

David Rosenmann-Taub y la educación de los cinco sentidos

Resumen:

En su constante búsqueda y cuestionamiento por las fuentes y la construcción del conocimiento, Michel Serres apuesta por una explicación desde lo sensorial, pues “no hay nada en el intelecto que no haya estado en los sentidos: lo sensible permanece”. En la producción de David Rosenmann-Taub (Santiago de Chile, 1927) hay una constante apelación a estados donde los sentidos suelen diluirse (el sueño, la vigilia, la ensoñación) y alterarse, (la sinestesia, los reflejos, así como constantes apelaciones a la presencia de la intensidad de luz en relación con la ceguera); aunque estos temas son centrales en la discusión sobre el papel de lo sensorial en la poesía del chileno, en el presente ensayo nos enfocaremos en un análisis guiado por la preocupación del filósofo francés, esto es, qué papel juegan los cinco sentidos y de qué manera desarrollamos conciencia de ellos.

esta linguagem se faz de ar
e corda vocal
a mão que intrinca o fio da
treliça/ o fôlego
que junta esta àquela
voz: o ponto
de torção
trabalho diáfano mas que
se faz (perfaz) com os cinco
sentidos

Haroldo de Campos

Dibujante, compositor, intérprete y poeta, David Rosenmann-Taub (1927) afirma que su obra se nutre de la realidad, y que ésta puede expresarse como trazo, verso o sonido, o incluso bajo las tres formas creativas (Berger s/n). Consciente de los límites de estos lenguajes, el poeta apela a lo sensorial como un umbral para acceder a la realidad que los rebasa. Pero este acceso sólo es posible bajo la consciencia y la educación de los humanos cinco sentidos.

El conocimiento como guía

Para desarrollar la propuesta de una educación de los cinco sentidos en la poesía de David Rosenmann-Taub es necesario comenzar reflexionando en torno a qué entiende el poeta por “educación”, pues, más allá de las instituciones donde se difunde el conocimiento, (recordemos que Rosenmann-Taub es un creador alejado en muchos sentidos de la Institución), para el poeta la búsqueda del saber es central tanto en su escritura como en sus composiciones musicales y plásticas: “¿hay algo más poético que saber y saberlo tan bien que uno sea capaz de enseñarlo?”, respondió en torno al supuesto carácter “integracionista” de su obra. (Berger s/n)

En los estudios sobre la poesía de David Rosenmann-Taub poco se profundiza en su torno a su formación como profesor. El poeta estudia para encontrar formas de acceder al conocimiento y entender cómo construimos el mismo. En sus años universitarios, paralelamente a la asistencia a cursos de botánica, anatomía, astronomía y física Rosenmann-Taub se matriculó en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, donde adquirió, a los veintiún años de edad, el título de profesor de español (Monterleone *Multiverso* 11-12). Dentro de todas las especialidades para la docencia el autor elige la de la lengua con la que más convive, lo cual conlleva a toda una serie de obligadas reflexiones en cuanto al central papel del idioma español y todos los conocimientos que nombramos con el mismo. Wittgenstein sentenciaba en su *Cuaderno azul*: “¿Qué es el significado de una palabra? Ataquemos este problema preguntando, en primer lugar, qué es una explicación del significado de una palabra; ¿a qué se parece la explicación de una palabra?” (27) Nuestro poeta podría contestar a estas interrogantes a través de los sentidos que forman a las palabras y a los cuales, a su vez, éstas estimulan. Pero estos estímulos no se dan de forma directa, pues la poesía hace un especial uso del lenguaje, éste es obligadamente simbólico, y por lo tanto,

interpretable. En su definición básica “El símbolo es un signo, con al menos, doble significado. Uno directo y otro escondido. El símbolo es, entonces, el signo que remite a una realidad más rica, porque la tiene como su otra parte, como aquella parte que lo completa, que lo complementa”. (Beuchot 14)

Veamos un ejemplo de lo simbólico del lenguaje en los significados de “ruiseñor” explicados por el mismo poeta. En un poema de *Auge*, sentencia “Morir pasó de moda ruiseñores;/pero vivir, también”, y explica en una entrevista:

Me dirijo a los inocentes que cantan donde no hay vida, ni muerte. Los inocentes me dirían: «Entonces no hemos sucedido» o «nuestras vidas no han empezado». No es así: los ruiseñores están libres, porque no han formado parte del disparate. Cierta gente, disfrazada de ruiseñores, cree que «esto» es vivir.
Rui-señores: rui-do, al comienzo: los ruiseñores, más que cantar, hacen ruido. El canto de los ruiseñores es siempre, más o menos, el mismo: la primera vez, encantador; la segunda, ya no sorprende; la tercera, uno empieza a comprender y desea cerrar la ventana. Cantan, porque tienen hambre, porque necesitan algo, o para llamar la atención y poder reproducirse.
Los ruiseñores, seguramente, cuando algunas personas se están insultando, discurrirán, la primera vez: «¡Cómo cantan! Qué lindas canciones: paf, paf: ¡qué preciosa ópera!». La segunda vez: «¡Hasta cuándo!». La tercera, cerrarán el nido (Berger, s/n)

El ave, cuyo canto se relaciona con lo belleza en la cultura popular, adquiere otro significado una vez recontextualizados los lexemas que componen su significante. Vale la pena señalar la intervención de los sentidos en esta comprensión de la *muscapidae*. En primer lugar, el oído, relacionado con el ruido, con el rechazo a la monotonía de la supuesta música de estas aves, y con éste los motivos de su canto, el hambre vinculada a su vez con el gusto, aunque aquí reducido a una mera necesidad instintiva. Por otra parte, necesitamos de la vista para acceder a este desglosamiento de la palabra, pues el registro de esta explicación (en una entrevista) pasa de lo oral a lo gráfico. Para entender lo onomatopéyico de esta definición de los ruiseñores necesitamos un registro escrito de sus sonidos.

En las formas de entender el símbolo el poeta otorga centralidad a lo sensorial y con ello a lo sensible¹. Y esto aplica también en su búsqueda del conocimiento como forma de obtener conciencia. Pero ¿para qué esta apuesta por una sensibilización que apela a lo físico, a los sentidos externos en primera instancia?

Michel Serres ubicó al cuerpo y a sus sentidos como elementos centrales en la construcción del conocimiento. Recibimos estímulos todo el tiempo y a voluntad personal respondemos a los mismos de diferentes maneras: “Por estas puertas vemos, escuchamos, probamos los sabores y las fragancias; por estos muros, incluso cerrados, tocamos. La tela del pabellón o la piel del cuerpo pueden abrirse o cerrarse, y permanece el sentido externo ileso. El sentido interno se viste de piel, ésta, hermética u horadada de ventanas, forma su tienda o su pabellón, hábitat o tabernáculo” (Serres 67).

David Rosenmann Taub entiende también el cuerpo como un hábitat, una morada temporal.

De esta forma escribe, reflexionando sobre lo perecedero de este cuerpo en “El desahucio”:

Del edificio de departamentos
—ocupo uno mediano,
en el segundo piso,
desde tanto ajeteo
que no recuerdo
cuánto—

¹ Es importante acotar la diferencia entre sensibilidad y sensorialidad, la primera es meramente subjetiva, y suele vincularse con los sentimientos, “algo en el sujeto y que pertenece al sujeto; con o sin fundamento exterior” (Vicente Burgoa 46), y también relacionado, desde el siglo XVII, tanto con lo corporal como con otros campos como la ética y la estética “sensitivity, while including sensation, has a wider remit, being responsible for all human activities from conception to cognition [...] was the essential link between the human body and the psychological, intellectual, and ethical faculties: it helped unify the human faculties, as it was ‘seen as the root of all human perceptions and reflections as the innate and active principle of sociability that gave rise to human society, as a kind of sixth sense whose special affective energy was essential to both virtue and to art...’ (Garret, 382). Lo sensorial, por su parte, está ligado a los sentidos externos, a las sensaciones, así “se refiere a algo normalmente exterior o distinto al sujeto como tal. Son impresiones *representativas* del medio objetivo o de situaciones del mismo, incluido el mismo sujeto como parte del medio objetivo” (Vicente Burgoa, *ibid*)

el propietario,
firme, tempranísimo.
Yo no lo conocía.

Nos dio a cada inquilino
diferentes motivos
para que nos mudáramos.
Salí a comprar el diario
—«Tu Pasquín»—.
Buscando arriendos,
eché de ver
la fecha: el mes y el día
vibraban bien;
aberración, el año...

Entonces comprendí. (*Quince* 19-20)

En el correspondiente comentario al poema, David Rosenmann-Taub declara que del edificio de departamentos ocupamos, arrendamos, uno, habitamos lo que no es nuestro y el día del desahucio tendremos que dejar esta morada: “«Devolver» la sangre, la carne, los huesos, los estorbos, las uñas, los apegos, los terrores, la capacidad de vivir y morir, la capacidad de pensar y pensar«me», ¡la capacidad de saber«me» préstamo!” (*Quince* 25). Este desahucio, nos lleva al entendimiento de que habitamos de una forma pero al cambiar de departamento ocuparemos otro suelo, en este caso pasaremos de pisar el suelo material, energético a pisar con inateriales *noenergéticos* (33). Si en este momento, en esta particular manifestación nuestra, estamos delimitados por una corporeidad temporal, orgánica y dirigida a “dejar de ser”, la consciencia de nuestro cuerpo, sus formas de recibir y responder a estímulos tanto internos como externos nos llevan a rechazar una lectura única e inediatista del mismo, para entenderlo hay que deconstruirlo:

Desalojé el mortero del mortero,
el pantalón del pantalón, la savia
 de la savia
Me arrancaré mañana la mirada,
 la voz, la nuca, el miedo.
Y pasadomañana, desesfuerzo,

las vértebras del alma. (*Multiverso*, 144)

¿Qué busca este cuerpo consciente? ¿A qué tipo de conocimiento quiere acceder? A través del filtro sensorial accedemos a lo material y a lo inmaterial, y así, el símbolo se complejiza. La exploración del cuerpo y sus sentidos a la cual apela el poeta se nutre del discurso científico, aunque no busca respuestas en el objetivismo, bajo esta consciencia de los sentidos se quiere acceder a otra “ciencia”, aquella que a través de lo humano rebase lo humano. En la Canción XXVII del *Cántico espiritual*, tras el desposorio con Dios se enseña al alma “ciencia muy sabrosa”. Esto es, en la glosa de San Juan, “la teología mística”, la “ciencia secreta de Dios” y es muy sabrosa “porque es ciencia por amor, el cual es maestro de ella y todo lo hace sabroso. Y por cuanto Dios le comunica esta ciencia e inteligencia en el amor con que se comunica el alma, es sabrosa para el entendimiento” (de la Cruz 140). En la disolución de lo corpóreo en lo Uno, lo absoluto o Dios, encontramos la plenitud de lo sensorial, el estado límite que busca el erotismo en la anulación a través de rebasar los sentidos. Pero, más que el conocimiento a través de la disolución en lo divino² o lo Uno, así como la vía ascética, al poeta le interesa agudizar los sentidos, educarlos, para dar cuenta de las diversas manifestaciones de la realidad y de la verdad, de las posibilidades de ser y no ser del Multiverso. La Unidad, lo único, no existe para los humanos, que en su calidad corpórea-consciente de fragmento del Universo, sólo puede manifestarse y comprenderse, al igual que

² Aunque existen algunos guiños de la mística (no precisamente cristiana e incluso religiosa) en la poesía de David Rosenmann-Taub: “Después, la noche que no conocemos/ y, extendido en lo nunca, un solo cuerpo/ callado como la luz...” (*Cortejo y Epinicio*); “Aparecer y desaparecer/-incólume/premeditada fruta-/hasta que amanecer/ y noche,/ de improviso, se fundan.” (*Auge*); “Dentro de lo dentro/-diáfana tempestad-/estremecerme...” (*País más allá*). Podemos hablar más “de un poeta de la totalidad, de la totalidad y de lo absoluto” (Salvador y Martínez, 14) al referirnos a su trabajo creativo. Pues los tratamientos de lo absoluto y lo infinito en su poesía no son *únicamente* místicos, no es la unión con lo divino, absoluto o Uno lo central, aunque sí un elemento importante, en la poesía del chileno.

el símbolo, el lenguaje, y la poesía, a través de lo múltiple (Multiverso, lo creado y lo que se puede crear). Podemos captar la totalidad a través de sus guiños, es por eso Rosenmann-Taub un poeta de lo infinito en lo cotidiano, más que un poeta de lo divino, y una de las manifestaciones de este infinito es justamente el conocimiento:

Me definiría científico. En mi poesía, la idea de Dios está en el conocimiento, en la ignorancia y en el deseo de alcanzar el mayor conocimiento para abrazar el verdadero conocimiento, lo que exige más conocimiento: una carrera sin fin. ¿Y Dios?: tener claridad, estar libre de prejuicios, distinguir la bondad de la maldad, recordar la desgracia, la dicha, la ingenuidad y la irresponsabilidad. (Canfield s/n)

Otros elementos centrales en la concepción en la infinita búsqueda del conocimiento son aquellos actores que desean y guían hacia el mismo. Maestro y alumno, guía y discípulo son temas importantes en la poesía del chileno. *Los despojos del sol*, publicaciones de 1976 y 1978, se presenta bajo el título *Ananda primera* y *Ananda segunda*, respectivamente. Como Jorge Monteleone apunta: “el vocablo *ananda* proviene del sánscrito y significa ‘beatitud’ o ‘dicha’. [...] el *ananda-samâdhi* consiste en un condicional estado de beatitud, mediante el placer, el bienestar o la felicidad, por el cual el yogui goza temporariamente de la delicia del *sattva*: la inteligencia o la luminosidad...” (*Multiverso* 20-21). Ananda es también el nombre de uno de los principales discípulos de Siddhartha Gautama. “El recto conocimiento” y la “recta acción” son centrales en el la última de las Cuatro nobles verdades el budismo, para liberarnos hay que buscar con rectitud un tipo determinado de conocimiento. En las enigmáticas respuestas que el Buda otorga a sus discípulos, y a Ananda en especial, hay un interesante juego con los sentidos: el Buda calla para ser escuchado, para que el silencio pueda ser captado en través de lo sensorial, mantiene los ojos hacia su nariz, en un punto fijo, para señalar la imagen del loto, flor a la cual accedemos también vía el sutil olfato, señala árboles, no para ser sentidos o mirados sino para escuchar el silencio que los rodea... La

forma enigmática en la cual el Buda guía a este conocimiento está presente también en algunos de los poemas de *Los despojos del sol*:

ATARAXIA

De rodillas, el Árbol.
Caigo sobre mis ojos: me acompaño:
sólo tengo caminos.
La luz clama: «¡estoy ciega!»
Cunde frescos sentidos
el ansia, polvorienta, disoluta.
Los pies del cielo con mis pies tropiezan.
Vetusto claroscuro:
caminos y ninguna
huella. Jamás el mundo. (en *Multiverso* 102)

El conocimiento está acompañado en estos versos —y aquí otra relación con el budismo y el particular uso que se hace del cuerpo en esta doctrina— por un estado de serenidad, fruto de una profunda meditación. En ataraxia, de rodillas, el sujeto lírico *toca* la tierra y *observa* un Árbol, frente al mismo, boca abajo se inclina, cae sobre sus ojos, mira las raíces “me acompaño”, es consciente de los caminos que marcan en él las raíces, sus propios antepasados. Y *escucha* a la luz que no puede mirarse. El ansia, bajo el estado de paz, está casi difuminada y da pie a la expansión de “frescos sentidos”, nuevos, conscientes, en contraposición con el “vetusto clarobscurso”, la idea de dualidad rechazada en el budismo, pues ahí hay caminos falsos, no hay huella o pista que lleve a la liberación. El cielo, en su aparentemente independiente curso, ha tropezado con los pies del ser en ataraxia, violentamente los *toca*, se ha chocado con un pedazo del infinito, el meditador no desea lo terrenal, “Jamás el mundo”.

En la gran producción de David Rosenmann-Taub encontramos una apelación a estos estados de quietud; elementos como la cadencia, el silencio, el alargamiento de las vocales al escuchar y leer sus poemas, así como la pausa obligada en la mirada de los personajes de la

mayoría de sus dibujos, invitan a un estado de reflexión a través de la calma. Concentrados en las formas de aprehender las manifestaciones materiales e inmateriales, los sentidos deben estar enfocados en su objeto, nunca sobreestimados. Sólo así, pueden aprehenderlo en todas sus posibilidades, significarlo, entender su riqueza simbólica. El poeta, a través del trazo y el lenguaje, hace una invitación a esta cuidadosa captura: “El símbolo siempre hace pasar, es un guía; alguien que inicia en un aprendizaje: un pedagogo; sobre todo alguien que inicia en un secreto: un mistagogo. Es clave para rastrear algo, generalmente un sentido oculto: el de las cosas, el de las personas, el de la vida, el de la realidad, el del misterio.” (Beuchot, 47)

Music of elements, that a miracle makes!

Sobre la relación entre la música y la poesía se ha escrito bastante, así como en torno a la relación que tienen estas dos artes en la escritura de David Rosenmann-Taub.³ El mismo autor hace continuas referencias a la música en su formación y en su trabajo creativo. Desde muy pequeño aprendió a tocar el piano, tomando clases en el conservatorio y componiendo a edad temprana, la música es parte constitutiva de su ser, “El piano y el escribir son parte de mi persona, lo mismo que mi cuerpo” (cit. en *Multiverso* 11). El camino más directo para relacionar al sentido del oído con su producción sería el de la referencia a la música. Pero la agudización del sentido auricular, aunque tiene sus manifestaciones más sensibles en la música, también juega un importante papel en la escritura, desde la concepción auditiva de las palabras mismas.

³ En entrevistas, parece casi obligada la pregunta al autor por la relación de la música con su poesía. Para una primera aproximación a la relación música y poesía en el trabajo creativo de Rosenmann-Taub ver Ripoll, José Ramón, “Música y poesía en David Rosenmann-Taub” en Revista *Letral*, No. 17, año 2016, pp. 17-25.

Al referirse al eco, a la memoria y a la función de la poesía en relación con la música, Rafael Felipe Oteríño confesaba que “la inquietud que deslizo es por la eufonía que subyace en las palabras consideradas en su particularidad y dentro de la secuencia mayor de la figura encriptada en el verso” (Oteríño 101). En efecto, la musicalidad que cada palabra carga en su complejidad abre, en vez de cerrar, oportunidades para jugar, para crear con las mismas. Pero no es sólo la entonación sino que en el núcleo de cada palabra hay una musicalidad, y el poeta busca así, por medio de diversos recursos, crear sensaciones a través de la eufonía que crea con las mismas. Al nombrar el mundo lo afina. En uno de los más conocidos poemas del chileno se lee en una atmósfera universalista:

Cuando, de vez en noche, soy real,
sobre el teclado azul de mi estandarte
aúlla el horizonte, vertical.
Piano del mundo, déjame afinarte. (*Quince*, 137)

Es central la noción de realidad en este poema, y el sonido para acceder a la misma “los reales sonidos pa«ten»tizan la des-afinación del piano del mundo” (141), explica el poeta en el comentario correspondiente a estos versos. Observamos, por otra parte, que son el aullido y la afinación (registros del sonido de la naturaleza y el arte respectivamente) los que delimitan el estar del sujeto poético, éste es sólo real cuando está sobre el teclado y el mundo se le manifiesta a través de un horizonte que, al igual que las bestias, sólo puede aullar en posición vertical. Desde su condición momentánea de “real”, en el teclado azul del estandarte, se busca crear otras resonancias, “Piano del mundo, déjame afinarte”.

La contraposición del caos, el ruido, con la armonía tiene también una clara manifestación en “Equilibrio”, donde es de nuevo un sonido animal, un relincho, el desencadenante de una serie de respuestas que llevan a la creación dentro de la creación.

Un relincho abigarra los pastales,
se encoge,

torbellina las yeguas de la tarde,
se encrespa, se enrojece, se dilata, se engola,

fustiga los hocicos, cachondea las crines:
meditabundo alcázar,
edicto de los vórtices,
tropel de burla tórrida,

carcajada de piedra, convulsión que se ciñe
a las grupas tortuosas de las yeguas carpidas,
engrifadas,
a las tiasas molleras: oqueruela feliz.
Zumbido de astros:
los pastales embragan
el relincho, y parece que el cosmos se pusiera a parir. (*Los surcos inundados* 31)

Abigarra, torbellina, encrespa, vórtice, tropel, refuerzan la idea del desorden una vez lanzado el relincho, el cual altera a los pastales y a las yeguas que los habitan. Crea caos, incluso engola su original sonido. A mitad del poema hay una contención, “carcajada de piedra”, el sonido estruendoso “se ciñe”, las yeguas comienzan a estar en calma. En el comienzo de la tranquilidad el zumbido de los astros, la lejana vibración de las estrellas, se manifiesta, y el pastal hace partícipe al relincho de esta vibración, lo “embraga”. En la convivencia del relincho y el zumbido, lo natural y lo celeste, hay una nueva sonoridad, parecida al proceso mismo de dar vida, (proceso también natural y celeste). Se pasa entonces, del caos original que desató el relincho, a la creación, “y parece que el cosmos se pusiera a parir.”

Debussy, compositor fascinado con la naturaleza, especialmente con el mar, consideraba que no era el fin de la música imitar a ésta “for Debussy music cannot present or represent nature and should not attempt to do so, and that to perceive music in nature is to occupy a position from which music becomes inhuman, and therefore humanly impossible to write” (Dayan, 226). Con la agudeza del músico que busca percibir los sonidos más allá de lo humano, David Rosenmann-taub busca en los sonidos de la naturaleza, los relinchos, los aullidos, los

zumbidos celestes, manifestaciones de la infinita sonoridad de la creación, constante e infinita en el Multiverso.

El olor y la mirada

A través del acto vital de respirar, el cual pasa por nuestro olfato, nutrimos no sólo de oxígeno a nuestro cuerpo, “In fact, all environmental nutrients and airborne chemicals necessary for life enter the body via the nose and the mouth” (Bromley y Doty 221). El olfato también nos alerta, “This sensory system warns of such dangers as spoiled food, leaking natural gas, polluted air, and smoke...” (Ibid), el olor es por lo tanto una guía. Bajo la nariz de un perro, la ciudad se presenta viva y campestre en los siguientes versos del David Rosenmann-Taub:

Buzones de lechugas,
frutas
rojas,
un perro corretea
por la ciudad campestre en primavera;
cemento,

miel, hechizos de artefactos
en flor, ferreterías
-fábricas de ramajes-, ... (*Oído* 55)

A través del finísimo olfato canino, la ciudad se presenta, más allá del concreto y el ruido con la que solemos aprehenderla, a través de lo vegetal. El característico y disimulado olor de la hortícula y los frutos, de la miel y los ramajes guían el paso apresurado por la ciudad. Pero el olfato se agudiza más al guiarse por los “hechizos de artefactos en flor” y por la “fábrica de ramajes”, olores agradables y apenas perceptibles para los humanos. Si bien nuestro olfato es incapaz de percibir con tal facilidad olores sutiles sí es capaz de advertirnos, como hemos mencionado en el párrafo anterior, de los peligros y sobre la organicidad que lleva a la muerte. Los frutos hieden cuando han cumplido su ciclo, al igual que los humanos. Pero, si los olores se acrecientan cuando algo está dejando de estar, el olfato tiene la virtud,

también, de guiarnos a aquello que no existe más, al pasado desaparecido. Más sutil y permanente que el olor de la muerte, resulta el olfato para evocar la memoria, el poeta invita a este reconocimiento en los siguientes versos:

Puma de luz: me he sumergido
en el cuarto de Sara,
hurgando una quimera de pudores y almizcles
en las gavetas ya no hay nada:
embriaguez de baldosa con lluvia,
de retratos o broches o acacias... (El duelo de la luz 37)

Los olores de la infancia se relacionan una vez más con elementos naturales —almizcles, lluvia, acacias —el recuerdo llega de forma directa, por ejemplo, a través de la acacia y el peculiar olor de la baldosa mojada, no necesitamos agudizarlo para invocar a la memoria. El tiempo queda suspendido al reconocer inhalando. “El aroma forma el esplendor de la memoria por la imposibilidad de analizar el cuerpo mezclado: se presenta íntegro o no se presenta. Alrededor de la intersección estrellada, una singularidad se reproduce. Resurge, resucita” (Serres 227) y así el olfato, pone en duda la temporalidad lineal de nuestras vivencias.

Asociada a la memoria también se encuentra la imagen, y con ella su accesibilidad como fuente: fotografías, videos, retratos, funcionan como testimonio de eventos y personas. Pero no es en su manifestación directa como Rosenmann Taub plantea el acceso al pasado a través de la mirada, sino en la meditación sobre ese pasado en uno mismo. El espejo, las pupilas, el cristal, son centrales para su poesía, tanto como sus antepasados. En “Schabat” la imagen de los antecesores invocados por la madre en sucesiones infinitas, “huestes/ de fiesta, sin piedad, cual candelabros/ peregrinan espejos...” (Quince 67) apela al juego de los reflejos sin fin que también señala una entrada para percibir lo inabarcable. El poeta es consciente de la imposibilidad del ojo humano para comprender la inmensidad directamente:

En el náufrago día de mi nave más bella

me encaramé sobre su mastelero
para mirar el mar.

No había mar: no había ni su huella:
no había ni el vacío dese día postrero.
Sólo había mirar.

Miré el mar navegar que espero. (*Quince* 79)

Limitada la mirada, el ojo humano es insuficiente ante lo inmenso. No se puede acceder con la vista a lo infinito ni a lo divino, el exceso de luz nos enceguece. Pero la mirada puede señalar ese infinito. En los dibujos de Rosenmann-Taub, retratos en su mayoría, es casi imposible compartir la mirada con los personajes trazados, por cierto, sólo con grafito en un juego de luz y sombra. Mirando hacia la lejanía (*Los surcos inundados*), a otro personaje (*Auge*), o hacia algún punto inclinado hacia abajo (*El duelo de la luz*), sólo en *El mensajero* y en *La opción* los rostros están dirigidos al espectador. En *El mensajero* la mirada hace un esfuerzo, escrudiñe algo más allá del observador, algo a sus espaldas (nueva alusión a los antepasados), mientras el retrato de *La opción* propone, con un acercamiento al ojo, un encuentro de miradas, la decisión de concretar este sumergimiento visual está abierta, como abierta queda la entrada hacia lo “otro”, lo fuera del trazo y de la vista misma del observador en los retratos del chileno. De la misma forma en que no se puede mirar la totalidad del mar, no podemos acceder a lo que observan los retratos, pero sabemos que está ahí, ellos lo señalan con la vista, jamás con ojos humanos podremos saber que hay más allá, pero tenemos sus señales y con paciencia ahí llegaremos, “Miré el mar navegar que espero”.

El vinagre, en el pincel

Las miles de papilas gustativas en la lengua humana son capaces de percibir sólo cinco sabores principales: dulce, salado, amargo, ácido y umami. Inconformes con los mismos,

aderezamos, cocemos y mezclamos todo aquello que nos alimenta, alteramos químicamente los productos comestibles. Adorno del que también nos nutrimos y hasta cierto punto nos engañamos:

Nos invadimos,
hoy,
con aderezos.
Taraceó,
compungida, la gumia del hastío
—de los huecos:
pamemas:
los anzuelos
del planeta—. (*La opción* 140)

Forrando lo natural, cual nos es dado, cubrimos todo: alimentos, sentimientos, verdades, realidad... En interminables capas, taracea, la araña del hastío, adorna, oculta lo primigenio. Probamos entonces lo superficial, lo que adereza y no nos permite llegar al núcleo, estamos invadidos de pamemas, de simulaciones y éstas fungen como anzuelos del mundo.

En contraposición con estas formas de aderezar el mundo, la experiencia directa del gusto también funge como imprescindible puente para experiencias de plenitud: Probamos al amado a través del beso “He colocado besos en tus sienas. / Tus hombros, envidiosos desfallecen...” (*La Opción* 152); recibimos el cuerpo de Cristo al comulgar, y a través del “trago amargo” del veneno tomamos la muerte:

¡Fronda de grupas áridas! ¡Cicuta!

*

* *

(Percances torrenciales)

*

* *

Escalfaste

La exclamación con la que abre el poema acompaña la intensidad de lo que viene con la ingesta de la cicuta, todo se mueve con la velocidad impulsada por las grupas que ya cubre la vida como una fronda. Una pausa antes de la muerte, un paréntesis, “percances torrenciales”. Al final, el calor, indispensable en nuestra forma de tratar el alimento, nos devora con el veneno, hirviendo (imagen clásica de la mística en el cual la flama devora al individuo) ponemos fin a nuestro cuerpo.

Escafandra

Vestidura del cuerpo, expulsora de sustancias internas y receptora del calor y otros estímulos externos, la piel es nuestro vínculo (de adentro hacia fuera y de fuera hacia adentro) con el mundo. Cubriendo nuestro cuerpo la piel abarca nuestros sentidos:

La piel forma bolsillos y pliegues, en este germen se afina; he aquí el ojo, en cualquier otro lugar deshace las evidencias ahí concentradas, solamente oceladas. Forma una cavidad, un abanico orlado, plegado, ahuecado, de medio óvalo; la oreja se condensa en el oído, en todos lados, tímpano, tambor; oye ampliamente y a veces menos, pero escucha siempre, vibrante, como auricular [...]El dibujo de los sentidos se despliega allí [...]La piel, tejido común con sus concentraciones singulares, despliega la sensibilidad. Se estremece, expresa, respira, escucha, ve, ama y se deja amar, recibe, rechaza, retrocede, se eriza de horror, se cubre de grietas, rubores, heridas del alma (Serres 63-64).

Fuertemente ligado con el origen, el tacto es el primer sentido que desarrolla el feto.

Conciencia de nuestro primer filtro de percepción, en medio del líquido amniótico, creamos una primera barrera, a manera de escafandra:

Invisible escafandra
detersoria,
no habla de más,
no ansía

jandi cap,
no yace, no se estira,

no interroga.
Media escafandra, a veces, oligarca.

¿Longevidad?
Postiza.
Su bizarra
palanca,
de paz ejecutiva:
germinó mi frente, por error.

(*Oó,o 157*)

En el primer desarrollo de la piel, en el “río maternal”, el tacto es totalmente puro (detersorio), no hay deseo, “no ansía”. Una vez fuera del vientre es “jandi cap” desventaja, este traje nos cubre, nos protege, pero no nos permite sentir la inmensidad, representada por el agua, convive con ella, se moja, pero quien está dentro es inaccesible a ella, “no yace,/ no se estira,/no interroga” es limitada, “media escafandra” de longevidad prestada, postiza. Bizarra su palanca, su forma de hacerla funcionar, es producto de un error.

Las cicatrices en la piel de Cristo fungen como testimonio del dolor en la vida terrenal, incluso en la resurrección: “Carmin, alerta a Cristo, al tercer día, de las llagas estrépito, la risa: «¡Recalcitrante ahí!»” (*La Opción 88*). Fastidio de ser hombre.

Pero el tacto es también, por su convivencia con los otros sentidos, consciencia de la totalidad de las formas en que aprehendemos la realidad humanamente, con sutilezas y limitaciones. Este conocimiento, esta educación de los cinco sentidos nos brinda, desde el origen, la posibilidad de otro tipo de manifestaciones, no ser seres limitados por nuestra organicidad, por nuestra importancia, por el limitado raciocinio. Entre la infinidad de las formas de crearnos o asumirnos como creación, elegir, en vez de la contemplación, el con-tacto directo con lo divino:

—Dios me dio su catálogo.
—¿Caduco? ¿Futil? ¿Loco?
—No lo observo. Lo toco. (*La opción 66*)

Intuiciones

En *A educação dos cinco sentidos* el poeta brasileño Haroldo de Campos buscaba definir un sexto sentido poético conformado por los cinco sentidos humanos, las manifestaciones de este sexto sentido podrían buscarse en espacios liminares (de Campos 9). La propuesta del poeta concreto nos llevó a la pregunta sobre el papel que juega la sensorialidad no sólo en la poesía, sino también en la música y la pintura de David Rosenmann-Taub. A modo de umbral entre la realidad (tema central en la poesía del chileno) y lo subjetivo, los cinco sentidos son, más que limitantes, puertas para acceder a pedazos de infinito, son intuiciones a través del cuerpo sobre experiencias y realidades más allá del mismo. La complejidad y multiplicidad de reacciones químicas, neurológicas y fisiológicas que están en juego al acceder al mundo con cada uno de nuestros sentidos, el sentido (entendido como razón) de que aprehendamos ciertos objetos y situaciones con los mismos, así como la apuesta por lo corporal en vez de una renuncia a ello, guían la consciencia y con ella la educación de los cinco sentidos en el trabajo creador y creativo del chileno. Sólo bajo un pleno conocimiento de lo que somos capaces de escuchar, tocar, oler, mirar y degustar podemos depositar lo inconmensurable en nuestra humana forma de sentir y percibir, elegir cómo ser creados y recreados, pues para entender la inmensidad necesitamos intuirlo, y después de esta primera aproximación crear sentido.

«Entiendo», dijo el níspero.
«También yo», dijo el cielo.
«No entiendo», dijo Dios,
«si, al entender, no siento».
«¿No entiendes», dijo el níspero,
«sin sentir? No te entiendo».

Bibliografía

Berger, Beatriz, “David Rosenmann-Taub:«Identifico Poesía con Verdad»” entrevista en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/david-rosenmanntaub-identifico-poesia-con-verdad--0/html/1815731a-fefb-48ab-987a-58f913682eab_2.html#I_0_ [Consultado en febrero de 2018]

Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*, México, UNAM, 2007.

Canfield, Martha L., “Entrevista a David Rosenmann-Taub” en <https://davidrosenmann-taub.com/downloads/Martha%20Canfield%20entrevista%20David%20Rosenmann-Taub.pdf> [Consultado el 25 de febrero de 2018]

Dayan, Peter, “On Nature, Music and Meaning in Debussy’s Writting” en *19th-Century Music*, Vol. 28, no. 3, Primavera de 2005, pp. 214-229.

De Campos, Haroldo. *A educação dos cinco sentidos*, San Pablo, Iluminuras, 2013.

De la Cruz, San Juan. *Cántico espiritual*, Barcelona, Red ediciones. 2018

Forguet, Javier et. al. *La música de la poesía*, Buenos Aires, Ediciones del Dok, 2011.

Garret, Aaron (ed.) *The Routledge Companion to Eighteenth Century Philosophy*, New York, Routledge, 2014.

Oteriño, Rafael Felipe, “Música del sentido o los ecos de un impensado diapasón” en Forguet, Javier et. al. *La música de la poesía*, Buenos Aires, Ediciones del Dok, 2011, pp. 100-107.

Ripoll, José Ramón, “Música y poesía en David Rosenmann-Taub” en *Revista Letral*, No. 17, año 2016, pp. 17-25.

Rosenmann-Taub, David. *Pais más allá*, Santiago de Chile, LOM, 2004.

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

_____. *Quince. Autocomentarios*, Santiago de Chile, LOM, 2008.

_____. *La Opción*, Santiago de Chile, LOM, 2011.

_____. *Multiverso*, selección y estudio preliminar de Jorge Monteleone, Buenos Aires, Mansalva, 2012.

_____. *El duelo de la luz (Antología de Cortejo y epinicio)*, edición de Álvaro Salvador y Erika Martínez, Valencia: Pre-textos, colección La Cruz del sur, 2014.

_____. *Los surcos inundados*, Santiago de Chile, LOM, 2014.

_____ . *Oó,o*, prólogo de Jaime Siles, Valencia: Pre-textos, colección La Cruz del sur, 2015.

Serres, Michel. *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, Madrid, Taurus, 2002.

Vicente Burgoa, Lorenzo. *Introducción al estudio sobre el conocimiento sensible y la experiencia. Ensayo Filosófico: fenomenología y crítica*, España, Universidad de Murcia/ Editum, 2014

Wittgenstein, Ludwig. *Los cuadernos azul y marrón*, Madrid, Tecnos, 1976.