

LA INSISTENCIA DEL ESPECTRO EN “CANCIÓN DE CUNA” DE  
DAVID ROSENMANN-TAUB Y “MY SON” DE MARK STRAND

EDUARDO CHIRINOS

RESUMEN: Si bien obedecen a una intencionalidad distinta, los poemas “Canción de cuna” del poeta chileno David Rosenmann-Taub (incluido en “El Zócalo”, primer volumen de *Cortejo y Epinicio*) y “My Son” del norteamericano Mark Strand admiten ser comparados a partir una dolorosa experiencia personal (la pérdida del hijo) con una postura crítica ante la tradición literaria. Desde el título, el poema de Rosenmann-Taub nos invita a inscribirlo en la larga tradición de las “nanas infantiles” de larga raigambre europea, española e hispanoamericana, en particular con las perturbadoras nanas infantiles de Gabriel Mistral. Esta inscripción se halla, sin embargo, singularizada por la insistencia de la tradición que retorna obsesivamente y se niega a desaparecer. Ante esa insistencia, tanto el poema de Rosenmann-Taub como el de Strand responden con un canto cuya función no es someterse a ella mediante el homenaje filial (la aceptación incondicional de la influencia), sino apoderarse de ella mediante un complejo mecanismo de inversión que transforma al hablante en padre (o madre) de aquello que le dio origen. De este modo, ambos poemas conjuran la *apofrades* o el “regreso de los muertos”, una de las angustias de la influencia estudiadas por Harold Bloom.

ESTE ENSAYO propone una lectura de “Canción de cuna” del poeta chileno David Rosenmann-Taub y “My Son” del norteamericano Mark Strand a partir de un doble movimiento que compromete una supuesta y dolorosa experiencia personal (la pérdida del hijo) con una postura crítica ante la tradición literaria. Este doble movimiento es paradójico, pues la pérdida es presentada en estos poemas como un extrañamiento, pero también como un retorno no deseado (una suerte de *apofrades*, como lo señaló Harold Bloom en *La angustia de las influencias*) que es necesario vencer y conjurar. El carácter borroso y tenue que establecen los

poemas de Rosenmann-Taub y Strand entre la insistencia del hijo muerto y la insistencia de la tradición literaria hace difícil establecer cuál de ellos funciona como tenor y cuál como vehículo. Tal vez por esa razón, su lectura corre el riesgo de privilegiar, cuando no la búsqueda de claves biográficas, el análisis de recursos estilísticos destinados a conmover al lector por la pérdida filial.

Antes de continuar, considero necesario llamar la atención sobre un aspecto vinculado con el género de las nanas infantiles, también llamadas canciones de cuna. Me refiero al hecho de que tradicionalmente se les atribuya su autoría (y, sobre todo, su enunciación) a mujeres adultas, es decir, a las madres que arrullan al niño para que se duerma. Sin embargo, la evolución del género ha permitido que los padres se conviertan, también, en autores y enunciadores, como lo demuestran (entre otros muchos ejemplos de la tradición española) “Las nanas de la cebolla” de Miguel Hernández, la “Nana del niño malo” de Rafael Alberti, la “Canción de cuna” de Federico García Lorca, y la “Nana de la mora” de José Ángel Valente. La tradición hispanoamericana cuenta con la “Canción para dormir a un negrito” del cubano Emilio Ballagas, y su famosa réplica “Canción de cuna para despertar a un negrito” del también cubano Nicolás Guillén, sin olvidar la espléndida “Batalla entre la madre del hijo taimado” que Nicanor Parra incluye en su *Cancionero sin nombre* (1937), y —más contemporáneamente— la “Canción de cuna” que el costarricense Rodolfo Dada dedica a sus nietas Karina y Nicole. Bueno es advertir que en ninguno de ellos se produce el señalado doble movimiento entre la pérdida del hijo (o hija) y la

postura crítica ante la tradición literaria. Una excepción podría ser “Canción de cuna” de García Lorca, pero en este poema estamos ante una elegía (refrendada por la dedicatoria “A Mercedes, muerta”), no ante la insistencia de una niña que se niega a morir:

Ya te vemos dormida.

Tu barca de madera es por la orilla.

Blanca princesa de nunca.

¡Duerme por la noche oscura!

Cuerpo y tierra de nieve.

Duerme por el alba, ¡duerme!

Ya te alejas dormida.

¡Tu barca es bruma, sueño por la orilla! (649).

No obstante el recurso a la identidad sueño-muerte (que cumple una función a la vez retórica y piadosa), de esta canción podría decirse lo que el mismo García Lorca afirma sobre España en relación a sus canciones populares: “España es el país de los perfiles. No hay términos borrosos por donde se pueda huir al otro mundo. Todo se dibuja y limita de la manera más exacta. Un muerto es más

muerto en España que en cualquier otra parte del mundo” (94)<sup>1</sup>. No podría decir lo mismo de los poemas de Rosenmann-Taub y Strand.

“Canción de cuna” de David Rosenmann-Taub pertenece al primer volumen de *Cortejo y Epinicio* (“El Zócalo”) que corresponde, de acuerdo con su autor, a “la primavera: la mañana: los iniciales veinte años” (2013, viii). Desde el título, este poema nos invita a inscribirlo en la larga tradición de las “nanas infantiles”, de larga raigambre europea, española y, como hemos visto, hispanoamericana. Esta presuposición se ve reforzada por el subtítulo “Dinde”, no sabemos si el sobrenombre del niño a quien va dirigida la canción, la marca melódica que guiará la canción infantil (como en la canción de cuna “Din dan, din don dan,/campanitas sonarán”) o un juego onomatopéyico privado entre padre e hijo. María Ángeles Pérez López sugiere que en el poema “Réquiem” de *Los surcos inundados* (1951) «el niño será nombrado “dandún” y este término, que inicia el poema, desata una amalgama de voces fascinadas por su dimensión acústica, en una suma de creaciones muy notable que parece arrancar del epígrafe “Dinde” de “Canción de cuna”» (45-46):

Dandún, óyeme, dandún,

No hay quien te saque, dandún:

Ni allá con la banderilla,

---

<sup>1</sup> La cita proviene de la conferencia magistral “La nanas infantiles”, ofrecida por Federico García Lorca el 13 de diciembre de 1928 en la Residencia de Estudiantes.

Ni aquí con demente luz (2010, 55).

La lectura del poema no contradice las presuposiciones ofrecidas por el título, lo que contradice, como bien lo ha señalado Naín Nómez, son las expectativas “de lo que conocemos en la tradición de este género” (25). En este sentido, la lectura revela la voluntad de apartarse de la tradición de la que declara provenir. Esta voluntad es, precisamente, lo que permite subvertir la tradición del género otorgándole su innegable originalidad. Leamos el poema:

CANCIÓN DE CUNA

*Dinde.*

Con retales de musgo, cariño mío,  
te envolveré. Haga tuto mi niño lindo.

Te envolveré bien, hijo,  
con esmeraldas y halos alabastrinos.

En tus manos, goloso cariño mío,  
mil gusanos bonitos.

Haga tuto mi niño, niño podrido.

(Cúidate, aliento mío, por los atajos.

Adiós, aliento mío.)

Tranquilo, que te acompaño.

Muy luego con babero de barro:

niño violáceo.

Duérmete para siempre, mi lucerito.

Ciérrense tus ojitos, mi lucerito.

Ciérralos para siempre, niño podrido.

(Cuídate, aliento mío, corazoncito.

Aliento mío, aliento mío.)

Con pañales de hormigas, cariño mío,  
te abrigaré el potito.

Duérmete para siempre, mi niño lindo.

Duérmete, hijo.

Hazle caso a tu Nana: ¡duérmete, hijo! (2013, 23).

No voy a repetir aquí lo que han dicho los mejores comentaristas de este poema, pero considero necesario repasar, aunque sea brevemente, sus principales aportes. Jaime Concha fue el primero en advertir y desarrollar el vínculo entre este perturbador poema y los también perturbadores poemas de Gabriela Mistral, en especial los de la sección "Canciones de cuna" que aparecen en *Ternura* (1924). Concha es muy sensible al hecho de que el poema de

Rosenmann-Taub tenga como epígrafe de la edición de 1949 la palabra “Funerales”<sup>2</sup>, de allí que proponga una “estructura bitemática” basada en la síntesis de la oposición entre la muerte y la vida, que se expresa (entre otros recursos) con el uso de diminutivos con el que interpela al niño muerto (“trapitos de musgo...”, “manitas”, “lucerito”, “corazoncito”, “afán chiquito”, y “potito”, palabra quechua tan familiar en el Perú y en Chile) (720)<sup>3</sup>. Por su parte, Naín Nómez propone que, más que una canción de dolor y tristeza, el poema nos sitúa ante “un ritual de pasaje hacia otras esferas de la realidad” mediante la reiteración apostrófica del llamado exhortativo a dormirse: “duérmete para siempre”, “ciérrense tus ojitos”, “ciérralos para siempre”, “duérmete para siempre, mi niño lindo” (25). María Ángeles Pérez López se sirve creativamente de las ideas de Concha y Nómez para concluir que

el niño que transita el territorio del sueño a modo de “ritual de pasaje”

---

<sup>2</sup> Dice Concha: «“Canción de cuna”...ocupa un puesto central, el sexto, en una serie de once poemas... que, muy aptamente, lleva el subtítulo esclarecedor de “Funerales”. La contradicción entre vida y muerte es meridiana y se subraya una vez más: en su honda esencia, la *Canción de cuna* no es otra cosa que su antítesis misma, *funerales*» (720). Tal vez por considerar que no se trataba estrictamente de un funeral (lo que anunciaría la muerte del hijo como un evento cerrado e irreversible), Rosenmann-Taub cambió ese epígrafe por “Dinde”. En la edición definitiva de LOM (2ª edición, 2013), “Canción de cuna” ocupa el séptimo lugar en una serie “Esfera” de trece poemas. La edición de 1949 fue publicada en Santiago de Chile por la editorial Cruz del Sur.

<sup>3</sup> El uso de diminutivos, si bien tiene un carácter altamente perturbador en este poema, responde (o tal vez ironiza) el deseo de Gabriela Mistral de mantener el oído atento a las expresiones populares que ella amaba. Al respecto, sostiene Jaime Quezada: “Así, de infancia a edad madura, de memoria a oído atento, la bendita lengua de la Mistral es su pecho y su respiro, como en su poema “Bendiciones”: “Bendita mi lengua sea”, lengua que no descuida los énfasis verbales, folklóricos, lingüísticos, populares, las voces dialogantes, las interjecciones, los diminutivos que tan reiterativos serán en *Poema de Chile* (todito, dedito, madrecita, obrerito, chiquito, puñitos, colgadito, manitas, arañitas) (Quezada, 116).

hacia la muerte, es nombrado con diminutivos de carácter afectivo que riman en asonante con el adjetivo “podrido”, de enorme impacto en el poema. Así también la aparición de gusanos y hormigas en su pañal, ya tierra o de tierra, enlaza un conjunto de metáforas insólitas en las que se verbaliza el proceso de degradación y podredumbre, de regreso a la nada, al vacío inicial, al cero primigenio (45).

Sin entrar en polémica con estos aportes pioneros, considero necesario subrayar el vínculo entre el hijo muerto y la tradición literaria (que también se da, como veremos más adelante, en el poema de Strand). Si aceptamos que el poema se inscribe en la tradición de las nanas infantiles, la primera pregunta que nos debemos hacer es qué aspecto funcional del género está presente en “Canción de cuna”. Tal vez la respuesta la encontremos en la conferencia magistral de Federico García Lorca, en la que el poeta recomienda no olvidar “que el objeto fundamental de la nana es dormir al niño que no tiene sueño. Son canciones para el día y la hora en que el niño tiene ganas de jugar” (97). Acto seguido, explica la necesidad de que los niños duerman para que sus madres puedan dedicarse a sus labores domésticas, y cita esta nana que se canta en Tamames:

Duérmete, mi niño  
que tengo que hacer,  
lavarte la ropa,



ponerme a coser (97)<sup>4</sup>.

Si, como lo ha señalado Jaime Concha, el poema de Rosenmann-Taub proviene de la tradición de las nanas de Gabriela Mistral, convendría ver si el aspecto funcional estatuido por Lorca se cumple en sus canciones de cuna. Siguiendo un programa americanista, Gabriela Mistral consiguió aclimatar las nanas tradicionales españolas y europeas en el espacio cultural chileno (y, más ampliamente, al hispanoamericano) mediante el uso de localismos que expresan un espíritu genuinamente popular<sup>5</sup>. Por otro lado, su maternidad frustrada – esa falta que compensó con su entrega a los niños indígenas y que le valió el sobrenombre de “Madre de la Patria” – se encuentra compensada por una pasmosa creatividad verbal no exenta de misterio. Ese misterio tiene que ver con la dificultad para construir la imagen de un niño de quien desasirse mediante el canto. Ese niño no existe, insiste: no duerme y, en consecuencia, ella no deja de cantarle. Gracias al canto la hablante no se encuentra solitaria (“yo no tengo

---

<sup>4</sup> Si lo admitiera la cronología, Lorca hubiera podido citar las dos primeras estrofas de la “Batalla entre la madre y el hijo taimado” de Parra: “Desde que amanece /no me da descanso, /llora si me quedo,/llora cuando salgo./Ya no es guagua linda/cuando está llorando!” (51). Lo innovador (y divertido) de la subversión de Parra es que el poema tiene una segunda vuelta llamada “Respuesta del párvulo”, que empieza: “Se lo digo, madre, que esto es un engaño,/dale con que el niño/va a meterse al barro./ / ¡Hasta cuándo diantre/voy a estar callado!” (55).

<sup>5</sup> En su “Colofón con cara de excusa” que figura en la edición bonaerense de *Ternura*, dice Gabriela Mistral: “En la poesía popular española, en la provenzal, en la italiana del medioevo, creo haber encontrado el material más genuinamente infantil de Rondas que yo conozca. El propio folklore adulto de esas mismas regiones está lleno de piezas válidas para los niños. Hurgando en eso cuanto me era dable hurgar, supe yo, artesana ardiente pero fallida, que me faltaban en sentidos, y en entraña, siete siglos de Edad Media criolla, de tránsito moroso y madurador, para ser capaz de dar una docena de *arrullos* y de *rondas* castizos” (Citado por Quezada, 114-15).

soledad”) y le da sentido a su labor de poeta que es, precisamente, no cumplir las labores que podría llevar a cabo si el niño durmiera: ahora sabe que lo suyo es cantar y no lavar la ropa ni ponerse a coser como las mujeres de Tamames invocadas por Lorca. Más que ante un sistema psicológico de sublimación, estamos ante un portentoso sistema de creación literaria.

Líneas arriba he afirmado que el niño cantado por las nanas de Gabriela Mistral no existe, pero insiste. Quiero precisar un poco esta idea que, de modo muy sutil, está en la base de mi argumentación: es Žižek quien recupera un pensamiento del joven Schelling, presente en su *Tratado sobre la libertad humana* (1795), según el cual lo contrario a la existencia no es la no existencia, sino la insistencia: aquello que no logramos hacer o que fatalmente hemos perdido nos atrapa para siempre, pues “aunque lo que no he hecho no existe, su espectro sigue insistiendo” (Žižek, 22). El niño de Gabriela Mistral es un espectro que insiste, es decir, un síntoma que tiende continua y obsesivamente a perturbar nuestra existencia. Tal vez el poema que mejor exprese esta insistencia sea “Sueño grande”, del que citaré las dos primeras estrofas:

A niño tan dormido  
no me lo recordéis.  
Dormía así en mi entraña  
con mucha dejadez.

Yo le saqué del sueño  
de todo su querer,  
y ahora se me ha vuelto  
a dormir otra vez (192).

La ambigüedad entre sueño y muerte es perturbadora en la medida en que la insistencia del niño se produce primero en el interior (¿biológico?) de la hablante y luego en el exterior (¿social?), donde fatalmente vuelve a dormirse. Si bien este poema se aparta del corpus general de las “Canciones de cuna” (es, junto con “Canción de la muerte”, el que alude de modo más explícito a la identidad dormir/morir) es, también, el que le otorga al conjunto ese carácter macabro que ha señalado la crítica: la ambigüedad es el motor que la obliga a cantar para darle sentido a una maternidad ilusoria y a la actividad poética. ¿Cómo no leer en el poema de Rosenmann-Taub una prolongación de esa macabra ambigüedad? En su caso, como en el Gabriela Mistral, la insistencia del hijo que desea enterrar (“Con retales de musgo, cariño mío,/te envolveré”) y que se niega a dormir/morir equivale a la insistencia de la tradición; pero, a la vez, al deseo autorial de construirse como origen de esa tradición (es decir, como padre o madre) y no como su consecuencia (es decir, como hijo o hija). Dicho con otras palabras: a la insistencia de la tradición, que retorna obsesivamente y se niega a desaparecer, el poeta responde con un canto cuya función no es someterse a ella mediante el homenaje filial (la aceptación incondicional de la

influencia), sino apoderarse de ella mediante un complejo mecanismo de inversión que transforma al hablante en padre (o madre) de aquello que le dio origen.

Si en las “Canciones de cuna” de Mistral la inversión se produce mediante el acriollamiento de las nanas populares españolas, de por sí melancólicas y dramáticas<sup>6</sup>, en el poema de Rosenmann-Taub (donde el acriollamiento está presente en palabras como “potito” y en expresiones como “hacer tuto”) tal inversión se produce por la negativa a obedecer el patrón métrico de las rondas y nanas tradicionales: la alternancia caprichosa de versos de arte mayor (preferentemente dodecasílabos) con versos de arte menor (preferente heptasílabos), sumadas a la asonancia en “i-o” que se ve interrumpida en la segunda y tercera estrofas con la anómala asonancia en “a-o”, son la cuna donde descansan los sorprendentes cambios de registro, tanto léxicos como emocionales. El *crescendo* que supone el canto arrullador, que va de una dulzura inicial (“haga tuto mi niño lindo”) al imperativo final (“Hazle caso a tu Nana: ¡duérmete hijo!”) denota la incomodidad que supone para el hablante que el niño muerto no se duerma, es decir, que no termine de morir. Estamos ante una

---

<sup>6</sup> En su citada conferencia “Las nanas infantiles”, García Lorca distingue entre la canción de cuna europea (“que no tiene más objeto que dormir al niño, sin que quiera”) y la española, que “[hiere] al mismo tiempo su sensibilidad” (94). Más adelante se pregunta: “¿Cómo ha reservado [la tradición popular española] para llamar al sueño del niño lo más sangrante, lo menos adecuado para su delicada sensibilidad?” y se responde: “no debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (y sus textos lo expresan) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz pesada con la cual muchas veces no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y, naturalmente, no pueden dejar de cantarle, aun en medio de su amor, su desgana de la vida” (García Lorca, 95).

suerte de *apofrades*, palabra con la que los griegos designaban aquellos días en que los muertos regresaban a habitar sus antiguas casas. Harold Bloom se apropia de ese concepto para designar una de las seis angustias de la influencia: aquella en la que la obra de un poeta “fuerte” se convertía en la expiación de la obra de un precursor que lo oscurece (163)<sup>7</sup>. No deseo abundar aquí en el desarrollo de esa angustia (dudo mucho de que los poetas sufran angustia ante las influencias), pero, sin duda, el concepto de *apofrades* resulta más que útil para ilustrar el *crescendo* emotivo del poema de Rosenmann-Taub en relación al hijo vinculado con la tradición: sólo así se comprende el tono imperativo e incluso violento del verso final, donde le ordena dormir haciéndole caso a su Nana. Esta Nana no es, entonces, la mujer encargada de arrullarlo (si lo fuera no tendría por qué estar presentada en tercera persona, cuando es obvio que el arrullador es el propio hablante); la Nana, con mayúscula, es el canto mismo que desea sacudirse de la insistencia de una tradición milenaria que encuentra su epítome en las “canciones de cuna” de Gabriela Mistral.

Si el poema de Rosenmann-Taub evidencia desde el título su filiación con el género de las canciones de cuna (y en particular con las de Gabriela Mistral), el de Mark Strand se aparta ostensiblemente de esa tradición. Tal diferencia resulta, sin embargo, aparente: leídos como dos momentos claves de su vínculo con el

---

<sup>7</sup> La *apofrades* es explicada de este modo por Bloom: “Es posible que la obra de un poeta fuerte sea la expiación de la obra de un precursor. Pero parece más probable que las visiones posteriores se purifiquen a costa de las anteriores. Sin embargo, los muertos fuertes regresan, tanto en los poemas como en nuestras vidas, y no retornan sin oscurecer a los vivos. El poeta fuerte totalmente maduro es particularmente vulnerable a esta última fase de su relación revisionista con los muertos” (Bloom, 163. Las cursivas son mías).

espectro (el deseo fracasado de enterrar al hijo y su inesperado retorno en la adultez) observaremos en ambos la necesidad de sacudirse de la tradición de la que declaran provenir, también la traumática incomodidad ante el hijo que retorna de la muerte para “oscurecer” a su padre.

“My Son” forma parte de volumen *The Late Hour* (1978) y se declara escrito al modo de Carlos Drummond de Andrade, a quien conoció personalmente en su estancia brasileña y tradujo al inglés en colaboración con Thomas Colchie. Leamos el poema de Strand:

MI HIJO

*A la manera de Carlos Drummond de Andrade*

Mi hijo

mi único hijo,

el que nunca tuve,

podría ser un hombre.

Se mueve

en el viento,

descarnado y sin nombre.

A veces

viene  
y apoya en mi hombro  
su cabeza  
más ligera que el aire.

Y yo le pregunto,  
hijo,  
¿dónde te encuentras,  
dónde te ocultas?

Con frío aliento  
me responde,  
no lo advertiste  
y sin embargo llamé

y llamé  
y sigo llamando  
desde un lugar  
lejano,

más allá del amor,  
donde nada,

todo,  
quiere nacer (127-29)<sup>8</sup>.

Como se observa, el poema de Strand no se propone como una canción de cuna, pero en él se da la insistencia del niño muerto convertido en el hombre que retorna para reclamar la atención de su padre. Esa insistencia (que comparte con el poema de Rosenmann-Taub) es lo que obliga al padre a cantar contribuyendo de este modo al retorno (a la *apofrades*) de un hijo que nunca tuvo. Si seguimos la línea argumental trazada en “Canción de cuna”, debemos preguntarnos cuál es, en este poema, la tradición que insiste en la figura del hijo “descarnado y sin nombre”. La respuesta está evidenciada en la frase *After Drummond de Andrade* que antecede al poema, donde *after* equivale a “A la manera de”, pero también a “A imitación de”. Pero la frase merece matizarse un poco: en inglés, *after* significa “detrás”, “bajo” y “después”, preposiciones que indican un aparente sometimiento a la influencia del poeta brasileño. Y escribo “aparente” porque –a semejanza de lo que le ocurre a Rosenmann-Taub con Gabriela Mistral– a

---

<sup>8</sup> MY SON *After Carlos Drummond de Andrade*

My son/my only son, /the one I never had, /would be a man today.//He moves/in the wind,  
/fleshless, nameless./Sometimes//he comes/and leans his head,/lighter than air/against my  
shoulder//and I ask him,/Son, where do you stay,/where do you hide?//And he answers me  
/with a cold breath,/You never noticed/though I called//and called /and keep on calling /from  
a place/beyond,//beyond love,/where nothing,/everything,/wants to be born (126-128, mi  
traducción).



Strand no le interesa ocultar sus fuentes, sino, más bien, evidenciarlas para, de ese modo, subvertirlas.

Es conocido el interés de Strand por la poesía de Carlos Drummond de Andrade, a quien le ha dedicado numerosas traducciones incluidas en *Souvenir of the Ancient World* (1976), *Travelling in the Family* (1986) y *Looking for Poetry: Poems by Carlos Drummond de Andrade and Rafael Alberti and Songs from Quechua* (2002). Resulta curioso comprobar que ninguno de estos volúmenes acoge la traducción de “Ser” (*Claro enigma*, 1951), del que “My Son” es el más claro referente. En efecto, la primera impresión que produce la lectura de “Ser” es que estamos frente a un original del que “My Son” es solo una copia (o, si se quiere, una imitación). ¿Por qué entonces Strand lo presenta como propio y no como traducción en alguno de los tres volúmenes señalados? Leamos la versión española de Pablo del Barco:

SER

El hijo que no hice

hoy sería hombre.

Pero corre en la brisa,

sin carne, ni nombre.

A veces lo encuentro

en encuentro de nubes.

Apoya en mi hombro  
su hombro ninguno.

Interrogo a mi hijo,  
objeto de aire:  
¿en qué gruta o concha  
permaneces abstracto?

Allá donde yo yacía  
me respondió el hálito,  
tú no me notaste  
pero aún te llamaba

Como te llamo aún  
(más allá, más allá del amor)  
donde nada, todo  
aspira a crearse,

El hijo que no hice

se hace por sí mismo (105)<sup>9</sup>.

Aquí la pesquisa biográfica ayuda, pero muy poco: se sabe que Drummond de Andrade tuvo un hijo, Carlos Flávio, que murió al poco tiempo de nacer y a quien le dedicó el poema “O que viveu meia hora”, y una hija llamada María Julieta<sup>10</sup>. Strand, por su parte, tiene una hija, Jessica, (a quien le dedica el poema “For Jessica, my Daughter” también incluido en *The Late Hour*) y un hijo llamado Jules. Podríamos caer en la tentación biográfica y proponer que Strand se sirva del poema de Drummond de Andrade para calcar literariamente una pérdida de la que se siente tan culpable como el poeta brasileño, pero no ganaríamos mucho (como tampoco ganaríamos mucho si determinamos que “O que viveu meia hora” y “Canción de cuna” se explican *únicamente* por la muerte temprana de los hijos de sus autores). No estoy insinuando que tal información sea en absoluto irrelevante, lo que me interesa aquí es subrayar la dimensión literaria que adquiere la insistencia del hijo muerto (o no habido) en el sistema creativo de sus padres, y el modo en que ellos se proponen como origen de una tradición que prolongan y enriquecen.

---

<sup>9</sup> SER

O filho que não fiz/hoje seria homem./Ele corre na brisa,/sem carne, sem nome.// Às vezes o encontro/num encontro de nuvem./Apóia em meu ombro /seu ombro nenhum.// Interrogo meu filho,/objeto de ar:/em que gruta ou concha/quedas abstrato?// Lá onde eu jazia,/responde-me o hálito,/não me percebeste,/contudo chamava-te// como ainda te chamo/(além, além do amor)/onde nada, tudo/aspira a criar-se.// O filho que não fiz/faz-se por si mesmo (104).

<sup>10</sup> El poema escrito a propósito de la muerte de Carlos Flávio figura en *A paixão medida* (1980). A Julieta María, Drummond de Andrade le dedicó su “canción de cuna” (“Canção do berço”) en *Sentimento do mundo* (1940).

Tal vez las reflexiones hechas a propósito de “Canción de cuna” de Rosenmann-Taub funcionen para explicar por qué Strand se apodera del poema de Drummond de Andrade hasta el punto de hacerlo suyo. Si el hijo no habido en “Ser” y en “My Son” tiene un correlato con la tradición, debemos tener claro que se trata de la insistencia de dos tradiciones literarias distintas (la luso-brasileña en el primero, la anglo-americana en el segundo). En consecuencia, la obra de Drummond de Andrade no se presenta ante la de Strand como *apofrades*, sino como facilitadora del mismo proceso de inversión que observamos en el poema de Rosenmann-Taub: lo que “calca” el poema de Strand es la situación de un hablante cuyo deseo (cuya inquietud) consiste en convertirse en origen y no en epígono de la tradición que lo asedia.

La semejanza entre los poemas de Drummond de Andrade y Strand se diluyen si reparamos en la naturaleza de los títulos, en el modo en que presentan a sus hijos, y en los versos finales. En efecto, “Ser”, verbo que en infinitivo se sustantiva para referir “la existencia”, funciona también como el sustantivo que señala cualquier cosa dotada de vida (especialmente humana). De este modo, el título de Drummond de Andrade afirma por partida doble la condición existente y viva de un espectro que lo reclama y que es capaz de constituirse sin la participación del padre. Se trata de un enunciado escueto, pero, a la vez, cargado de presuposiciones filosóficas, biológicas y culturales: el estilo descarnado e irónico de Drummond de Andrade le otorga “ser” al incómodo espectro que lo asedia y humilla hasta el punto de recordarle (como la tradición literaria) que no

lo necesita y que es capaz de trascenderlo porque “se hace (adquiere ser) por sí mismo”. Es importante notar que, tanto en este poema como en el de Strand, el espectro carece de nombre (lo que sí ocurre, aunque elusivamente, en el poema de Rosenmann-Taub), pues su condición de ser no está fundada en ningún significante (en ningún sujetamiento), lo que le permite insistir más allá de lo que simboliza el lenguaje. Como todo espectro, éste también es atterradoramente inasible, una podredumbre que no cesa: al niño violáceo abrigado con pañales de hormigas le sucede, en una traumática secuencia, el hombre sin carne que corre en la brisa y se apoya en el hombro de su padre cuando éste menos lo espera.

El título de poema de Strand especifica al sujeto interpelado por el verbo “Ser” de Drummond de Andrade, lo que sugiere el traspaso simbólico en el complemento sintagmático (“Ser *mi hijo*”). De este modo, el poema nos instala en un escenario donde el hablante imagina el “Ser” del hijo “que nunca tuvo” hecho ahora un hombre, un espectro que le reprocha indiferencia ante su insistente llamado. El diálogo padre-hijo (que debemos leer como un correlato del diálogo entre el poeta y la tradición) adquiere un tinte macabro que recuerda vagamente el juego del escondite: el padre le pregunta dónde se oculta y el hijo contesta “con frío aliento” que lo estuvo llamando sin que él lo advirtiera. Significativamente, Strand suprime la última estrofa de Drummond de Andrade (“El hijo que no hice/se hace por sí mismo”), y concluye con el llamado de un hijo que seguirá, como la tradición literaria, insistiendo sin solución de continuidad.

¿Qué podría silenciar ese angustioso llamado? El poema de Strand no lo dice: el hablante se limita a callar anticipando, con su silencio, el de Rosenmann-Taub, quien probablemente seguirá siendo visitado por ese niño que no quiere dormirse, que no quiere hacerle caso a su Nana.

## OBRAS CITADAS

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Trad. Francisco Rivera. Caracas: Monte Ávila, 1991.

Concha, Jaime. "Nace una singularidad: el primer libro de Rosenmann-Taub". *Revista Iberoamericana* (LXXIV, 224) 2008: 713-725. 720-21.

Drummond de Andrade, Carlos. *Itabira. Antología*. Trad. y ed. Pablo del Barco. Madrid: Visor, 1990.

García Lorca, Federico. "Las nanas infantiles". *Obras completas*. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1969. 91-108.

Mistral, Gabriela. *Poesías completas*. Ed. Margaret Bates. Madrid: Aguilar, 1958.

Nómez, Naín. "Cortejo y Epinicio de David Rosenmann-Taub: exorcismos de la memoria". En: *Lo singular y lo universal en la poesía de David Rosenmann-Taub*. Ed. Eduardo Ramos-Izquierdo. RILMA 2/ADEHL México/París, 2012. 13-31.

— — —. Preliminares. En: Rosenmann-Taub. *El zócalo. Cortejo y Epinicio I*. 2ª edición. Santiago de Chile: LOM, 2013. vii-ix.

Parra, Nicanor. *Cancionero sin nombre*. Santiago de Chile: Nascimento, 1937.

Pérez López, María Ángeles. "La tinta seducida. Episteme y creación en David Rosenmann-Taub". En: *Lo singular y lo universal en la poesía de David Rosenmann-Taub*. Ed. Eduardo Ramos-Izquierdo. RILMA 2/ADEHL: México/París, 2012. 43-57.

Quezada, Jaime. "Gabriela Mistral: algunas referencias a *Ternura*". *Acta Literaria*  
14 (1989): 109-19.

Rosenmann-Taub, David. *El zócalo. Cortejo y Epinicio I*. 2<sup>a</sup> edición. Santiago de  
Chile: LOM, 2013.

— — —. *Me incitó el espejo*. Eds. Álvaro Salvador y Erika Martínez. Barcelona:  
DVD Ediciones, 2010.

Strand, Mark. *Sólo una canción*. Trad. y ed. Eduardo Chirinos. Valencia: Pre-  
Textos, 2004.

Žižek, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Trad. Cristina Vega Solís.  
Madrid: Akal, 2002.