. Nuevamente se proyecta un vacío poderoso y desolado, “baldía intemperie”,

que inunda con imágenes el poema. La idea del estropajo como emblema, así como más adelante que dice “Por cordura de harapos garduños, / aflojar lo postrero. ¡Es huirme!” se repite en otros textos: se configura la idea del paso del tiempo sintomatizado aquí en los ropajes, que están roídos, deviene en emblema de este mundo que se va construyendo: instala la decadencia y ocaso de la vida útil como alegoría del mundo, bandera de derrota, lo que trae aparejada la pérdida de la cordura. Prontamente el ideario se comienza a distorsionar: la idea del ataúd enroscado, tensión material y visual, es perturbadora, pues la visión del cuerpo que atrae la imagen del féretro metonímicamente es a su vez enroscada. Cuerpo dislocado al igual que los sentidos del texto, en una huida permanente. Ese verso finaliza con la mención de “azazel” que remite –con una corrección ortográfica– a la figura demoníaca de la Biblia hebrea “azazel”, quien en parte es acusada del diluvio universal y de enseñar a los hombres las artes de la guerra y la vanidad. Más allá de la historia de este ser, hay una carga infernal del espacio.

Por otra parte, también aquí encontramos la presencia del agua, pero en esta ocasión se entabla una relación del agua como deseante de este sujeto: “Una gota de agua me anhela / ¡Sí! ¡Permíteme oír como cae esa gota, Dios mío!”. Como en el segundo texto, en que el aguacero actúa en contra del sujeto, aquí se invierte la relación. El agua como purificación convive con la suciedad, la renovación contra la pérdida irremediable del tiempo. Pero ese anhelo es trunco, pues por mucho que el agua dese acercársele, está conminado el sujeto solamente a oír como cae. Las variaciones de posicionamiento de elementos y objetos, que resultan contradictorios, son elementos constituyentes de la obra. En esa tensión significativa y variación bipolar de las acciones se va estableciendo un centro, un término excluido difuso, propio del sentido imposible presente aquí. Una significación oximorónica presente no solo en los versos, sino que

también en un plano de sentido mayor. La figura de Dios que hace su ingreso en la obra al final del poema, la tomaremos más adelante de manera aislada, pues se constituye una imagen de la divinidad en relación con este entorno.

En esta misma sección resulta interesante el VII, titulado ‘Aerolito’, uno de los más largos del libro. Aquí se establece una edad previa en la cual “(...) no había ninfas viejas, / sólo niñas.” Se recalca la idea de un tiempo pasado en que las deidades eran niñas, y de una actualidad en la que están viejas. La presencia de la muerte se manifiesta en diversos momentos, en los cuales hay una iteración de los siguientes versos con pequeñas modificaciones en cada ocasión: “Ibas corriendo hacia la muerte / sin tu relámpago en las bridas (...) Ibas corriendo hacia la muerte / por las ladinas graderías (...) Ibas corriendo hacia la muerte: / brasa de máscaras cautivas”. La idea de acercarse a la muerte irremediabilmente en un tiempo pasado, que nos lleva a pensar en el tiempo de enunciación como un infierno, se refuerza en otros versos: “¡Tambor de arena! Basiliscos / inverecundos zarandean / el nicho entero”. En estas imágenes, el tambor de arena es portador del desierto, espacio en que la arena y su sequedad reinan. Los Basiliscos, como animales míticos capaces de matar con la vista, han perdido cualquier vergüenza y son capaces de mover violentamente los nichos. La búsqueda de un cuerpo muerto y el ejercicio de la violencia sobre el lugar de descanso del cuerpo, da cuenta de la falta de vida en este páramo desolado. Incluso aquí la presencia del agua se vuelve en contra de la muerte misma: “Fimo de estancia de caprichos: / tictac. ¿Devastas granizal, / mis perennes exequias? / La muerte, sorda. (...)”. El líquido de otros poemas se ha solidificado y ahora impide las honras fúnebres. La muerte se vuelve incluso imposible. Los cuerpos inertes son atormentados en este espacio por factores exógenos. El verso se inicia con la presencia del estiércol de “estancia de caprichos”, es decir la suciedad y lo excretado de los cuerpos de manera arbitraria, caprichosa se confabula con el agua que

ya no purifica, sino que hiere para impedir el rito mortuorio. Luego aparece el tiempo que nos recuerda que sigue corriendo mientras recorremos este espacio. Tictac.

En el horizonte de esta selva de feroces imágenes en contorsión aparecen también elementos caducos, excesos que conforman y constituyen el paisaje: “(...) tapas de justa ranciedad (...) Página mía de lagaña (...) Era la edad de las roñas limpias”. La idea de que lo rancio resulta justo, equilibrado y que es el tiempo en que lo roñoso es limpio, en un juego oximorónico, llega hasta la constitución de páginas secretadas por los ojos a manera de legañas. En este mundo en construcción, hace ingreso directamente lo bajo, lo oculto, lo grotesco, y se invierte la polaridad de lo razonable.

Como si fuera poco, surge la duda entre los versos del poema: “¿Con mi cuchilla me acuchillas?”, insertándose nuevamente la idea de la autodestrucción, de la potencia devastadora del ser en contra de sí mismo, al igual que el alacrán, el sujeto le pregunta a otro por la acción emprendida en su contra. Mucho más adelante hay un verso que ilumina y ratifica la posibilidad del sentido aquí otorgado. En el poema XLII ‘Ley’, se plantea que “Caín mató a Caín”. No puede dejar de referirnos este mundo a una especie de alegoría de lo que implicó la Segunda Guerra Mundial, en que el proyecto ilustrado es capaz de autodestruirse.

A continuación en el poema XI, ‘Canción de Cuna’, se tratan nuevamente algunos de estos aspectos. De partida se inicia con los siguientes versos: “Con retales de musgo, cariño mío / te envolveré. Haga tuto mi niño lindo.”, en los que la presencia de estos retazos de musgo nos llevan a la sombra, al frío, un sitio desprovisto de cobijo, apto para que crezca el musgo que envolverá a este niño. Luego se nos va dilucidando la situación “En tus manos, goloso cariño mío / mil gusanos bonitos. / Haga tuto mi niño, niño podrido.”, esta canción de cuna es para un niño muerto, pero más que muerto, en

proceso de descomposición. El canto macabro que parodia y subvierte el rito, reemplazado por un canto del sueño eterno. La desnudez de la imagen y su crudeza contrastan con la calidez de este sujeto y el trato que tiene con el niño: “ciérrense tus ojitos mi lucerito / Ciérralos para siempre, niño podrido”. Este mundo en descomposición genera quiebres y variaciones de la realidad. Este “niño violaceo” y el canto grotesco son el foco que se abre en otro punto de este lugar caótico. En este texto se instala definitivamente el paralelismo valórico de un lugar corrompido, donde la muerte y los cuerpos infectos son la norma que contamina los otros espacios.

En el poema siguiente, ‘La lentísima’, imágenes como “Caverna: tus paladares, / de improviso, la contienen: / riego de galas cuajadas / estalactita que hiede” o “entre motines de tumbas / unce la Cena el Pesebre.”, complementan las ideas acerca de la putrefacción: esta ya no abarca sólo al hombre, ha alcanzado a la naturaleza. Por otra parte la sublevación de la muerte se establece como una totalidad, dejando incluso de importar. Se tematiza la “vida” posterior de los cuerpos muertos y los desechos. Asumimos que el paisaje que nos describe el hablante es tal, que la tumefacción y sus alcances se vuelven norma. La primera estrofa del poema siguiente “Diálogo Sepulcral”, exhibe esta situación: “Y me imprecaste en medio de la sala: / <<Te sacudí la vida y no morías; / te ceñí con mi absorta gangrena y no morías>>”. La oposición vida/muerte y su lógica es subvertida, la muerte se hace cargo del centro y la vida pasa a ser lo execrado, lo sobrante. La gangrena se constituye como un bien. Hasta el momento tenemos sólo cuerpos, no hay espíritus ni almas, se concentra la interrogante por la carne inerte.

Más adelante otras imágenes como “nefario con prolijos desaliños / albricias del escarzo” (poema XV “Elegía y Kadisch”), donde la idea de un sujeto impío y a la vez perfectamente desaliñado, que es un regalo de la suciedad, del exceso. Otro ejemplo se

da en el poema XXV: *“Por crear hendeduras en el templo arrasado, / entre constelaciones zurcidas, cortezuela / de tu tronco de lepra, se parte el horizonte”*. Sólo quedan las ruinas del templo que posee a su vez otros daños, dentro de los cuales el límite del horizonte parte y se parte desde el sitio de la laceración, de las úlceras de la piel y de la carne, estigmas que encarnan y metaforizan a la vez la descomposición viva.

Un último caso que interesa revisar es el poema XXXV: *“...soy en mi sueño un denso escupo negro / de la acera insondable, cual ponzoña / u ojo aborrecido, desertor: // un denso escupo negro, / taciturno, en la orina legamosa, / rutilando, en la sombra, más que el sol”*. Aquí hemos pasado ya la instalación el lugar y sus dolores, esta realidad ya se ha constituido en sueño, pero no deja de resonar en él la constitución inicial de este primer estado. El ambiente y lo excretado se apoderan del sujeto y lo constituyen. Claramente se conforma su ser en la podredumbre y la bajeza. Sin embargo, aquí ya hay conciencia de que esos rasgos no son sus rasgos, y extrañeza ante esa imagen. Se ha restituido en parte el orden-conciencia perdido, del cual en un primer momento no hay mayores rastros.

Podemos ver que en todos estos casos la purificación no se da, el agua es un elemento que opera de manera contradictoria, atrayendo o rechazando. Se niega así la redención en esta parte. A continuación revisaremos la figura de Dios en este espacio y las formas cómo se vincula.

La negligencia de Dios

Tras esta primera etapa en que la muerte, la descomposición de la carne y la putrefacción se han apoderado del mundo representado, comienza a ingresar en los poemas Dios, quien sufre de los avatares del hablante de los poemas. Si por un lado está la imprecación retórica, razonable en medio del caos (como vimos en el poema V: *“¡Sí!*

¡Permíteme oír como cae esa gota, Dios mío!”), prontamente comienza a prefigurarse una deidad multiforme que pasa de la inexistencia a la desidia paródica que lo ridiculiza, siendo siempre una presencia o ausencia conflictiva, de la que se espera algo que nunca llega. Por ejemplo se habla de “tu Dios”, como una deidad extraña, de otros ante, la desolación del paisaje corrompido.

Al final del poema XVI se dice “Dios viajero”, indicándonos ya una de las ideas que cobra fuerza: este ser supremo más que todopoderoso es despreocupado, encontrándose ajeno al acontecer del mundo. Luego se aclara en el poema XVIII: “No es el cadáver de Dios lo que medito, / ni su trasluzamiento lo que muerdo”. De plano se plantea la poca relevancia que posee en parte de estos textos: ni siquiera el deslumbramiento, que incluso hiere la vista de luminosidad, es parte de las preocupaciones e intereses del hablante.

En el poema XXII se dice: “Puro ya, / de la invasión de dios / comprenderé los tornos. Y ascenderé la plenitud / de mi sangre revuelta con los pájaros.” Hay una liberación humana de la omnipresencia-invasión de Dios. Esta saturación impedía la comprensión de los tornos, de la capacidad para manejar esta herramienta para la fabricación de diversos objetos de uso cotidiano. Sin Dios el hombre puede desempeñarse y comenzar a valerse de sí. Sólo de esta manera se produce una fusión con la naturaleza. Al principio de este poema se dijo “¡Llanto, a mí! ¡Llanto, a mí! / Revélame, abastéceme / difidencia y estigma, / sin reliquias, / albergue. // Ultraje. Fierabrás. /Salaces holocaustos. /Ágilmente inviolable. / Queda / tiempo”. A medida que avanzamos en el libro, las voces concientes de la devastación afloran. El sujeto de la enunciación es imperativo al evocar el llanto, para poder liberarse en el tiempo que le resta. La mención de los holocaustos nos lleva a reminiscencias directas de la fecha de edición del libro.

Posteriormente Dios aparece en otros poemas: XXIII “Crece el aire. Es de noche / sobre la faz de Dios” o XXIV “Era yo Dios y caminaba sin saberlo. / Eras oh tú mi huerto, Dios y yo te amaba”. En el primer texto es una figura especializada y que se relaciona con la segunda en que vemos la toma de conciencia de ser Dios, el devenir del hablante que luego se repliega y expulsa a Dios. Finalmente la figura se hace difusa y aparece encarnado y plasmado de diversos modos.

Donde sí Dios tiene una presencia clara, es en el poema XXVII:

Dios se cambia de casa. En un coche de lujo / muy solícitamente guarda la estrellería / del sur. Echa en un saco el ángel principal: / la loza del ropaje afina el festival. / Cuán atareado se halla: por convencer a un brujo / de una residencial, de que la estantería / del juicio amamantó a la percha del mundo / -los grimorios ganzúan la absoluta palabra- / se le escapa la luz del carro de mudanza, / con primogenitura. (En la tierra, ircundo, / se queja un costurón.) Perpleja, la Balanza / redila los rebaños y la dilecta cabra / apacienta en la nada. Requiriendo espacio, / la vilhorra, en desquite, trisca una mejilla / de este Dios distraído que cierta vez nos hizo. / Los torpes serafines tropiezan en un rizo / de Lucifer. Los coros yacen con la vajilla. / Y así, entre trueno y trono se desarma el palacio. / Dios mete los edenés en unos cuantos tiestos, / y al fuego del infierno le aplican naftalina. / Los imanes neutrales en un baúl son puestos / junto a la senectud del alma y los anteojos / de Dios. El turbulento bergantín se encamina / por las olas del fárrago hacia la nueva casa. / Antes d abandonar el reino carcomido, / logrando repinarse sin que el polvo despierte, Dios sube a la azotea a ver si, por olvido, / algo se le ha quedado: y aunque atisba y traspasa /los libres pasadizos, y baldean sus ojos / tejados y buhardas, se olvida de la muerte / y la vida que riñen en un rincón vacío. / Y Dios se va sin verlas, mas siente escalofrío.

Este poema es bastante claro en cuanto a sus planteamientos. Podemos decir que la parodia y ridiculización de Dios en un auto de lujo, se puede vincular con una crítica asociada a la distancia de la Iglesia y su enriquecimiento. Pero en un sentido más apegado al texto, se establece la nula importancia de Dios con respecto al mundo. Vive de espaldas a él y sin claridad de sus obligaciones. Intenta convencer a un brujo de que alguna vez el juicio estuvo presente en el mundo. Se trivializa a los ángeles, a lucifer, al edén que ahora resultan ser varios. Finalmente olvida a la vida y la muerte en ese reino carcomido. Es interesante la ira del costurón de la tierra, en tanto cicatriz de una herida

cuyo responsable más probable es Dios. Podemos incluso imaginar la supuración de ésta como la manifestación del descontento ante la administración de la tierra. Este texto permite leer y fijar una relación con los elementos vistos en el primer estadio, donde hay una ausencia de cualquier esperanza. No hay fe. No hay nada, sólo incertidumbre y desarraigo. En el mismo tono del poema anterior, el XXIX, “Oda Moral”, dice: “¿Dios, siempre resfriado, tendrá temperatura? (...) ¿Dios, siempre despiadado, se fatiga en la ruta?”

Subyace la rabia a estos textos contra Dios, como en el XXVIII, ‘Oda Heróica’ “¿Qué estuoso cáliz ebrio, que resplandor de hoguera / nos une desuniéndonos como a dos llamas tercas!”. El fuego y la ebriedad del cáliz son una reafirmación de esta burla y desdén por Dios. Esta molestia se hace más patente contra Cristo, en los poemas titulado Gólgota 1 y 2. Ya desde el título se establece la ubicación a los pies de la cruz en un diálogo el mesías: XXIX, ‘Gólgota 1’, “¿Yo fui! ¿Yo fui! Lo saben la clámide y la hiel, / la caña y el mazuelo. ¿Yo fui! ¿Yo fui! Lo saben / tus manos y tus pies. // Sí, Mesías, ahora, rumí, crucificándote, / amo mi pesadilla. No se perdona al mar: / no intentes perdonarme.”; y en ‘Gólgota 2’, “Tanto Marjal de odio es demasiado: / entra, Cristo, a mi alma. (...) Para que vivas, te doy sangre; / sangre te doy, para que mueras (...) Soterrado no resucites: / manaré por los cien costados (...)”. En el primer poema, se asume y carga su asesinato, que equivale a cargar con la culpa del cristianismo. No se desea el perdón, al interior de este libro o se busca la redención, al menos en este sentido. El orgullo del asesinato se complementa con el segundo poema, donde se empatiza con Cristo para en una relación dialéctica pasar de compartir el dolor a ejercerlo, en un gesto contradictorio, que asume el dolor desde y en distintos lugares, mediante hablantes que constantemente padecen y cantan el padecimiento al inicio del libro.

Lo que sí se puede asegurar es que Dios es una categoría móvil y maleable, que muta y en cuya figura reverberan múltiples culturas y formas de concebirlo. De cualquier modo la conclusión es feroz: Dios no ha muerto, nos ha olvidado. Sólo de esta manera se explica el estado del mundo representado y el extremo al que ha llegado. En un doble movimiento, primero se nos presenta el sufrimiento y luego se nos aclara la razón.

Algunas consideraciones finales

La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera 'expresión' del 'alma de la cultura'.

(Heidegger, "Hölderlin y la esencia de la poesía"
139)

Cuando el pintor se enfrenta a la tela para ejecutar alguna obra en óleo, tradicionalmente sigue una serie de pasos estructurados de manera ordenada. Por siglos esta labor se ha realizado aplicando "aguadas", que consisten en diferentes capas de pintura aplicadas una sobre otra cuando la anterior está seca. Esto se hace en un orden tonal que parte de la sombra más oscura hasta llegar a los colores más luminosos. Las primeras más delgadas y estas últimas más densas. En el caso particular de la *carnación* –proceso pictórico para representar la piel humana desnuda–, la tinta media o capa inicial es de alguna tonalidad de verde –color complementario del rojo–, cumpliendo el papel de la sombra en la carne, ya que aporta una base fría sobre la cual aplicar los tonos cálidos y luminosos de la piel. Se dice entonces que simbólicamente el verde es la muerte o el ocaso del rojo, color que se usa para representar la piel. Se superpone al verde el rojo en sus diversas tonalidades, manteniendo como latencia la representación de la sombra. Vemos entonces que ese lado verdoso –necrosado– de la carne se agazapa

tras las obras de figuración humana. Se sabe de algunas pinturas en que debido al paso del tiempo las capas más externas de pintura se han deteriorado (en pinturas del Duccio por ejemplo)⁴, por lo que quedan las carnaciones de un tono verdoso y mortecino, exhibiendo la putrefacción pictórica de la piel, dejando que el tiempo haga su representación propia de la descomposición en la obra, tal como sucedería en la realidad.

La presencia de imágenes verbales (para diferenciarlas de imágenes pictóricas de las que se hablaron en el párrafo anterior), de putrefacción, carroña y carne muerta presente al principio de este libro, nos permite establecer una analogía con el proceso antes descrito, en que el poeta configura en su obra un lugar después del tiempo, un caos inicial en que se evidencia la putrefacción de algo que una vez estuvo vivo. Rosenmann-Taub nos muestra en estos trazos imaginarios lo que el tiempo ha hecho con nuestra civilización. Se exhibe la putrefacción al igual que en ciertas obras en ciertas obras. Aquí el poeta plantea esa misma pérdida de la vida hasta la putrefacción, mostrando la decadencia del mundo presentado en esta primera parte, el que está desesperanzado. Las secreciones, excesos y carroña se establecen como el símbolo de este primer momento en el libro, en un tiempo indefinido, que alegoriza y presenta una atmósfera infernal que puede encontrarse en cualquier sitio.

Luego con las definiciones de Dios comprendemos todo.

Es inevitable, dada su fecha de publicación, no establecer una relación con el estado del mundo tras la Segunda Guerra Mundial, en el cual fracasa y se opaca la razón.

Hemos intentado aquí asignar un sentido al libro reconociendo dos etapas. Se pueden establecer otras, pero por espacio resulta imposible abordarlas. Del mismo

⁴ Un caso es “La anunciación” de este pintor, en que los colores verdes mortecinos dominan los rostros.

modo, hemos hilvanado algunos fragmentos y versos con otros, tratando de que se genere una imagen posible para abordar esta obra. Es en un sentido mezquino e incompleto, considerando la potencialidad del lenguaje que existe por abordar y todo lo que dejamos fuera, para articular una interpretación. Cabe mencionar que *Cortejo* y *Epinicio*, serían dos momentos representados en la obra: el primero asociado al cortejo fúnebre y *Epinicio*, en tanto himno triunfal, podríamos plantearlo como un sarcasmo acerca del triunfo del caos si nos acotamos a lo planteado en estas líneas. Sin embargo debemos decir que en la otras partes del libro sí se puede hallar un triunfo, el cual ya en el poema XVI se prefigura con un cambio en el ambiente: “De vuelta a los rosales, / pavesas en los rayos de parques agostados, hacia su paraíso las rosas se dispersan (...) ¡Redentores / nidos! ¡Brisas! La luna / muere al nacer mañana. (...) Los pámpanos, estevas, / frotan la primavera: criaturas / de pan de sortilegio / ondean, en lo hondo de la almendra, porvenires vividos”. Este tono que va cobrando fuerza, anticipa aquí el renacer y la irrupción de la naturaleza hacia el final de la obra, donde el hombre es desplazado y en su ausencia renace el espacio vegetal y natural. Podemos aventurar una hipótesis: si bien la redención del hombre no es plausible, menos por la interacción divina, la naturaleza sí puede redimir al mundo, siendo de esta manera su *Epinicio*. De esta materia nos encargaremos más adelante.

Bibliografía

- Bueno, Raúl. *Poesía Hispanoamericana de Vanguardia*. Lima: Latinoamericana Editores, 1985.
- Días Arrieta, Hernán (Alone). “Cortejo y Epinicio de David Rosenmann-Taub”, en *El Mercurio*. Santiago, 1950. http://www.davidrosenmann-taub.com/sp_b_cortejo_alone.htm
- Heidegger, Martin. “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Labbe, Carlos. “El sonido y yo”, en la *Una vuelta*, revista electrónica de crítica, 2003. http://www.davidrosenmann-taub.com/sp_b_cortejo-3-unavuelta1.htm
- Pepys. “Poesía de David Rosenmann-Taub: *Cortejo y Epinicio, El Cielo en la Fuente, Los Despojos del Sol*”, en *el Mercurio*, 1981.
- Rojas, Patricio. “El gran ausente: David Rosenmann-Taub”, en *Cultura Urbana*. Santiago, abril de 2001. http://www.davidrosenmann-taub.com/sp_b_cultura_rojas.htm
- Solari, Cristóbal. “Entre la tierra y el cielo”, en *El Mercurio*, 14 de diciembre de 2002. http://www.davidrosenmann-taub.com/sp_b_cortejo-3-solari.htm
- Steiner, Geroge. “Sobre la dificultad”, en *Sobre la dificultad*. México, Fondo de Cultura Latinoamericana, 2006.