

UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE  
MAGÍSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS



**Ritmo y silencio: relaciones formales entre  
música y poesía en *Quince* de David  
Rosenmann-Taub**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS

Director de tesis:  
Dr. Juan D. Cid Hidalgo

Candidato:  
Abraham Peña Ramírez

*CONCEPCIÓN, 2023*

*Si todo me estuviera permitido,  
me perdería entre tanta libertad.*  
**Ígor Stravinski**

*Las restricciones son fundamentales en cualquier contenido artístico. Un pintor que decide usar óleos y no témpera, un lienzo y no un muro; un compositor que opta por una clave determinada, un poeta que elige usar pareados, o endecasílabos en lugar de alejandrinos: todo eso conforma un sistema de restricciones. También ocurre con los artistas de vanguardia, que parecen eludir restricciones; ellos simplemente fijan otras, que pasan inadvertidas.*  
**Umberto Eco**

## ÍNDICE

<b>ÍNDICE</b> .....	<b>3</b>
<b>PRIMERA PARTE: CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA</b> .....	<b>4</b>
<b>1. Introducción y planteamiento del problema</b> .....	<b>4</b>
<b>2. Crítica precedente</b> .....	<b>10</b>
<b>3. Hipótesis</b> .....	<b>17</b>
<b>4. Objetivos</b> .....	<b>17</b>
4.1. Objetivo general.....	17
4.2. Objetivos específicos .....	17
<b>SEGUNDA PARTE: DISCUSIÓN TEÓRICA</b> .....	<b>18</b>
<b>5. La musicalidad de las palabras: entre el sonido y el sentido</b> .....	<b>18</b>
<b>6. La estructura rítmica/ la métrica acentual</b> .....	<b>25</b>
<b>7. La partitura, la interpretación y la ejecución</b> .....	<b>37</b>
<b>8. El silencio</b> .....	<b>42</b>
<b>TERCERA PARTE: ANÁLISIS</b> .....	<b>49</b>
<b>9. Descripción del objeto</b> .....	<b>49</b>
<b>10. Análisis de las estructuras rítmicas</b> .....	<b>52</b>
10.1. Los fenómenos rítmicos en el “El desahucio” .....	55
10.2. Problemas de la métrica acentual tradicional en “Rapsodia” y “Schabat” .	60
10.1. Figuras irregulares, cambios de compases y cadencias rítmicas .....	68
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>76</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>80</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>84</b>
<b>1. Tabla relación sonidos-silabas/compases por verso</b> .....	<b>84</b>
<b>2. Estructura de los poemas polirrítmicos</b> .....	<b>85</b>
<b>3. Análisis rítmico de partituras con el método Roca Vidal:</b> .....	<b>86</b>

## PRIMERA PARTE: CONTEXTUALIZACIÓN TEÓRICA

### 1. Introducción y planteamiento del problema<sup>1</sup>

David Rosenmann-Taub<sup>2</sup> (Santiago, 1927) es frecuentemente descrito como un poeta complejo, cuya obra se caracteriza de entrada por su hermetismo y por lo que podría considerarse un oxímoron estético: una raigambre en la tradición de la rima y, al mismo tiempo, una impronta moderna, tanto en el uso no convencional de la forma tradicional como en los temas que presenta su obra.

En cuanto a su papel dentro de la escena poética chilena, DRT ha se ha caracterizado por ser un actor solitario y envuelto por un cierto halo enigmático. Gran parte de este “misterio” se desprende de su precocidad al momento de publicar en revistas literarias importantes a mediados de la década del cuarenta, en contraste con su súbita desaparición de la escena literaria nacional exactamente 30 años después. A partir de este distanciamiento, el poeta mantuvo una tendencia al enclaustramiento y a la independencia de todo circuito literario, lo cual mantuvo por mucho tiempo alejada su obra de todo proceso de mediatización. El poeta tampoco formó parte de alguna agrupación que, pese a su hermetismo, lo cobijase dentro de la memoria literaria nacional, como puede ser el caso del grupo Mandrágora. De hecho, en las palabras de Fernando Alegría, la generación del '50 destaca precisamente por la escisión de sus integrantes, quienes “parecen apartarse de la idea de escuela o de grupo y liberar una

---

<sup>1</sup> Toda la información biográfica del autor, así como gran parte del material bibliográfico de este trabajo, puede encontrarse en su página web oficial: [www.davidrosenmann-taub.com/es/](http://www.davidrosenmann-taub.com/es/)

<sup>2</sup> De ahora en adelante DRT.

batalla individual siempre tentativa” (en Muñoz & Oelker, 2014, p. 357). Sin duda los poetas más conocidos de esa generación y sobre los que hay más literatura son Enrique Lihn, Stella Díaz Varín y Jorge Teillier, seguidos por un gran grupo de autores menos conocidos, pero cuya impronta ha trascendido en el tiempo: Armando Uribe, Alberto Rubio, Miguel Arteche, Efraín Barquero, entre otros. En medio de todas estas individualidades, la figura de DRT se mantuvo incluso por debajo de este segundo orden de popularidad.

Por otra parte, la mencionada relación del poeta con la forma tradicional y con la vanguardia, explicada en parte por Jaime Concha (2010) y por Naín Nómez (2020), también aportó desconcierto por parte de la crítica en un escenario donde el verso libre y la condena de la rima eran los legados inamovibles de Huidobro. Para Concha, los poetas que siguieron escribiendo sonetos durante el período postvanguardia –ejemplifica con Gabriela Mistral, Pablo Neruda y Pedro Prado– son el producto de “una indulgencia ocasional, tardía, de los poetas con una vieja tradición milenaria que les cuesta abandonar y que siguen mirando con simpatía” (p. 13). En ese sentido, resulta natural que el uso medular y sistemático –mas no imperativo– de las estructuras clásicas en la poesía de DRT haya generado un distanciamiento por parte de la crítica nacional. Así, la materialización de esta crítica sobrepasó los límites de la técnica y se estableció como una reacción medular hacia la propuesta estética del poeta. Esto se ilustra en la comparación que estableció Pedro Lastra (1960) entre la poesía de DRT y la de Miguel Arteche, quien también hizo de la estructura rimante parte fundamental de su poesía:

Rosenmann trabaja con un idioma lírico de extraordinario rigor y de mucho brillo, pero, a diferencia de Arteche –en quien las estructuras verbales no pesan–, al poeta de *Los surcos inundados* se le suele sorprender a menudo el artificio, el manierismo ingenioso que enfría toda emoción y que convierte estos poemas en unas especies de edificios vacíos.

Lo que los textos demuestran, con palmaria claridad, es que lo excepcional de las dotes de Rosenmann, aplicadas a un afán neoparnasianista, dejan fuera la dimensión interior profunda y, como Gonzalo Torrente Ballester dice de Alberti, resulta ser éste “un poeta capaz de hacerlo todo, menos poner la vida en su poesía” (p. 186)<sup>3</sup>.

Más adelante el crítico continúa en la misma línea, ahora comparando el poema “La raíz” de DRT, “de esfuerzo formal tan visible”, con “Celeste hija de la tierra” de Enrique Lihn, cuya expresión “es, ya, poesía vivida en pleno” (p. 187). Por su parte, el propio Arteche (1958) también tuvo palabras para los poetas coetáneos que hicieron uso del metro<sup>4</sup>, aunque desde una posición claramente antagónica a la de Lastra:

Tanto Rosenmann Taub, Uribe Arce como Rubio utilizan indistintamente cauces del verso libre o de metros tradicionales. Y cuando se produce, por una especie de niebla invisible que rodea un núcleo generacional, un fenómeno de esta naturaleza, creo que el deber del crítico, y también del poeta mayor, es el de comprender, en primer lugar, que tal posición no nace de razones formales. Ni el verso libre ni el tradicional significan nada sin una actitud espiritual interna, bien precisa y concreta. El verso libre no da patente a ningún poeta para sentirse revolucionario ni vanguardista. “Solo un mal poeta -dice Eliot- podría acogerlo como una liberación de la forma”. (p. 18)

La crítica de Lastra identifica una falta de naturalidad a pesar de la trabajada armonía y de la calidad estructural en la poesía de DRT, es decir, una sobrecarga en la forma que repercute inevitablemente en la recepción. Esta lectura se sostiene sobre la base irrefutable de la

---

<sup>3</sup> Curiosamente, Lastra menciona como características infortunadas dos cuestiones que revisaremos más adelante en este trabajo: a) la comparación de la poesía de DRT con el parnasianismo, del cual podemos desprender la relación entre poesía, plástica y especialmente música a través de la figura de Mallarmé; b) la metáfora de “los edificios vacíos”, misma imagen que usa DRT en el poema “El Desahucio” (2008, p.17), aunque con un sentido absolutamente distinto.

<sup>4</sup> La discusión general respecto al rol de la tradición en la poesía postvanguardista se produce en el año 1958 durante el Primer y Segundo Encuentro de Escritores Chilenos, organizados por la Universidad de Concepción, protagonizados por escritores y críticos vinculados a las generaciones del 38 y del 50. Los textos resultantes de estos encuentros se publicaron en el número doble (380-381) de la revista Atenea del mismo año. El texto de Lastra de dicha publicación, “Notas sobre cinco poetas chilenos”, deja pendiente en análisis de DTR y a otros poetas “menores” de su generación, incluido Arteche. El primer texto de Lastra que citamos, “Las actuales promociones poéticas” de 1960, es una especie de continuación del primer texto y se podría entender como una respuesta a las palabras de Arteche.

complejidad en la obra de DRT, pero también se advierte la suspicacia excesiva de la época ante las “estructuras verbales”: en el caso de Arteche, las composiciones parecieran ser aprobadas por manifestar una continuidad uniforme con la tradición poética, mientras que el aporte de DRT a la escena poética, quizá sostenido precisamente sobre sus excesos formales, se ve despreciado más por reacción a la forma que por una real intención de comprensión, como solicita el propio Arteche.

En vista de ejemplos como el anterior, y pese a gozar de cierta consideración dentro del medio chileno en su temprana vida literaria<sup>5</sup>, podemos concluir que la poca popularidad de DRT, producto ya sea de su complejidad o de su biografía, tuvo un correspondiente efecto en la recepción crítica de su poesía. No obstante, y como han observado tanto Concha como Cristián Gómez (2010), la poesía de DRT viene gozando de un indudable auge de lecturas en el medio literario nacional, sobre todo a partir del 2002, año en el que comienza a recircular su obra debido a la reedición de sus publicaciones. Es en este escenario en el que el presente trabajo se sitúa y desde donde pretende comprender de manera retrospectiva la poesía de DRT y su peculiar tratamiento formal.

Explicado el escenario general, proponemos que la complejidad de esta obra tiene una probable explicación en que el poeta es, además, artista visual y músico/compositor,

---

<sup>5</sup> Como dijimos antes, en la obra temprana de DRT se aprecia tangiblemente su destacado “currículum” editorial: su primera publicación, el reconocido poema “El Adolescente”, aparece en la revista *Caballo de fuego* cuando el poeta tenía solo 18 años (1945); la prestigiosa editorial Cruz del Sur publica tres de sus libros: *Cortejo y Epinicio* (1949), *Los surcos inundados* (1951) y *La enredadera del júbilo* (1952); en 1951 gana en concurso Universidad de Concepción con su libro (inédito) “El regazo luminoso”. Por otra parte, todos los trabajos críticos en torno a la generación del ’50 resumidos por Muñoz & Oelker (2014) mencionan al poeta, aunque los comentarios no sean habituales.

dimensiones que, en las propias palabras del autor, se entrelazan y están en permanente contacto con cada una de sus respectivas expresiones individuales<sup>6</sup>. Entre todas estas relaciones, la más evidente es la que se mantiene entre música y literatura, cuestión que, como veremos más adelante, se verá respaldada por las propias palabras del autor al describirla como de vital y profunda importancia. La tarea del presente trabajo será, entonces, describir en general las implicancias formales de ese paralelismo, así como la relación particular de estas dos expresiones artísticas en la propuesta poética de DRT, con el fin de lograr una aproximación más certera a su obra.

Precisada la principal tarea, se ha elegido como objeto de análisis el libro *Quince* (2008), el cual reúne quince poemas, cada uno acompañado de una partitura y un comentario del propio autor, además de un disco con la grabación de todos los poemas, también recitados por el propio DRT. Lo notable de este texto es que funciona al mismo tiempo como una antología, una guía de interpretación sonora y una guía de interpretación semántica, generando además un nuevo sentido poético a base del montaje. La nota introductoria del libro, “Limen”, deja muy en claro el artificio de la recopilación: “La selección de los poemas [...] y su secuencia no son «arbitrarias»: los textos, independientes y, a la vez, peldaños de *una* (sic) escalera” (p. 9). Por cierto, la inclusión de las partituras da cuenta de una manera mucho más tangible la buscada relación entre música y literatura. Estas partituras señalan un patrón rítmico sin clave, vale decir, no consideran la altura de las figuras musicales –

---

<sup>6</sup> Todos los libros de DRT editados por LOM presentan una ilustración del autor en la portada, mientras que discos como *En un lugar de la Sangre* (1997) mezclan poemas recitados y composiciones de piano, todo ejecutado por el mismo poeta.



configurando así una nota musical– sino que se limitan solo a señalar el ritmo de lectura del poema.

En cuanto a los comentarios incluidos en libro, la cantidad de planos interpretativos, lecturas y significados cruzados que revelan resulta intimidantemente rico desde un punto de vista crítico: presenciamos la ventaja del poeta al momento de comentar su propio trabajo. Como señala Paula Miranda (2009), quien asume la responsabilidad de la crítica a propósito de la publicación de *Quince*, con esta obra volvemos al problema de hermetismo y la dificultad de la poesía de DRT:

Sentimos cierto pudor, porque un libro así nos enrostra el no haber estado a la altura de la poesía de Rosenmann-Taub durante muchos años; como críticos, académicos, poetas o simples lectores. [...] Durante todos estos años se nos ha indicado que la poesía de este autor es hermética, que no es simple, que es solo para unos pocos. La limitación ha consistido en que esta aseveración nos ha llevado a una encrucijada peligrosa: decimos hermético y damos por cumplida la tarea. (p.267)

Coincidimos con Miranda en cuanto a la responsabilidad de la crítica por generar lecturas adecuadas para la obra de DRT, y comentamos la inexistencia de trabajos relevantes hasta la fecha más de diez años después. Agregamos que los autocomentarios de DRT forman, en estricto rigor, una parte más de su obra, sobre todo si se considera el registro en el que se presentan, por momentos más cercano al de una prosa poética que propiamente a un comentario literario. En ese sentido, no podemos evitar advertir que este libro, más que explicar u ofrecer una lectura cerrada de los poemas, permite introducirnos en la complejidad del fenómeno poético: en realidad, DRT no desata ni explica los nudos de su escritura, sino que nos revela el origen y la extensión de sus cabos. El poeta no deja de crear incluso cuando nos explica su obra, de manera que la crítica encuentra su función incluso haciendo el comentario del comentario, que en este caso será el análisis del título *Quince*.

## 2. Crítica precedente

La crítica en torno a la obra de DRT es relativamente abundante, pero muy accidentada. Durante la vida temprana del poeta encontramos varios comentarios en publicaciones periódicas, principalmente *El Mercurio* entre los años 1950 y 1979, textos donde el poeta es elogiado por destacados críticos y poetas coetáneos, tales como Hernán Díaz Arrieta (Alone), Francis de Miomandre, Miguel Arteche, Alberto Rubio y Hernán del Solar<sup>7</sup>. No registramos publicaciones en revistas especializadas sino hasta el año 2008: como ya mencionamos, la obra DRT ha encontrado cierto espacio dentro de la crítica especializada gracias a las reediciones de LOM en 2002, tarea encabezada por Naín Nómez a más de 50 años de la publicación original<sup>8</sup> de *Cortejo y epinicio* (1949), el primer libro del poeta.

En la primera reedición de LOM se incluye un prólogo de María Nieves Alonso, siendo específicamente este el texto que da inicio a la crítica especializada de la obra del poeta. Manifestación elocuente de esa “reconciliación” se advierte seis años después con el título “Nace una singularidad: el primer libro de David Rosenmann-Taub” de Jaime Concha (2008). Por curioso que parezca declarar un nacimiento con más de medio siglo de retraso,

---

<sup>7</sup> Todos estos artículos se encuentran disponibles en la sección “Artículos y entrevistas” de la página web del poeta: <https://davidrosenmann-taub.com/es/articles/?target=Art%C3%ADculos-1998-1950>.

<sup>8</sup> Debido a la importancia de esta publicación en la obra de DRT, merece la pena que hagamos referencia a su accidentada suerte. El título original de esta edición era “El Zócalo”, pensado desde el comienzo como el primer libro de una futura tetralogía llamada “Cortejo y Epinicio”. No obstante, por móviles editoriales que escaparon a las intenciones del poeta, el libro fue publicado como *Cortejo y epinicio* por Cruz del Sur en 1949. Dos nuevas publicaciones con el “falso” título aparecen en 1978 (Esteoste) y 2002 (LOM), siendo esta última, como ya señalamos, la edición que incluye el prólogo de María Nieves Alonso. En 2013 aparece una nueva reedición por cuenta de LOM, la cual mantiene el prólogo, mas ahora reestablece el título original: *El Zócalo. Cortejo y epinicio I*. Esta última edición se presenta en un estuche y es acompañada por los otros tres libros de la tetralogía –a pesar de que dos de los títulos ya habían sido editados en años anteriores, el estuche incluye las ediciones originales– completando así el conjunto de “Cortejo y Epinicio”: *El Zócalo* (2013), *El Mensajero* (2003), *La Opción* (2011) y el hasta entonces inédito *La Noche Antes* (2013). Toda esta complicación editorial es explicada por Naín Nómez en un prólogo agregado a *El Zócalo* y en su artículo “Trascendencia y regeneración en la poesía de David Rosenmann-Taub” (2020).

Concha se centra precisamente en las reediciones de *Cortejo y epinicio* para advertir una renovación del poeta, significativa tanto en forma como en contenido:

no se trata en absoluto de otro libro, sino del mismo libro renovado, corregido y, sobre todo ... ¡reducido! Con un aprendizaje poético ya en plenitud, el autor vuelve treinta años después sobre su obra temprana y la densifica —es decir, la poda y la comprime— a veces con crueldad. Rosenmann borra, elimina versos y secuencias de versos, dando por resultado un volumen presidido por el arte de la elipsis y efectos de discontinuidad. El libro subsiste, sin embargo, porque no se modifica su esquema orgánico original: permanece el mismo número de secciones, con levísimas alteraciones de uno que otro nombre (2008, p. 714).

Varios años después, Nómez (2020) precisa la renovación de la siguiente manera:

*El zócalo (Cortejo y epinicio I: 2013)* difiere de la primera edición de 1949 en aspectos que si bien no cambian lo esencial, reducen, podan y comprimen los textos, borrando partes, eliminando versos y secuencias, trabajando de una manera más densa las elipsis y los efectos de discontinuidad. Mientras la versión de 1949 relevaba la métrica, el ritmo tradicional, la emocionalidad (uso del endecasílabo, del dodecasílabo, del alejandrino, del soneto, de los apóstrofes, repeticiones, anáforas, onomatopeyas), el nuevo texto tiene un ritmo más interno, se desboca de la métrica, pule las palabras y las frases hasta el paroxismo, se impregna de neologismos, produciendo por contraste un movimiento asimétrico hacia una musicalidad atonal armónica con la escritura. En sintonía con Octavio Paz, se podría decir que la primera versión es más analógica con una estética neorromántica y modernista, mientras que la segunda retoma el carácter experimental de las vanguardias, sin dejar de distanciarse de ellas a través de la ironía, del cuestionamiento del sujeto en su relación con el mundo y de una reescritura casi obsesiva, que agudiza el significado hasta volverlo semiopaco o totalmente transparente: en este último sentido hablamos de una poesía neovanguardista. (p. 317).

Volviendo a esta primera “reconciliación” de la crítica con el poeta, en 2013 aparece una recopilación de estudios<sup>9</sup> en torno a la obra de DRT. Sin duda, la recopilación completa es un aporte para la valoración de la obra del poeta, pero para efectos de este trabajo, resaltan por su temática los artículos “Para una retórica del silencio...” de Stefano Tedeschi y “Componer, descomponer y recomponer la memoria...” de Juanita Cifuentes-Louault.

---

<sup>9</sup> Editado por Eduardo Ramos-Izquierdo y parte del proyecto de difusión de la fundación Corda.

Citamos nuevamente a Nómez (2020), quien resume certeramente varios trabajos de esta etapa con las siguientes palabras:

Los críticos se han acercado de distintas maneras a las relaciones que la poesía de Rosenmann-Taub sostiene con una búsqueda de la trascendencia hacia el origen y la muerte (pasado y futuro). Jaime Concha alude a la aspiración de volver a habitar el mundo que se dejó después de la muerte y a la férrea articulación que se produce entre el nacer y el morir, entre la fertilidad y la destrucción, lo que se traduce en el “éxtasis de la muerte” en los poemas (2008:1-18). Sabrina Constanzo relaciona el tema con una incursión en el conocimiento, que ausculta el sentido de la existencia humana y en la muerte como acceso a otra realidad (2012: 85-94). Para Juanita Cifuentes, el viaje a la memoria es un viaje que intenta abolir las fronteras del tiempo y presentizar el origen para exorcizar a la muerte (2012: 95-110). Teodosio Fernández inscribe esta problemática dentro de un proceso postvanguardista en que se recuperan los sentimientos, al mismo tiempo que se experimenta una sensación constante de pérdida o imposibilidad (2012: 111-124). Álvaro Salvador y Erika Martínez escriben sobre el regreso al origen a través de la muerte, lo que sería un auténtico comienzo, al mismo tiempo que la vinculación con la naturaleza produce una presentización de la exaltación vital (2010: 7-26). Jorge Monteleone alude también a esta muerte, que no es solo el final sino también el origen y agrega que se trata de una poesía que se sostiene entre dualidades y que adquiere el carácter de una mística negativa (2012: 7-31). El autor de este trabajo ha intentado incursionar desde diferentes perspectivas en esta línea matricial del poeta, especialmente en el tópico del retorno a la fuente como trascendencia (2011: 172-188 y 2012: 13-32). (p. 316).

El año 2016 la revista *Letral* dedica su número 17 (2016) a la obra de DRT, apareciendo varios artículos, entrevistas y apreciaciones de otros poetas en la publicación. Destacan: “Entrevista a David Rosenmann-Taub” de Álvaro Salvador y “Música y poesía en David Rosenmann-Taub” de José Ramón Ripoll. En cuanto a *Quince*, destaca los artículos de “El concepto de ritmo en la poesía de David Rosenmann-Taub” de Cristián Montes (2018), “David Rosenmann-Taub: lectura de sus silencios” de Cristian Gómez y “Quince autocomentarios: fin al hermetismo” de Paula Miranda. Por último, destacamos “Poesía al borde de la música” de Pedro Gandolfo.

Como puede apreciarse, la musicalidad en la poesía de DRT es tratada por Gandolfo, Montes y Ripoll<sup>10</sup>. En general, estos textos omiten cualquier consideración técnica, siendo la tendencia más reconocible la genealogía, por supuesto muy resumida, a través de la mención de clásicos griegos: Platón, Pitágoras, Ptolomeo. Se alude así al remoto punto en el cual la música y la poesía se dividieron en expresiones diferentes, así como a la consideración de la “armonía de las esferas” a través de las matemáticas (Ripoll, p. 18). Montes también recurre a los autores griegos, concretamente a Aristóxeos, pero lo hace buscando una definición de “ritmo”, con lo que instala dos conceptos tremendamente caros para un análisis con enfoque musical: *arsis* y *tesis* (p. 140), equivalentes al uso contemporáneo de “tensión” y “reposo” respectivamente. En realidad, cuando Montes habla de *arsis* y *tesis* está profundizando en base al libro de Luis Advis (1978), *Displacer y placer en el arte*. Ambos autores concluyen que, si sumamos la macrocategoría de tiempo, obtendremos una definición del ritmo enfocada en el sujeto: “la organización del ritmo no depende únicamente de los estímulos recibidos desde el objeto artístico, sino de la ordenación que el individuo realiza sobre ellos” (Advis, p. 140). Esta consideración es bastante relevante ya que contrasta con algunas declaraciones del propio DRT y deja en evidencia ciertas contradicciones e incógnitas dentro de su obra, de manera que volveremos a ella en el segundo apartado de este trabajo.

En la crítica revisada también se frecuenta la mención de poetas emparentados a la noción de musicalidad, así como compositores relacionados con la literatura: por un lado, Ezra Pound (Gandolfo, p. 5), Stéphane Mallarmé (Ripoll, p. 18) y Juan Ramón Jiménez (Ripoll,

---

<sup>10</sup> A diferencia del resto, estos autores tienen en cuenta la publicación de *Quince*, así como las entrevistas de Beatriz Berger (2002) y Patricio Tapia (2005), donde el poeta es explícito, más no detallado, en hacer referencia a su consideración musical del silencio.

p. 20), por el otro, Claude Debussy (Ripoll, p. 19), Richard Wagner (Montes, p.3) y John Cage (Montes, p. 145).

La mención a John Cage en los análisis introduce al otro tema que destaca en la bibliografía consultada: el silencio. No obstante, el silencio considerado desde la obra de Cage surge desde los valores musicales y técnicos<sup>11</sup>, los cuales, repetimos, no abundan en la crítica. Si bien no interfieren radicalmente entre sí, el valor musical del silencio no se corresponde exactamente al “otro” silencio del cual sí que se ha escrito bastante en la bibliografía consultada: la fragmentación silente frente a la crisis metafísica y espiritual. Desde este último paradigma se instalan los textos de Nieves Alonso, Gómez y Tedeschi, donde el énfasis de la descripción está en el silencio frente a la angustia existencial o al malestar provocado por un Dios intransigente. En esa línea escribe Nieves Alonso, quien también menciona la raigambre musical de DRT, más no la vincula de forma explícita al momento de describir sus silencios:

Rosenmann-Taub, desesperadamente enjuiciador y contradictorio, establece una insumisa relación con Dios: lo desafía e imita [...] Buscador excesivo y obsesivo, se acerca a la música (“Homenaje a Debussy”), al silencio y a la plegaria, apropiándose los. Dios se retira para que podamos amarlo y enjuiciarlo. El lenguaje, entonces, es transgresión para llenar el vacío, el hueco, la herida; y, a la vez, interpretación, demanda. Llamar la atención de Dios, rezar, religar lo disperso, reunir, retornar hacia una especie más material que elimine o, al menos, atenúe la orfandad o la falsa paternidad de las palabras. Enjuiciar, callar, crear. (2013, p. XIV).

Por su parte, Tedeschi propone que la obra de DRT se empapa del contexto crítico del lenguaje producto de las posguerras, crisis descrita por la Escuela de Frankfurt y tan propia

---

<sup>11</sup> Con esto no queremos desconocer el acercamiento reflexivo de Cage al silencio a través de, por ejemplo, el budismo zen. Más bien intentamos enfatizar que, como músico y compositor, y sobre todo en los albores de su trayectoria, Cage tuvo un acercamiento al silencio mucho más empírico o técnico, centrado el fenómeno sonoro como tal, a diferencia del resto de autores mencionados.

de la literatura contemporánea. El quiebre de la palabra da como resultado el silencio y, por ende, la fractura de la voluntad poética: ya no se puede decir nada más que tenga sentido. No obstante, para Tedeschi el silencio de DRT no es tanto una voluntad, sino la actitud de “testigo de una carencia” (p. 33). Muy en consonancia con Nieves Alonso, Tedeschi plantea que “el yo poético de *Cortejo y Epinicio* –y de los libros posteriores– busca una salida de esta región del silencio” (p. 34):

El lector de Rosenmann-Taub se va a encontrar muy a menudo delante un laberinto de palabras que a veces pueden aparecer sin salida, y sin embargo el punto de partida de este recorrido del laberinto no es un juego intelectual, ni una derivación del hermetismo simbolista, o de la hipérbole del hermetismo barroco, como en otros poetas de la misma época. El trabajo de Rosenmann-Taub sobre la palabra nace de la comprensión del agotamiento de la misma, y de la recuperación del verbo como ‘cosa’ en sí, antes de su valor de signo. (p. 36).

Gómez, tomando como base el prólogo de Nieves Alonso, coincide en que la “nostalgia del absoluto” (p. 248) es parte del contexto histórico asimilado y expresado en toda la obra del poeta:

Una de las características más acentuadas de la obra poética completa de Rosenmann-Taub es su coherencia interna, su unidad. Me explico: desde *Cortejo y epinicio* hasta *Auge* podemos notar una continuidad en la construcción del poema sobre la base de distintas formas métricas y una rima asonante como patrón casi unívoco. Ni tampoco el contenido ha dejado de darnos la misma imagen de un hablante torturado ante la carencia de un elemento fundamental de la existencia, ante la conciencia lacerante de la finitud de la vida y la imposibilidad de concretar un sentido frente a esas circunstancias. Es cierto: todo esto marca un *continuum* creativo que ha sido una de las notas más distintivas de este poeta. No obstante ello, creemos que en el poema mismo, en la elaboración de la materia poética, se dejan ver grietas y silencios que en términos formales nos parecen la correspondencia intrínseca de esa angustia por la unidad inalcanzable. Lagunas formales que dan cuenta de las grietas de la existencia, del deseo de plenitud y de la ¿imposibilidad? de alcanzarla (p. 249).

Podemos identificar en Gómez un intento por aunar en una misma lectura el silencio reflexivo/metafísico<sup>12</sup> y el silencio sonoro. No obstante, finalmente su análisis se inclina más por el uso retórico del silencio sin relacionarlo a las nociones de musicalidad o ritmo.

Resumiendo, la tendencia general de la crítica es considerar la faceta musical del poeta, y los textos que hemos nombrado en este apartado son los que resaltan más precisamente por profundizar directa o indirectamente en esa categoría.

---

<sup>12</sup> Si se desea ahondar en esta lectura de la poesía del poeta, ver “Utopías de la memoria: búsqueda de la trascendencia en la poesía de David Rosenmann-Taub” de Naín Nómez (2011) y “Juegos metafísicos en la poesía de David y Mauricio Rosenmann-Taub” de Felipe Cussen. No podemos dejar de señalar que este último artículo comenta la obra de DRT junto la de su hermano, Mauricio Rosenmann-Taub, quien también es poeta y músico, autor de obras tan “metapoéticas” como *Quince*, así como ensayos sobre composición musical.



### **3. Hipótesis**

*Quince* es una obra poética de formato especialmente particular, la cual tiene una clara intención de establecer un vínculo entre el mundo de la música y el de la poesía debido a la presencia de partituras rítmicas asignadas a cada poema. Atendiendo a esta particularidad, así como a la crítica precedente, en este trabajo proponemos que el origen de esta relación se da a través de dos categorías muy presentes en la obra del poeta: el ritmo y el silencio, ambas considerables desde una perspectiva tanto musical como lírica por medio de la noción de estructura métrica.

### **4. Objetivos**

#### **4.1. Objetivo general**

Describir la relación entre literatura y música en la obra poética de David Rosenmann-Taub a través del análisis del ritmo y el silencio en *Quince*.

#### **4.2. Objetivos específicos**

- Analizar la estructura rítmica de la composición a través de sus partituras
- Establecer si existe relación entre la dimensión combinatoria de la partitura y la dimensión combinatoria/connotativa de los versos.
- Establecer un sentido de la obra a través un análisis estructural general.

## SEGUNDA PARTE: DISCUSIÓN TEÓRICA

### 5. La musicalidad de las palabras: entre el sonido y el sentido

La relación de la literatura con la música, y en particular con la poesía, ha sido un tema de reflexión que ha preocupado tanto a la crítica literaria como a la filosofía y que ha sido tratado por poetas, escritores, músicos y compositores desde muchas perspectivas. Desde luego, un punto en común es que antes desde los comienzos de la cultura occidental la canción fue la expresión artística atávica, que más tarde se dividiría en las distintas expresiones durante la Antigüedad. Luego de citar una serie de poetas que tuvieron palabras para esta relación, Lawrence Kramer (2002) señala al respecto:

La base de estas imágenes (...) es la unión mítica de una realidad inferior, representada por el lenguaje, y una superior representada por la música. A través de la canción, generalmente la canción de una voz desencarnada o de una figura tocada por la divinidad, el lenguaje se manifiesta como tocando lo inefable. Llevada por la voz que canta, la poesía se acerca a la fuente de la creación uniéndose con la «armonía» que sus palabras no pueden expresar. (Esta es habitualmente la razón por la que los poetas llaman habitualmente canción a la poesía cuando quieren presentarla como visión, epifanía o profecía) (p. 30).

Desde esta escisión original, la tradición nunca fue olvidada por los poetas, y en cuanto a la sonoridad o musicalidad de la poesía, “desde el Renacimiento hasta la segunda mitad del siglo diecinueve [...] el aporte de la métrica estricta y de la rima, así como la distribución de acentos y cesuras, no sólo estaba en el aire, sino que parecía no despertar discusiones” (Horacio Salas, 2011, p. 108). Para Kramer, la incidencia de la música en la literatura de inspiración clásica durante el Renacimiento es la primera de las dos grandes transformaciones entre música y literatura: “la poesía de los siglos dieciséis y diecisiete asocia a menudo la voz del hablante poético con la voz que canta, imitando efectos expresivos de ciertos estilos

vocales”, mientras que la música “aprende a ser sensible a la poesía, estableciendo una intimidad sin precedente con la expresión poética del sentimiento” (p. 49).

La música encontró durante el Renacimiento un recurso expresivo, una forma sofisticada, que le permitió revelar un contenido: el “paso trascendental del contrapunto lineal a la armonía simultánea” (p.48), al tiempo que la poesía encontró en su contenido un molde expresivo adecuado para sus fines, imitando la intensidad musical vocal y estableciendo como parámetro mínimo el metro y la rima perfectos. No obstante, al menos por parte de la poesía, queda claro que la crisis del clasicismo durante la modernidad se produce precisamente por el abuso de la forma en detrimento de su correspondiente fusión con el contenido: “cualquier persona más o menos letrada sabía rimar y hasta podía componer aceptables sonetos con cierta facilidad [...] el molde formal, en muchas oportunidades, obligaba a reiteraciones y ripios (hasta Garcilaso incurrió en ellos, aprisionado por las necesidades de la rima) (Salas, pp. 108-109).

Así, el segundo movimiento de importancia para Kramer surge ya a mediados del siglo XIX, donde la relación entre música y literatura tuvo una mirada renovada a través de un acercamiento poético no solo al arte vocal, sino también instrumental. La atracción se vio impulsada y se hizo recíproca gracias al “desarrollo de la música programática” y al “enorme prestigio de la Novena Sinfonía de Beethoven” (Kramer, p. 31), que incluye fragmentos de la poesía de Schiller. Así, a la vez que compositores como Wagner tuvieron un enorme impacto en la filosofía y en la literatura, sucedió con frecuencia también el ejercicio contrario, con Liszt interpretando obras de Goethe o Dante y Debussy la de Mallarmé.

La relación entre la obra de Debussy y la de Mallarmé es muy citada ya que muestra cómo el segundo acercamiento entre música y literatura se trataba de una genuina influencia

estética y que, a diferencia del primer movimiento renacentista/clásico, sus dimensiones pretendían algo más que un intercambio formal. Así, en el prefacio que explica la especial configuración visual del poema “*Un coup de dès jamais n’abolira l’hazard*”, Mallarmé (2005) señala:

Los “blancos” en efecto, asumen la importancia, golpean en primer lugar: la versificación los ha exigido, como silencio alrededor [...] La ficción aflorará y se disipará, rápido, según la movilidad del escrito, en torno a las detenciones fragmentarias de una frase capital introducida y continuada a partir del título. Todo transcurre, resumiendo, en hipótesis; se evita el relato. Añádase que este empleo al desnudo del pensamiento con retiradas, alargamientos, fugas, o su dibujo mismo, resulta, para quien quiera leer en voz alta, una partitura. La diferencia de los caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, uno secundario y los adyacentes, dicta su importancia a la emisión oral y el pentagrama, al medio, en lo alto, abajo en la página, notará que sube o desciende de entonación (p. 194).

En la explicación del poeta francés se advierte algo bastante más complejo que la simple superposición de la armonía instrumental con la melodía del antiguo canto o el mero uso de la intensidad en la expresión poética, y si bien podemos identificar ciertas aproximaciones métricas y acentuales, estas no corresponden al ordenamiento clásico. Más bien, Mallarmé manifiesta la intención de sacar la música de la palabra misma, componer música con la palabra:

Reconozcamos fácilmente que la tentativa participa, sin haberlo previsto, de búsquedas particulares y caras a nuestro tiempo, el verso libre y el poema en prosa. Su reunión se realiza bajo una influencia, lo sé, extranjera, la de la Música escuchada en concierto; se encuentran allí muchos medios que habiéndome parecido pertenecer a las letras, los retomo (pp. 194-195).

La desaparición de la rima y de la métrica supone la búsqueda de otro camino al momento de plantear una “armonía” poética. Si bien estas palabras son para explicar “*Un coup de dès...*”, las nociones de musicalidad que se extraen de ellas son aplicables a su obra entera,

la cual es conocida por generar tanto fascinación como repulsión debido a su alta abstracción, es decir, a su falta de relato<sup>13</sup>.

No obstante, sería arriesgado pensar que el planteamiento de esta poesía era tan radical que pretendía imitar una supuesta falta de sentido referencial de la música: primero, porque afirmar la total falta de referencia de la música es, como veremos más, cuestionable, y segundo, porque la falta de relato de lo que se entiende por hermético no implica un vacío absoluto de significado. Por el contrario, para T.S. Elliot (2009) –quien, dicho sea de paso, admite carecer de capacidad para aprender la teoría de la métrica tradicional (p. 252)– la musicalidad de la poesía está relacionada con el sentido, y para el caso de Mallarmé habla del sentido de su hermetismo:

[Fue] uno de los más oscuros poetas modernos [...] de quien los franceses dicen con frecuencia que su lenguaje es tan peculiar que sólo los extranjeros pueden entenderlo. El finado Roger Fry, y su amigo Charles Mauron, publicaron una traducción al inglés con anotaciones a fin de desentrañar el significado; cuando me enteré de que un soneto difícil fue inspirado al contemplar una pintura en el techo reflejada sobre la superficie pulida de una mesa, o al contemplar la luz de la espuma reflejada en un vaso de cerveza, lo único que puedo decir es que esto quizá sea una correcta embriología, pero que no es el significado. Si un poema nos emociona, es que ha significado algo, tal vez importante para nosotros; si no nos emociona, entonces es, como poesía, sin significado u objeto alguno. Podemos ser afectados fuertemente al escuchar la recitación de un poema en un idioma del que no entendamos ni palabra; pero si después se nos dice que el poema es sólo paja y no significa nada, pensaremos entonces que fuimos engañados (pp. 255-256).<sup>14</sup>

El significado general está dado por la emoción que el poema genera en cada lector, mientras que el significado local surge de la textura que envuelve cada palabra:

La música de una palabra está por decirlo así, en un punto de intersección: nace de su estrecha relación con las palabras que inmediatamente le preceden o le siguen, e indefinidamente con el total del contexto [...] un poema musical es un poema que tiene una

---

<sup>13</sup> “Mallarmé convirtió las palabras en actos, no de *comunicación* (sic), primordialmente, sino de *iniciación* (sic) a un misterio privado. Mallarmé emplea las palabras corrientes en sentidos ocultos que son una adivinanza; nosotros las reconocemos, pero ellas nos vuelven la espalda” (George Steiner, 2003, p. 44).

<sup>14</sup> Elliot toca tangencialmente el problema de la traducción en la poesía con énfasis musical, en cual será revisado en el siguiente apartado (4.2).

forma, un molde musical de sonido y una forma musical de los significados secundarios de las palabras que componen el poema, y que estas dos formas son indisolubles y forman un todo único (p. 258).

Podemos reconocer este significado emotivo que describe Elliot como la connotación “arquetípica” de las palabras, un sentido subyacente que contiene la historia evolutiva de las palabras y que tiene su reconocimiento original en el habla coloquial. En esa línea, Rafael Felipe Oteriño (2011) también hace referencia a la “música del sentido”:

Las palabras no son meros signos convencionales y abstractos puestos para abordar situaciones prácticas, sino cuerpo vivos y concretos portadores de una historia y de una temperatura particular. Nacen de los trabajos más forzados y de las tareas más refinadas, del grito de los mineros en el socavón y de la voz de las mujeres en la puerta de las prisiones. Primero fueron mágicas e ininteligibles; luego, prácticas y funcionales, y más tarde, abstractas (p.102-103).

Oteriño describe uno de los recursos más interesantes en la poesía de David Rosenmann-Taub: el trabajo artesanal y sistemático con el origen de las palabras, el cual da como resultado verdaderas redes de rimas internas basadas en su etimología, logrando una armonía entre forma y contenido a veces difícil de reconocer, pero existente. Podemos establecer, entonces, una clara diferencia entre una explicación del origen de un poema –“embriología” en palabras de Elliot– y un significado que surge de la textura del poema, es decir, del juego fonético y sintáctico entre las palabras que lo componen.

Respecto a este tejido, Marianela Machado (2011) plantea que la textura musical, “el resultado de la interacción que se produce al superponer distintas voces o partes en una obra musical”, es un concepto que se puede trasladar a la poesía contemporánea tomando “en cuenta la condición triple de la palabra escrita; es decir, su grafía, su sonido y su significado” (p. 210). No queda claro por qué la autora enfatiza la aplicación de su observación solo para la poesía contemporánea (“El concepto de textura musical aplicado a la poesía

contemporánea”), pero podemos concluir que es por la disposición a la polifonía de sus “voces”, en contraste con la monofonía de la poesía anterior:

Cada palabra en sí carga con estas tres “voces” o partes, las cuales sugieren múltiples maneras de estructuración de la textura de un poema. Así como en la textura musical cada voz o parte sigue su propia línea, en la textura poética, cada una de estas voces o partes de la palabra puede ser estructurada siguiendo su propio sistema de ordenación, o sea, su propio ritmo, porque visualmente el poema puede tener un orden que satisfaga o contradiga lo que auditivamente y/o semánticamente se quiere ritmar con las palabras. En otras palabras, la disposición de las tensiones y distensiones que componen el ritmo de un poema puede tener una estructura propia e independiente en cada una de las partes, grafía, sentido y sonido de las palabras y al mismo tiempo crear una interrelación de las mismas para dar unidad al poema (p. 210).

Por su parte, Kramer reconoce elementos constitutivos similares tanto en la literatura como en la música cuando habla de las dimensiones “connotativa” y “combinatoria”<sup>15</sup>, las cuales corresponden “aproximadamente a la distinción entre semántica y sintaxis” (p. 34). El problema surge cuando intentamos llevar las mismas categorías de análisis a la música, ya que la dimensión connotativa es más difícil de encontrar. En ese sentido la argumentación de Kramer perdería fuerza ya que el sentido de utilizar ambos conceptos en una discusión crítica que incluya tanto a la música como a la poesía es encontrar, pese a las diferencias que se han ido acentuando cada vez más durante su evolución histórica, las semejanzas que permitan analizar la incidencia de una manifestación en la otra. Al respecto, Kramer señala:

La diferencia principal entre música y poesía, al contrario de lo que generalmente se asume, no es la falta de concreción referencial por parte de la música. Algunos poemas son mucho menos miméticos que algunas de las composiciones; se puede sostener que «Les Jeux d’eaux a la Villa d’Este» de Liszt, por ejemplo, crean una imagen de fuente más rica referencialmente que el estribillo de «Le jet d’eau» de Baudelaire, que es sobre todo intertextual y autorreferencial [...] Lo que realmente separa a la música de la poesía es una complementariedad en los papeles que las dos artes asignan a sus aspectos connotativos y

---

<sup>15</sup> En cuanto a la dimensión connotativa, también la llama “mimética” y es la que apunta al “mundo exterior o hacia el yo interior; infunde significación a las realidades o ficciones fuera de la obra de arte”. Mientras, a la dimensión combinatoria la llama “formal” y es la que “relaciona las partes de la obra con cada una de éstas por separado, por ejemplo, uniendo cada palabra con su rima o una disonancia con su resolución” (Kramer, 2002, p. 34).

combinatorios: cada arte hace explícita la dimensión que en la otra permanece tácita (pp. 35-36).

Pablo Gianera (2011) plantea de manera similar esta diferencia/ semejanza entre música y poesía:

la música no es, como pensaba Eduard Hanslick, un mero caleidoscopio sonoro; la música significa, en la medida que alude a algo que no es ella misma y que la constituye como forma estética; la poesía, del mismo modo, necesita lo que la música es, no a lo que alude, pero sin llegar a confundirse con ella. Suele suceder que cuánto más corteja la poesía la condición musical, más tiende a resignar la eventual peligrosidad estética de su sentido y a convertir las palabras en mascarillas funerarias de la música. Aquello que une música y poesía, su semejanza, se consume mediante la distancia (p. 22).

Así, en la poesía lo “evidente” es el significado o el referente y lo tácito es su combinación: aunque no sepamos bien de qué trata un poema, siempre tendremos la referencia del significado denotativo de las palabras y será ese el enfoque principal de nuestra lectura, lo que resulta tácito o supeditado son los elementos combinatorios de tensión y resolución del poema, los cuales lo dotan de una sonoridad particular que podrá ser apreciada por el lector en segundo término y con mayor o menor dificultad dependiendo del estilo. En la música sucede lo contrario: aunque no supiéramos nada de armonía, podríamos identificar la relación entre las distintas partes de una canción como manifestaciones de una tensión, resolución o un ritmo particular, ya que nuestro enfoque estará puesto en su combinatoria. Incluso podríamos nombrar/calificar ese ritmo o cadencia con algún adjetivo, mientras que lo secundario y más complejo será asignar una referencia connotativa<sup>16</sup> a ese relato sonoro. Una explicación del asunto autorizada por la práctica la encontramos en Pierre Boulez (2001):

---

<sup>16</sup> Se advierte que todas las explicaciones referidas aplican solo al caso de la música docta o académica moderna, predominantemente instrumental. Sin duda, es mucho más fácil encontrar un relato en la música popular, particularmente en la canción, más cercana a la poesía primitiva y donde ambas dimensiones se hacen explícitas al encontrarnos con una armonía y melodía sencillas acompañadas de una letra. No obstante, es importante



La lógica gramatical asociativa hace que las palabras no puedan intercambiarse fácilmente sin que la frase pierda en todo o en parte su significación [...] mientras que en la música la lógica del ensamblamiento está menos rigurosamente delimitada en cuanto a su validez: la no significación, la no dirección del objeto musical en estado elemental permiten utilizarlo en organismos estructurados según principios formales mucho menos restringidos que en el caso de la palabra.” (p. 146).

Podemos observar que los planteamientos en este apartado mantienen una coherencia importante: si aplicamos los conceptos de Kramer a la explicación de Elliot, un poema tiene que poner en juego tanto su dimensión connotativa como combinatoria para producir la musicalidad, ya que cuando Eliot habla de “sentido” y de “forma” o “molde”, Kramer habla de dimensión connotativa y dimensión combinatoria respectivamente. Por último, las observaciones de Machado respecto a la textura musical y poética son levemente distintas ya que no gozan de la reciprocidad del planteamiento de Kramer, sino que solo aplican para el caso de la poesía. De cualquier manera, es posible encontrar una relación entre la dimensión connotativa de un poema y su textura a nivel semántico, mientras que su dimensión combinatoria estaría vinculada a su textura de nivel gráfico, a la de sonoro.

## **6. La estructura rítmica/ la métrica acentual**

Esclarecido el “carácter” musical de cierto tipo de poesía a través de las dimensiones combinatoria y connotativa, queda muy clara la relevancia de esta última, y cuando hablamos del fenómeno combinatorio que involucra de igual manera tanto a la música como a la

---

destacar que la connotación del texto de una canción puede diferir extremadamente de su connotación como un todo musical, dando como resultado una fragmentación de la obra y un efecto estético antitético. Esto explicaría que la dimensión combinatoria sigue siendo predominante, aunque exista una lírica, debido a su capacidad para ensamblar la connotación literaria y la musical, cohesionándolas y creando un nuevo relato incluso de si se presenta la contrariedad. Véase como ejemplo la canción “Te amo tanto” de la cantante chilena Javiera Parra, de connotación y combinatoria musical alegre o festiva, pero de connotación textual trágica y sombría.

literatura nos encontraremos siempre con un concepto no definido hasta el momento y que es clave para comprender la ordenación musical: el ritmo. Para encontrar una definición, es conveniente volver a la referencia de Luis Advis, quien, recordemos, es citado por Montes en su trabajo “El concepto del ritmo en la poesía de David Rosenmann-Taub”. Advis inicia su libro *Placer y displacer en el arte* reflexionando acerca del origen etimológico del concepto, proponiendo una primera idea general de lo que es el *ῥυθμός* (ritmo): “algo que sugiere un discurso temporal o espacial, un movimiento” (p. 16). No obstante, pronto nos advierte que es un error partir unívocamente de esta interpretación etimológica *-ῥέω*: fluir, correr- y cita a Werner Jaeger y sus ejemplos de literatura griega clásica, donde el uso de *ῥυθμός* se relaciona más con la idea de límite o frontera. La reunión de estos dos puntos de partida da como resultado la siguiente definición:

*ῥυθμός* sería lo que impone firmeza y límites al movimiento y al flujo y, al aplicarse particularmente a la danza y a la música, tendrían relación con las pausas y la constante restricción del movimiento. No sería fluencia sino el momento de una ordenación o posición fija de los objetos.

[...] En la tradición griega, además, no solo existe la correlatividad implícita de estos dos conceptos, fluido y límite, transcurso y contención, sino que también se han planteado explícitamente los dos elementos fundamentales que prestan definitiva consistencia al hecho rítmico primario: Arsis y Tesis. Estos dos términos, propuestos por Aristóteles, se referían primitivamente al núcleo elemental del movimiento coreográfico; posteriormente, Arsis (elevación del pie) y Tesis (como locación del pie sobre el suelo), variaron en su significación hasta llegar [...] a designar los elementos de altura e intensidad en la música y en la literatura. Como podemos ver, estos términos determinan el hecho de poder considerar al fenómeno rítmico no sólo teóricamente sino en su aplicación práctica, a través del despliegue material del núcleo ársico-tético en determinadas artes (pp. 17,18).

Con esta primera definición ya se logra dar una primera forma al término y se lo separa de las acepciones habituales: la palabra ritmo, al igual que la menos técnica “musicalidad”, no abunda en descripciones precisas cuando se trata de poesía, y en el campo de la música tampoco existe univocidad de definición. Advis nos recuerda la composición binaria de estas estructuras rítmicas al describir el núcleo ársico-tético, y pese a que en todo su libro jamás

menciona la palabra, esta primera descripción nos conduce naturalmente a pensar en la métrica tanto en música como en literatura, es decir, en los acentos constituidos a través de la definición de los *tiempos fuertes* y los *tiempos débiles* del compás o en las *sílabas largas* y *sílabas cortas* de los pies de un verso.

El estudio de la métrica ha evolucionado desde la época clásica hasta nuestros días, pero, así como la música y la literatura tuvieron un origen común, también lo tuvieron en el plano teórico, donde Aristóteles fue precisamente el primer pensador clásico del que tenemos registro acerca del ritmo de las artes sucesivas:

Las teorías rítmico-musicales de la Antigüedad concebían el ritmo musical como un apéndice del ritmo poético. Tanto el griego clásico como también el latín clásico poseían sílabas largas y sílabas breves que constituían la base tanto de la métrica poética como del ritmo musical. La práctica musical en la Antigüedad estaba tan ligada a la poesía que el ritmo musical no se concebía ajeno a esta. De esta forma, los pies métricos que regían la poesía griega y latina, también constituían la base del pensamiento rítmico-musical. En la Antigüedad existía, por tanto, una concepción rítmico-musical basada en la palabra, por lo que podemos hablar de una concepción rítmica verbal. (Amaya García. p. 83)

Respecto a la métrica en poesía y a su evolución histórica, el tema resulta excesivamente amplio debido a los problemas que ha tenido para definir felizmente las características del ritmo en lengua española. El asunto es mucho más sensible que lo ocurrido en el plano musical: si bien es difícil encontrar una definición universalmente aceptada para el ritmo en la música, esto no ha impedido que la evolución histórica de dicha institución haya dado como resultado varios momentos históricos claramente definidos hasta llegar a la actualidad. En otras palabras, que no se haya definido el ritmo musical no quiere decir que su aplicación no se haya mantenido e incluso fortalecido, siendo el caso de John Cage o el propio Stravinsky ejemplos destacables de la redención del ritmo en la música docta contemporánea. Así, el curioso resultado es que, llegado el siglo XX, la música docta se acerca al ritmo

buscando liberarse de la armonía, mientras que el verso se aleja del ritmo buscando liberarse del metro. Sin duda este movimiento no fue deliberado ya que, como hemos citado en el apartado 4.4, no han sido pocos los poetas contemporáneos interesados en buscar la familiaridad entre música y poesía y pese a que el ritmo es un concepto frecuentemente buscado, vuelve la dificultad de su definición para apropiarlo:

El ritmo es, de las cualidades del verso tradicional, la más imprecisa y la que menos ha durado. Los tratadistas distinguen varios tipos de acentos y pausas. Discuten sobre los ritmos que admite este o aquel verso. Por desgracia, pese a tanto esfuerzo gastado, el ritmo métrico es el gran desconocido de la poesía actual. La poesía contemporánea, y quizás si también mucha de la antigua, se desentiende del ritmo, armonía exterior, distribución de acentos, y se ocupa únicamente del ritmo interior, armonía entre forma y fondo. (Gabriel Castillo, 1967, p. 48)

Antonio Pamies (2000) señala que la secuencia del error histórico en la teoría rítmica acentual comienza con la famosa gramática de Antonio de Nebrija y pasa por una infinidad de autores con más o menos influencia: Francisco de Cáscales, Gonzalo Correas, Ignacio de Luzán, José Gómez de Herosilla, Sinibaldo de Más, Andrés Bello, Alberto Lista, Miguel Agustín Príncipe y, quizá el más influyente, Tomás Navarro Tomás. Curiosamente, el artículo de Pamies critica específicamente las corrientes “musicales” de la teoría métrica acentual, destacando a Agustín Príncipe y Navarro Tomás y su intento por equiparar el ritmo musical con el poético a través de la comparación de los pies con el compás. Pese a la interesante premisa, el resultado es deficiente por heredar en el mismo error de Nebrija:

Aunque el verso español empieza a ser predominantemente isosilábico a partir del mester de Clerecía, y a pesar de que el principio de lo que Berceo llamaba "sílabas contadas" era una evidencia implícitamente asumida en la propia terminología métrica castellana (endecasílabo, octosílabo, etc.), este hecho no se refleja como tal en nuestra métrica teórica, apegada a los criterios grecolatinos. Nebrija (1492), aun advirtiendo que la diferenciación entre largas y breves del latín se ha perdido en castellano incluso para los poetas (p. 148), es el primero en adaptar al español el concepto de pie: la medida que caracteriza el verso sería la división del verso en pies, divididos a su vez en sílabas que se dividen en letras. (p.1)

En efecto, la duración de las vocales del latín y el griego tenían un carácter fonémico, la cantidad vocálica, que otorgaba a la lengua una base estructural para hacer de la poesía una expresión de mucho juego rítmico, estableciéndose un verdadero sistema de clasificación basado en la cantidad –duración– de sus sílabas. Esta cualidad del latín se vuelve totalmente inviable no solo para el español sino para todas las lenguas romances que no heredaron la cantidad vocálica. Es curioso que se haya insistido tanto en la aplicación de los ritmos grecolatinos trasladando los criterios de la duración al acento ya que ambas lenguas tienen su propio sistema acentual que no tiene nada que ver con la cantidad vocálica. A esto se suma un segundo error, consecuencia del primero:

Tanto para el español como para otras lenguas modernas europeas, el audaz desafío que supuso fusionar la transcripción musical con el principio de los pies métricos resultó tan apasionante como ilusorio, debido a una serie de círculos viciosos. Por un lado, porque la propia musicología ya había heredado su metalenguaje (el solfeo) de la métrica poética griega, por lo que la confluencia "descubierta" entre ambas cosas es en gran parte tautológica: se debe a que son reexpresiones de una misma idea más que a una similitud de los hechos que solfeo y métrica pretenden analizar: ambos tipos de segmentación analítica proceden históricamente de la descripción del hexámetro griego. En segundo lugar, porque si bien el hexámetro estaba realmente compuesto por seis compases isocrónicos (por eso resultaba adecuadamente descrito así en su momento), ello no justifica ningún determinismo en virtud del cual las demás formas musicales y poéticas deban regirse necesariamente por el mismo esquema [...] La barra de compás que aparece regularmente en las partituras a partir del S.XVIII también es un hecho meramente metamusical que no impide que la música abunde en ritmos donde el retomo del tiempo fuerte se sitúa a intervalos deliberadamente asimétricos. Para ello el solfeo también tiene sus anotaciones: desde la síncopa hasta el contratiempo, pasando por los ritmos que alternan el binario con el ternario (5/4, 7/4), o los cambios constantes de compás anotados como tales en partitura. (pp.10-11)

En ese sentido, si bien Advis no entra en detalles técnicos o ejemplos concretos, sus apreciaciones son valiosas porque sugieren la consideración de una estructura métrica acentual, pero no agota la definición de *ῥυθμός* en ella, al punto de ni siquiera mencionarla. Por el contrario, Advis enfatiza la dicotomía entre tensión y distensión atendiendo a la cualidad que otorga Aristóteles a las dos núcleos del ritmo, arsis y tesis, de mayor amplitud

descriptiva y aplicable a más esferas artísticas<sup>17</sup>, pero descuidando el sistema grecolatino basado en los pies. Esto es importante al momento de relacionar distintas disciplinas, ya que las consideraciones espacio/temporales cumplen un papel importante en las artes sucesivas como la literatura, la música o la danza:

Arsis y Tesis constituyen el núcleo elemental desde el cual se puede vivenciar una sensación de ritmo y, como el sentido de este concepto implica la idea de movimiento o secuencia, debe verse solo en la reiteración del núcleo ársico-tético la posibilidad de la experiencia rítmica. [...] cada Tesis, dentro de una secuencia, tiende a perder su calidad resolutive y llega a constituirse en un nuevo resorte que estimula el ataque al Arsis siguiente, lo que presta a la sucesión el carácter de una fluencia sin barrearas (p.19).

De cualquier forma, el énfasis de este trabajo es el análisis del fenómeno rítmico en su expresión sonora, y debido a la incorporación de los compases de *Quince* será conveniente recurrir a un método especializado en el ritmo o métrica musical por sobre un análisis rítmico poético tradicional. Dicho método lo encontramos en el libro de Fausto Roca (2017) *Ritmo: análisis morfológico y sintáctico*, donde respecto a ritmo y métrica se señala lo mismo que Advis, aunque de manera explícita: el ritmo se compone de una serie de variables sonoras dispuestas bajo una ordenación constante, de forma que el acento es tan solo una de ellas.

Roca recurre a una cita de Joaquín Zamacois para especificar aún más en la diferencia:

**Diferencia entre ritmo y métrica.** El *ritmo* existe por sí mismo. La *métrica*, en cambio, es una creación del cerebro humano, y todo cuanto con ella se relaciona ha sido ideado para servir al ritmo. (La métrica es al ritmo, lo que el reloj al tiempo y el termómetro a la temperatura) (Zamacois, 1992, en Roca, p. 51).

---

<sup>17</sup> La primera parte de *Placer y displacer en el arte* (1978) describe los fenómenos rítmicos de tensión y distensión en la literatura, en la música y en las artes plásticas, mientras que la segunda y tercera parte del libro está enfocada a describir la implicancia de estos conceptos en la percepción del arte bello y el arte displacentero.

Ya que métrica no es sinónimo de ritmo, citamos la definición que hace el autor al comienzo del libro:

Muchas y variadas son las definiciones que existen sobre el ritmo, tantas como autores. Unas complementan a las otras, pero la definición completa de ritmo musical, desde nuestro punto de vista, no la hemos encontrado. [...] / En primer lugar, queremos definir desde un punto de vista musical y por tanto sonoro, o sea a través de lo que sentimos por el oído, lo que entendemos por ritmo musical. / **RITMO MUSICAL: es la combinación de sonidos de igual distinta duración, que se producen sobre la pulsación, el apoyo métrico y la acentuación, que manifiestan una estructura interna y de agrupamiento que los hacen musicalmente coherentes y expresivos** (p. 37).

Roca presenta los elementos del ritmo musical en ese orden específico –duración, la pulsación, acentos y estructura– porque forman parte de un armazón rítmico que se dispone de la siguiente manera<sup>18</sup>:

La duración queda identificada por los valores de las figuras musicales.

La pulsación queda reflejada en las partes del compás.

Los acentos quedan determinados por el compás y sus correspondientes divisiones y subdivisiones, y las expresiones agógicas.

La estructura queda determinada por las agrupaciones de las duraciones dentro de la pulsación y dentro del compás (p. 37).

El trabajo de Roca surge de una estructuración de los elementos musicales inspirada en las categorías lingüísticas de morfología y sintaxis. Ambas definiciones son citadas sin mayor preámbulo de la Real Academia Española (1992), de manera que no entra en discusiones teóricas acerca de la acepción o el alcance de estas categorías al arriesgar alguna definición específica. También se vale de la Academia cuando alude a que estas dos categorías están profundamente imbricadas en el lenguaje verbal y que se reconocen

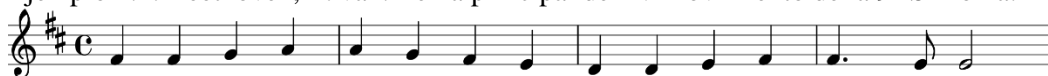
---

<sup>18</sup> Una vez más, es preciso recalcar la distancia de estas observaciones respecto a la música popular, donde la palabra ritmo está más cercana al pulso y la métrica. Desde el plano académico se relacionaría a esta música con el concepto de *tactus*, mientras que internamente se habla de “sensaciones” musicales, tales como el *feeling*, *el swing* o el *groove*. Esto sucede porque la duración de los sonidos queda muy opacada por la intensidad y los acentos, sumado a la relevancia de la sección rítmica en la música popular, cuyo cuerpo sonoro es muy superior a la de la música docta. Además, destaca mucho el instrumento asociado intrínsecamente al pulso, tales como la batería, los timbales, la marimba, las congas, etc.

divididas solo por la conveniencia analítica, agregando que sucede lo mismo en el lenguaje musical. Así, sus apreciaciones sobre el ritmo presentes en el libro citado están necesariamente relacionadas con sus publicaciones sobre la melodía y la armonía: *Melodía: análisis morfológico y sintáctico* (2017) y *Armonía: análisis morfológico y sintáctico* (2016).

Una rápida revisión nos permite notar que todos los elementos a considerar por Roca pueden ser reconocidos en las partituras rítmicas de *Quince*, aunque naturalmente la vinculación con la melodía y la armonía serán más difíciles de identificar debido a la ausencia de tono en sus partituras. De cualquier manera, recordamos y enfatizamos que un análisis rítmico no considera la altura de los sonidos, como nos muestra Roca cuando explica los elementos generales de la oración musical en el ejemplo 4.1 de su libro (p. 68):

Ejemplo 4.1: Beethoven, L. van. Tema principal del IV movimiento de la 9ª Sinfonía.



Estructura rítmica:



Estructura melódica:



De esta manera la oración musical, el fin de todo el análisis, estará compuesta por una estructura melódica y una estructura rítmica. Esta última puede ser analizada desde un punto de vista morfológico, dividiéndose en células rítmicas, cesuras rítmicas, motivos rítmicos e incisos rítmicos, de menor a mayor grado de jerarquía y complejidad; mientras que la oración rítmica se dividirá en oraciones simples y compuesta si es analizada desde su sintaxis:



<b>Oración musical</b>	<b>Oración melódica</b>			
	<b>Oración rítmica</b>	<b>Análisis morfológico</b>	Célula rítmica (cr)	
			Cesura rítmica (cs.r)	
			Motivo rítmico (mr)	
			Inciso rítmico (ir)	
		<b>Análisis sintáctico</b>	Oración simple	Coordinadas
				Subordinadas
Oración compuesta				

**Tabla 1:** Estructura de la oración musical.

A continuación, resumiremos someramente las categorías de la oración rítmica desde un análisis morfológico.

- a) La célula rítmica (cr) es el grupo de sonidos que se producen sobre un mismo pulso (ejemplos en 4/4: una negra, dos corcheas, cuatro semicorcheas o un tresillo de corcheas, etc.).
- b) La cesura rítmica (cs. r) se conformaría por dos o más células, y se caracteriza por contener solamente un tiempo fuerte, es decir, que una sola de sus células corresponde a un tiempo fuerte del pulso del compás (ejemplos en 4/4: dos negras, cuatro corcheas, una negra y un tresillo de corcheas o dos corcheas y un tresillo de corcheas, etc.).
- c) El motivo rítmico (mr) estará conformado por mínimo una célula, pudiendo estar o no dividido en cesuras, y su extensión corresponde a la de un compás completo, aunque puede que su ubicación quede desplazada gráficamente del compás (ejemplos en 4/4: cuatro negras, dos blancas, ocho corcheas, una redonda, etc.).
- d) El inciso rítmico (Ir) estará conformado por uno, dos y hasta tres motivos rítmicos, siempre y cuando se mantenga una coherencia estructural entre ellos.
- e) Por último, la oración rítmica será la estructura que manifieste un sentido rítmico acabado, generalmente concluyendo en una cadencia.

Todas las estructuras morfológicas mencionadas tienen una medida básica –por ejemplo, el motivo mide un compás– pero cada una de ellas puede presentarse de forma compuesta o defectiva, de forma que la regla tiene un nivel de laxitud en pro de la correcta interpretación. En cuanto al análisis sintáctico, este resulta de menos interés porque básicamente establece relaciones de “jerarquía” entre las oraciones rítmicas. Por ejemplo, en dos oraciones donde lo que varía es solo el último motivo del primer inciso, la última oración en aparecer es

subordinada de la primera. En cambio, pese a que el análisis morfológico presenta varias subcategorías con énfasis cuantitativo, estas siempre tienen el fin de favorecer el análisis de subcategorías que guardan relación con la resolución o la tensión, a saber, la acentuación tanto en su comienzo y como en su terminación. Por ejemplo, la categoría de motivo rítmico se divide en las siguientes subcategorías: el número de pulsos que agrupa, su longitud, el número de células que lo forman, su acentuación (comienzo) y su terminación. Según estas dos últimas subcategorías, el motivo rítmico podrá clasificarse como tético/anacrúsico y como estable/semiestable/tenso/muy tenso.

En resumen, las subcategorías cualitativas del ritmo (tensión/distensión–arsis/tesis) son las que permiten finalmente interpretar una partitura rítmica, pero esta interpretación atenderá necesariamente a la estructura musical y al análisis cuantitativo más básico –la célula rítmica–, para terminar en la oración y su tipo de cadencia. En la práctica, son muchas las variables a considerar, y Roca resuelve la ambición de su método utilizando los guarismos que adjuntamos en los paréntesis de cada categoría en la Tabla 1. Dependiendo del caso y de la complejidad de la partitura, cada categoría presentará una serie de indicaciones que se vuelven muy oscuras debido a la cantidad de información que puede entregar una simple célula rítmica<sup>19</sup>. Con el fin de aligerar la carga de contenido, en nuestro análisis remitimos a la obra de Roca para verificar las clasificaciones cuantitativas y su implicancia en las cualitativas, y explicaremos a través de notas al pie, solo cuando sea necesario, el por qué se

---

<sup>19</sup> Como ejemplo de la complejidad de la nomenclatura, adjuntamos la explicación de una célula analizada por Roca: “crc:3 (f:4s.1:2p. /db/ / .as.sin1p-3+4mp.a1/2p-se) = célula rítmica binaria compuesta formada por cuatro sonidos, con una longitud equivalente a dos pulsos, de división binaria en la segunda mitad del primer pulso, asimétrica, con una síncopa simétrica equivalente a un pulso y ubicada en el tercer y cuarto medio pulso, anacrúsica de medio pulso y final semiestable” (p. 122).

cuálifica determinada estructura rítmica en base a sus divisiones numéricas. Así, retomando solo las categorías cualitativas, la categorización simplificada de la cada sección morfológica de la oración rítmica se distribuirá de la siguiente forma:

<b>Célula rítmica (morfología)</b>	Según su acentuación:	Comienzo:	-Téticas (té) -Anacrúsicas (a)
		Final:	-Estable (e) -Semiestable (se) -Tensa (ten) -Muy tensa (m. ten)
<b>Cesura rítmica (morfología)</b>	Según su comienzo:		-Téticas (té) -Anacrúsica (a)
	Según su final:		-Estable (e) -Semiestable (se) -Tensa (ten) -Muy tensa (m. ten)
<b>Motivo rítmico (morfología)</b>	Según su acentuación:		-Tético (té) -Anacrúsico (a)
	Según su terminación:		-Estable (e) -Semiestable (se) -Tenso (ten) -Muy tenso (m. ten)
<b>Inciso rítmico (morfología)</b>	Según el comienzo de su primer motivo:		-Tético (té) -Anacrúsico (a)
	Según el final de su último motivo:		-Estable (e) -Semiestable (se) -Tenso (ten) -Muy tenso (m. ten)

**Tabla 2:** Morfología de las partes de la oración rítmica de Fausto Roca (solo características ársico-téticas).

Adjuntamos un ejemplo modificado –nomenclatura simple– de todas estas estructuras rítmicas en el “Ejemplo 8.13: Beethoven, L. van Sinfonía n°9, IV movimiento.” del libro de Roca (p. 175):

El ejemplo en su totalidad corresponde a una oración rítmica. Como veremos más adelante, a nuestra simplificación se suma la nula relevancia para este trabajo de la cesura rítmica, esto debido a la simpleza de la métrica de las partituras de *Quince*, donde la mayoría de los indicadores de compás presentan la inusual forma de un pulso por compás. Por el contrario, la categoría de análisis más interesante para nuestros fines será el ápice de esta pirámide, la propia oración rítmica y el sentido de su cadencia:

Al hacer la definición de la oración musical hemos hecho alusión a su manera de terminar y nos hemos referido a la cadencia rítmica como a la sensación de reposo que se produce al acabar la oración. Esta cadencia rítmica puede provocar en nuestro oído una sensación de reposo total o de reposo parcial, e incluso en determinadas ocasiones el final de una oración rítmica no reposa, sino que se intensifica rítmicamente creando un final rítmico con mucha tensión. A veces esta intensificación se crea para enlazar con las oraciones siguientes. (p.188)

La morfología de la oración musical quedará de la siguiente manera adaptada según las características que nos interesan:

<b>Oración rítmica (morfología)</b>	Según su comienzo:	-Tética (té) -Anacrúsica (a...p)
	Según su sentido rítmico expresivo (cadencia rítmica)	-Conclusiva (cad. r: c) -Semiconclusiva (cad. r: sc) -Suspensiva (cad. r: sus) -Muy suspensiva (cad. r: msus)

**Tabla 3:** *Morfología de la oración rítmica de Fausto Roca (solo características ársico-téticas).*

El ejemplo de Roca con la Sinfonía 9 de Beethoven que ya citamos aparecerá más adelante ya con la nomenclatura completa (p. 192). A continuación, adjuntamos el ejemplo modificado para que sean apreciables solo las características que nos interesan:

Aplicado a nuestro objeto de análisis, este método acarrea nuevas interrogantes: ¿las oraciones rítmicas identificadas se corresponderán con la división de los versos del poema? ¿Qué relación guardarán las cadencias rítmicas reconocidas con el contenido sonoro y semántico del poema? Por último, ¿obtendremos pistas de esta estructura dentro de los comentarios del poeta de su obra?

## 7. La partitura, la interpretación y la ejecución

Sin duda, la inclusión de las partituras es lo que hace de *Quince* un poemario que se escapa a lo convencional y que evidencia de forma más clara una intencionada relación entre música y poesía, además de una peculiar forma de tratar la palabra. Belén Gache (2020) señala que la experimentación con la partitura como medio para relacionar la música con otras expresiones artísticas puede rastrearse incluso desde el renacimiento (p. 4). Otro momento destacable por su influencia se da en el siglo XIX con Mallarmé y su intento por generar una partitura visual usando solo palabras. De cualquier manera estas eran prácticas aisladas, no es sino hasta en el siglo XX cuando resurge con mucha fuerza el “juego” con el pentagrama

por parte de escritores, artistas plásticos, performistas y músicos experimentales<sup>20</sup>. Gache atribuye este brote al hecho de que “en su doble instancia instrucción-realización, la partitura guarda fuertes paralelismos con el énfasis del conceptualismo por separar la concepción de la realización de la obra” (p.5).

No obstante, la intención de DRT dista claramente de conceptualizar su poesía, sino que, atendiendo a las propias palabras del poeta, podemos postular que su intención se enmarca dentro del uso tradicional de la partitura en el mundo de la música docta: “¿Libertad del intérprete en la música? Esto se debe a la incapacidad de entender el contexto. Si se lo entiende, no se trata de libertad, sino de exactitud del intérprete. ¿La fiesta de un verdadero «intérprete»? Su oportuna esclavitud” (Tapia, 2005).

Con estas palabras nos encontramos de golpe con el tradicional problema de la interpretación de las partituras de los “clásicos” transportado a la poesía. Es sabido que la evolución histórica de las partituras, en cuanto a su minuciosidad y a su nivel de detalle, se debió a que en algún momento los compositores se encontraron con el problema de presenciar ejecuciones de sus propias obras que distaban mucho de la concepción original. Un ejemplo de aquello fue Beethoven, cuyas transcripciones están repletas de marcas señalando muy bien las articulaciones, ligaduras, acentos, etc. Estas puntuaciones solucionaron en parte el problema de la ejecución y se consolidaron como la correcta forma de difundir la música

---

<sup>20</sup> “La noción de partitura, nacida en el campo musical, puede ser rastreada en diferentes manifestaciones estéticas a lo largo del siglo XX y hasta hoy, en formas literarias ligadas a las vanguardias futuristas, en piezas letristas y situacioncitas, en producciones del grupo Fluxus, en el Oulipo, en el conceptualismo, en el net.art, presente como elemento generador de obras como la receta para componer un poema dadá en Tristan Tzara, las psicogeografías situacionistas, las consignas para las conferencias de John Cage” (Gache, p. 5).

docta. Ya en el siglo XX, Stravinski especificó en la problemática de la exactitud y estableció una diferencia tajante entre intérprete y ejecutante en su *Poética musical* (2006), donde la exactitud y el respeto por la composición original se elevan como principio fundamental al momento de interpretar:

La noción de interpretación sobreentiende los límites que están impuestos al ejecutante, o que éste se impone a sí mismo en su propio ejercicio, que termina en la transmisión de la música al auditor. La noción de ejecución implica la estricta, realización de una voluntad explícita que se agota en lo que ella misma ordena. (p. 146).

En “La interpretación como ocasión extrema” Edward Said (2007) argumenta que la separación entre el músico compositor y el músico intérprete profesional se fue profundizando a medida que fue avanzando la modernidad, donde, por razones mercantiles la primera figura se fue diluyendo a medida que se alzaba la segunda. Esta evolución extremadamente personalista del intérprete lucha en realidad con el espíritu más puro y conservador de la música docta, de ahí las palabras de Stravinsky. Pero más allá de las críticas que puede levantar esta postura extremadamente conservadora de la obra original<sup>21</sup>, nos obliga a considerar la diferencia que existe entre la interpretación como lectura/ejecución y la interpretación como hermenéutica. Para Stravinsky, una partitura es un texto que requiere un estudio y una interpretación en su dimensión connotativa para luego ser correctamente

---

<sup>21</sup> “Esta forma de entender Stravinsky la interpretación fue la que generó los análisis más críticos de Theodor Adorno en *Filosofía de la nueva música* (1946) contra sus obras, contrastándola con la de Schönberg. El antiguo alumno de Berg y asesor de Thomas Mann en la redacción de *Doktor Faustus* tiene como objetivo en ese libro destruir el neoclasicismo de Stravinsky. Para Adorno, intentar preservar la tonalidad en la época moderna delataba síntomas de personalidad fascista. La oposición que Adorno establece entre Schönberg y Stravinsky es una oposición entre arte radical y arte conformista, entre música dialéctica y falso objetivismo, entre progreso y regresión. En opinión de Adorno, la estética debe ser dialéctica y negativa, lo que marca las diferencias más importantes entre ambos músicos. Adorno subraya y defiende el carácter social de la música, por eso para él Schönberg representa el antagonismo entre sujeto humano y sociedad industrial y la técnica dodecafónica” (María Carmen África Vidal, 2017, p. 67)

ejecutado instrumental o vocalmente en su dimensión combinatoria<sup>22</sup>, al menos en principio. Distinta es la situación de un texto lingüístico, el cual requiere una ejecución oral o mental de su combinatoria para ser comprendido y posteriormente comprendido en su dimensión connotativa. En resumen, nos enfrentaríamos a procesos que resultan totalmente inversos en cuanto a la prioridad de sus valores, lo que se ajusta perfectamente a la dualidad de las dimensiones explícita/tácita en la música y la literatura que explica Kramer.

Desde este punto se puede formular un segundo nivel de crítica a la propuesta de Kramer: se pueden intercambiar las dimensiones en ambos tipos de textos, ya sea con un fin distinto al principal -por ejemplo, una lectura académica o ilustrada de una partitura- o por manifiesta intención creadora de los autores. Es más, podemos decir que algunos ejemplos de poesía ya citada buscan precisamente destacar en su dimensión tácita, vale decir, pretenden resaltar tanto por su combinatoria como por su connotación. Por ejemplo, “*Un coup de dès...*” necesita una previa interpretación connotativa de su estructura visual para encontrar una aproximación combinatoria, no necesariamente exacta pero sí necesaria, que dé cuenta de la naturaleza del poema. Si se prescinde de este ejercicio, se podrían reescribir los versos ordenándolos en estrofas y el resultado poético sería el mismo. Este tipo de lírica, llamada “melopea” por Ezra Pound (1970), puede “ser apreciada por el extranjero de oído fino,

---

<sup>22</sup> Nuevamente nos vemos obligados a recordar la pertinencia de estas palabras solo al contexto de la música docta occidental. En la música popular muchas veces el objetivo es totalmente el contrario, como es el caso de los *jazz standards*, donde antes de dar paso a la improvisación siempre se ejecuta instrumentalmente la melodía de la canción original, vale decir, su letra. En este segmento, además de destacarse sobremanera la función de la melodía pura como un relato, se anticipa la connotación específica que le otorgarán los intérpretes a través de pequeñas o grandes variantes en su combinatoria. Véase como ejemplo la infinidad de versiones de *Summertime* –Billie Holiday (1936), Charlie Parker (1949), Chet Baker (1956), John Coltrane (1961) y Albert Ayler (1963), por nombrar algunas– y cómo se distingue una variación de significados sobre una misma base combinatoria a medida que se modernizó el género.



aunque desconozca la lengua en que se escribió el poema. Es prácticamente imposible traducirla o transportarla de una lengua a otra, salvo un accidente divino, y a razón de medio verso a la vez” (p. 40). No obstante, incluso en los casos más osados, como los de Mallarmé o los de Baudelaire, será muy extraño que sus lectores rehúyan de la búsqueda de sentido, más aún cuando se trata de lectores no franceses que, en su mayoría, tendrán un acercamiento combinatorio no nativo a estas obras poéticas.

Volviendo a Stravinski, su posición extremadamente conservadora y respetuosa de la obra original no deja de ser un intento que choca con las limitaciones propias de todo texto, sea cual sea su naturaleza. El propio compositor admite que la solución de las falencias textuales recaerá inevitablemente en el ejecutante, entendido en oposición al intérprete:

Entendamos bien que coloco al ejecutante ante una música escrita en la que la voluntad del autor está explícita y se desprende de un texto correctamente establecido. Pero por escrupulosamente anotada que esté una música y por garantizada que se halle contra cualquier equívoco en la indicación de los tempi, matices, ligaduras, acentos, etc., contiene siempre elementos secretos que escapan a la definición, ya que la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical. Estos elementos dependen, pues, de la experiencia, de la intuición, del talento, en una palabra, de aquel que está llamado a presentar la música (p. 147).

Podemos observar que incluso en la interpretación como ejecución combinatoria es requerida la interpretación como hermenéutica: lo que Umberto Eco llama los “espacios en blanco”, “intersticios que hay que rellenar” (1993, p. 76) presentes en todo texto. Esta idea de la obra, concebida como una totalidad que debe ser bien comprendida para ser bien ejecutada y bien ejecutada para ser bien comprendida, es como también parece entenderla

DRT:

Un poema es un fenómeno gráfico, mental y sonoro. En cierto modo, un verdadero poema es una partitura. Lo mismo que si vamos a leer un texto de Chopin o Schönberg. Todo poema, en mí, tiene su partitura. En *Quince*, un libro que espero publicar pronto, comento algunos de mis poemas, e incluyo sus partituras. Si el lector no lee correctamente, ¿cómo va a entender? (Berger, p. 7).

Así podemos intuir el por qué, al igual que Stravinsky, además de proporcionar la partitura musical de la partitura textual o poema, el poeta graba sus poemas con su propia voz: el poeta pretende asegurar la correcta interpretación de su obra.

## **8. El silencio**

En su capítulo “El abandono de la palabra”, George Steiner (2003) señala que el silencio se ha iniciado como un pequeño hito en la literatura moderna para luego convertirse no solo en la mayor tendencia –la cual el autor reconoce como suicida–, sino en la actitud general obligada debido a la crisis del humanismo y del lenguaje. Steiner reconoce el triunfo de la ciencia y el lenguaje matemático por sobre el lenguaje verbal –“hasta el siglo XVII la esfera del lenguaje abrazaba casi la totalidad de la experiencia y de la realidad; hoy, su ámbito es mucho más estrecho” (p. 41)–, de manera que su interpretación del silencio en la poesía es un refugio del creador:

La crisis de los recursos poéticos comenzó, como sabemos, a finales del siglo XIX [...] Con el objetivo de articular la riqueza intelectual que se le había abierto a la sensibilidad moderna, una serie de poetas quiso romper los límites tradicionales de la sintaxis y la definición [...] Aunque produjeron una poesía soberbia, estas concepciones están llenas de asechanzas [...] El poeta moderno usa las palabras como una notación privada, cuyo acceso le es cada vez más difícil al lector (p. 44).

Sin duda se trata de una postura pesimista, pero la visión de Steiner describe de forma certera la evolución que han sufrido las artes literarias desde la modernidad, y que podemos relacionar fácilmente con los comentarios de Nieves Alonso y Tedeschi respecto al silencio en la poesía de DRT. No obstante, y pese a que Steiner ejemplifica con Mallarmé – recordemos su “influencia extranjera” al “retomar” medios de la música que consideraba correspondientes a la literatura–, esta consideración del silencio aún se da en términos reflexivos y no sonoros. Dicho ahora en los términos de Kramer, las reflexiones de Steiner

sobre el silencio analizan solo el efecto connotativo, mas no profundizan la combinatoria que incide en aquel efecto. Cuando el silencio aparece en la combinatoria de una composición resultará en un significado que lógicamente se acercará a lo descrito por Steiner desde un plano semántico; no obstante, el juego que otorgan las pausas silentes tiene un calado más complejo ya que incide directamente en la definición de ritmo que hemos planteado previamente.

Como mencionamos en la revisión bibliográfica, si se habla de silencio en la música uno de los nombres que resaltará de inmediato es el de John Cage. Pese a que el silencio fue fundamental desde el comienzo de su obra, lo que destaca particularmente es el fenómeno de la composición “4’33”, obra ya mítica, cuya popularidad ha traspasado con creces los límites de la música docta y que puso en el centro de la discusión musical al silencio. Con todo, relacionar la concepción musical de Cage con la de DRT resulta medianamente complejo ya que son dos posturas radicalmente distintas: Cage, compositor de vanguardia, experimental, predicó el uso de la improvisación y de la aleatoriedad en la música<sup>23</sup>, así como la libre interpretación de esta. Es más, Cage aplicó su ejercicio musical a las letras, dando como resultado sus mesósticos, textos poéticos que son el resultado del reordenamiento de un texto en particular bajo el formato de un acróstico. La formación del nuevo texto se da a partir de procesos aleatorios, programados a través de un software que aplica ciertas reglas y que reordena las palabras tomando como base una oración que compone la frase vertical. Esta oración es especialmente elegida por el autor, considerando la idea resumida del texto

---

<sup>23</sup> El ejemplo más conocido de su obra es el de “Music of changes”, donde inspirado en el *I Ching* Cage utiliza como método de composición aleatoria el lanzamiento de tres monedas para establecer la duración de los sonidos y los silencios (Cage, 2018, p. 57).

completo en una frase. La idea es buscar las “resonancias” del texto original en sus variaciones combinatorias, logradas además a través reglas de aleatoriedad que fue modificando en cada una de sus realizaciones:

Mis textos de mesósticos no hacen sentido de manera común y corriente. Hacen sinsentido, el cual es enseñado como una materia seria de estudio en las universidades de Tokyo. Si el sinsentido resulta ser intolerable, piensa en mi trabajo como si fuese música, lo que es, según decía Arnold Schönberg, una cuestión de repetición y variación, la variación misma siendo una forma de repetición en la cual algunas cosas cambian y otras no.” (Cage, 2013, p. 7).

Los mesósticos son un acercamiento experimental entre la música y las palabras –incluso las que no tienen ninguna pretensión combinatoria–, y como ejercicio implica nociones de musicalidad muy relacionadas con la textura musical de Machado, la melopea de Pound, o la música del sentido que describe Oteriño. Así, para Cage la interpretación de un texto es totalmente libre –en este caso, la traducción de un texto en prosa a esta ordenación poética llamada mesóstico–, y en ese sentido, el ejercicio de oyente queda al mismo nivel que al enfrentarse a un estímulo musical, como queda claro en las conversaciones que mantuvo con Joan Retallack:

JR: [...] ¿Hay un campo de respuestas totalmente abierto hacia un texto o la naturaleza del texto delimita un rango «apropiado» de respuestas? ¿Acaso cualquier cosa que sientas en el momento, o lo que sea que te venga a la mente cuando estás experimentando el texto, *es* (sic) el significado del texto? ¿O acaso las particularidades de forma y contenido tienen alguna especie de efecto estabilizador en el sentido? De manera que es posible equivocarse en el modo de que no es posible que una pieza musical esté equivocada simplemente porque un texto tiene un componente cognitivo. / JC: Debido a la naturaleza del lenguaje. / JR: Sí. / JC: (Gran pausa) Yo me inclino a pensar, oh, que cada manera de escuchar es correcta; me inclino de ese modo. No puedo ver nada incorrecto en la manera correcta de cada uno (risas) (Cage, 2013, p. 140).

El distanciamiento entre la concepción musical de Cage y DRT se puede explicar a través de la dicotomía establecida por Adorno en cuanto al ordenamiento de la música del siglo XX, donde el primero sería un compositor más cercano a Schönberg mientras que el segundo a

Stravinsky. No obstante, esta acentuada disonancia en sus preceptos al momento de crear parece tener una efectiva consonancia en la valoración del silencio:

En música, la estructura es su divisibilidad en partes sucesivas, desde frases a secciones largas. La forma es contenido, continuidad. El método es el modo de controlar la continuidad nota por nota. El material de la música es sonido y el silencio. Integrar estos dos elementos es componer (Cage, 2018, p. 62).

En la entrevista de Beatriz Berger a DRT se puede apreciar no solo una consonancia en cuanto a la apreciación del silencio como valor musical, sino también en la consideración de la forma y el contenido:

BB: ¿Qué cabida tiene en su obra el silencio, como parte de la música? / DRT: El silencio es fundamental en poesía. La sonoridad del silencio. De lo contrario, el verso no ocurre. El no tener conciencia de este silencio, que implica cesura, o paso de un verso al siguiente, de una estrofa a la otra, me ha demostrado hasta dónde lo que se escribe en aparente forma poética no es poesía. Y el silencio tiene un valor fundamental en música. No menor que el del sonido [...] / BB: Pareciera que en sus versos otorga más preponderancia al sonido que al contenido. / DRT: Todo es para el contenido. Si no hay contenido: nada. ¿Cómo va a tener más importancia la forma, o la sonoridad, que el contenido? ¿Tiene acaso más importancia el cuerpo que el alma? Separar forma y fondo es una teoríaseudodidáctica. (Berger, p. 7)

Por su parte, Cage agrega:

El sonido tiene cuatro características: altura, timbre, intensidad y duración. El opuesto necesario coexistente del sonido es el silencio. De esas cuatro características, sólo la duración tiene que ver tanto con el sonido como con el silencio. Por tanto, una estructura basada en duraciones (rítmicas: frase, longitudes temporales) es correcta (se corresponde con la naturaleza del material), mientras que la estructura armónica es incorrecta (derivada de la graduación tonal, que no tiene sentido en el silencio) (p. 63)<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Este texto aparece en la nota 2 del texto “Precursores de la música moderna”. Curiosamente, la reacción de Cage a las estructuras armónicas puede explicarse como el distanciamiento respecto del lenguaje verbal que acusa Steiner: “Incluso dentro de la música ha habido un movimiento perceptible para alejarse de la palabra. Una sonata o una sinfonía no son en modo alguno enunciados verbales [...] Sin embargo (sic), en las formas clásicas de la organización musical hay cierta gramática o articulación temporal que tiene analogías con el proceso del lenguaje. El lenguaje no puede traducir a sus términos la estructura binaria de una sonata, pero el despliegue de temas sucesivos, las variaciones y la recapitulación final transmiten un ordenamiento de la experiencia para el cual hay paralelismos válidos en el lenguaje. La música moderna ya no muestra esas relaciones” (Steiner, p. 40).

Estas características del sonido que menciona Cage son las mismas que usaban los lingüistas funcionalistas para la descripción de los elementos prosódicos: “El timbre, la altura, la intensidad y la duración son los componentes generalmente reconocidos en el estudio del lenguaje” (Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov. 2009, p. 210). También coincide exactamente con los parámetros que señala Advis en el reconocimiento de las estructuras ársico-téticas (p.27). Se debe recordar que las partituras de *Quince* no presentan información armónica o tonal, sino que solo señalan la extensión de los sonidos silábicos y de los silencios. Podemos concluir que los elementos prosódicos de intensidad, timbre y altura que se aprecian en las grabaciones vocales de *Quince* son parte de los “espacios en blanco” presentes en todo poema o partitura –Stravinski–, cuya interpretación se extrae en este caso de su estructura rítmica temporal.

Finalmente, al desechar la estructuración musical a través del tono y volcarse drásticamente a la duración o extensión de los sonidos, Cage también se encuentra con el problema sobre la definición de ritmo, aunque haciendo especial énfasis en la extensión estructural de los sonidos/silencios:

Antes de hacer una estructura por medio del ritmo, es necesario decidir qué es el ritmo. Ésta podría ser una decisión difícil de tomar si la preocupación fuese formal (expresiva) o relacionada con el método (procedimiento punto por punto); pero ya que la preocupación es estructural (relacionada con la divisibilidad de una composición en partes grandes y pequeñas), la decisión se alcanza fácilmente: en el caso de la estructura, el ritmo no es otra cosa que las relaciones entre las longitudes de tiempo. (Cage, 2018, p. 64)

Dadas estas nuevas consideraciones acerca del ritmo y su relación con el silencio, cabe preguntarse por su correspondencia en los trabajos mencionados en el apartado anterior. En el caso de Roca, el silencio es parte de los elementos que pueden conformar una célula o un motivo, más cualquiera de estas estructuras no puede componerse exclusivamente de

silencio. Visto así, el problema radica en la no valoración ársico-tética del silencio en sí mismo, dando la impresión de que los silencios se consideran simplemente como el complemento de una estructura rítmica, en otras palabras, el “relleno” de tiempo necesario para cumplir las reglas de extensión: un pulso para la célula, un compás para el motivo. Esto contrastaría radicalmente con la forma que propone Cage para pensar la música al momento de componer, vale decir, la consideración por igual tanto de sonidos como de silencios y la elección de sus duraciones. También contradice las palabras de Advis, quien no presenta un análisis concreto donde sea apreciable este uso del silencio, pero que describe su valor de la siguiente manera:

Los valores temporales implicados en la duración de los sonidos o silencios proyectan nuevos motivos para experiencias tensionales o rítmicas. [...] El silencio [...] como valor en su pura duración, posee virtualidades semejantes a las anteriores, logradas ahora por la relación que aquél tiene con el discurso sonoro (p. 29).

En realidad, pensar que los planteamientos se contradicen es malinterpretar a todos los autores citados y no comprender el efecto tensional que tiene el silencio en la materia musical. En silencio en sí mismo no posee ninguna cualidad, si no que sirve para otorgar tensión o resolución al fraseo rítmico dependiendo del lugar que ocupe en las distintas estructuras rítmicas, de ahí la ordenación de Roca al adjuntar los silencios a una célula o a motivo rítmico. Por ejemplo, una célula rítmica de dos corcheas cambia de sentido al reemplazar la primera corchea por un silencio, generando un efecto tensional sincopado o un contratiempo que requiere del siguiente sonido para resolverse; mientras que el efecto es el contrario si se reemplaza la segunda corchea, dando mucha estabilidad al sonido precedido por el silencio.

Podría contrargumentarse que cuando el silencio excede la estructura del motivo y abarca un compás entero, por ejemplo, está generando una tensión por sí mismo. De hecho, en este punto sí que es válida la objeción presentada anteriormente a Roca, ya que en los ejemplos que él entrega en su libro, los silencios que exceden la estructura del motivo quedan sueltos, en el “aire”, sin adherirse a ninguna categoría y quedando, por lo tanto, fuera del análisis. No obstante, la intención tensionadora o resolutive de un silencio tan o más extenso que un compás se ve necesariamente “absorbida” por una estructura más grande que el motivo rítmico. Así, lo natural y lógico sería incluir estos silencios inusualmente extensos a la estructura de los incisos rítmicos, ya que generan tensión en relación a los motivos que le preceden y que le continúan:

Las expectativas, por ejemplo, que surgen en la audición de alguna sinfonía beethoveniana no sólo están provocadas por las realidades rítmicas, melódicas o armónicas, sino por la suspensión momentánea de sonidos, durante la cual el receptor vive la tensión en su más neta realidad (Advis, p. 29).

Así, un silencio que originalmente da estabilidad y resolución a un sonido que le precede, generará más tensión a medida que se aumente su extensión, generando una nueva cadena ársico-tética que a su vez desencadenará otras.



## TERCERA PARTE: ANÁLISIS

### 9. Descripción del objeto

Pese a que ya se ha hecho una descripción introductoria de *Quince*, es necesario profundizar en las características singulares del libro antes del análisis. Ya en la introducción mencionamos que esta publicación se compone de quince poemas/partituras, cada uno acompañado por un texto en prosa que funciona como “comentario”. En cuanto se emprende la tarea de leer los textos en prosa se detecta el sustrato en bruto del material trabajado poéticamente en el poema/partitura correspondiente:

*No escogí ser, ni ser «me» –ser yo–. Ocupo –soy– una cómoda celda incómoda. «Me» acaban de avisar de que debo *mudar* «me» sin «mí». No poseo «mi» *departamento* –«mi» persona–: lo *arriendo*: «atado» por la *rienda –y renta– para* obedecerla. Pago lo prestado con lo prestado: con «mi» vida. *No escogí ingresar al espacio temporal: el poema lo expresa en presentepretérito invulnerable. No escogí incorporar «me» –corporar «me»– a «la» materia –energía–: no escogí manifestar «me» energéticamente* (p.25).<sup>25</sup>*

Este fragmento de prosa corresponde a las primeras palabras que dedica DRT para el poema que abre el libro, “El desahucio”. Los comentarios tienen una evidente estructura, donde el poema se va revisando en el orden de los versos. Concretamente, el fragmento de comentario anterior corresponde a la primera estrofa y parte de la segunda del poema:

Del edificio de departamentos / –ocupo uno mediano, / en el segundo piso, / desde tanto  
ajetreo / que no recuerdo / cuánto– / el propietario, / firme, tempranísimo.

Yo no lo conocía. / Nos dio a cada inquilino/ diferentes motivos/ para que nos mudáramos  
[...] (p. 19-20)

---

<sup>25</sup> Todas las cursivas de los comentarios citados corresponderán a subrayados originales. En el Prefacio, DRT señala: “En ocasiones, precisando conceptos, destaco los étimos. Con referencia a los vocablos de cada poema, en su respectivo comentario, recurro a itálicas” (p. 9).

Como en cualquier texto, son miles las posibles interpretaciones que surgen de la lectura de estos versos, donde el objeto del poema remite a la experiencia/desgracia humana cotidiana y terrenal. Sin embargo, los alcances significantes que se señalan en el comentario correspondiente no son en absoluto intuitivos y dan cuenta de un motivo celestial, donde el anecdotario terrenal alcanza un sentido superior u holístico por medio de la expresión poética: “...*el edificio de departamentos: el apeadero: el cosmos*” (p. 25).

Tanto este como el resto de los comentarios oscilan entre la mención de los detalles metapoéticos del texto/partitura y la información más técnica relativa a la asociación y combinación de las palabras y su sentido. Esta última información no utiliza ni menciona los recursos del análisis poético clásico, como puede ser el uso de figuras retóricas, conteo silábico, clasificación métrica, etc. No obstante, el poeta sí se dedica a explicar las rimas internas, los fenómenos fonéticos y la gramática verbal de los versos desde un lenguaje natural, prescindiendo en general de los tecnicismos. Por ejemplo, en los comentarios se presentan varios ejemplos donde una palabra importante para el poema se disecciona para explicar su rima interna:

**Análisis de la palabra  
“tempranísimo” en el  
comentario de “El  
desahucio” (p. 26)**

<p style="text-align: center;"><i>tempranísimo:</i></p> <p><i>t:</i> la cruz.</p> <p><i>temp:</i> tiempo.</p> <p><i>pr:</i> propietario.</p> <p><i>a:</i> apertura.</p> <p><i>nísimo:</i> vivir: <i>ni sí, ni no:</i> de una ambigua afirmación a una casi negación: <i>ni</i> (con tonicidad violenta: <i>ní</i>) <i>sí</i> (átono <i>sí</i>) [<i>ni</i>] <i>no</i> (con disimulo, <i>mo</i>).</p> <p><i>teMpranisiMo:</i> del inicial instintivo (¿voluntario?) <u>sustentar«se»</u> –<i>MaMar</i>–, al clausurador «des»enlace: <i>no</i> más hablar: cerrar, definitivamente –<i>M</i>–, la boca.</p>
---

Estas explicaciones también se dan a nivel de la obra entera, donde se repiten varias constantes que son explicitadas a través de recurso de las notas al pie, las cuales sirven para consultar los comentarios de otros poemas y relacionar su contenido.

Acerca del texto introductorio (p. 9), ya hemos mencionado lo llamativo que resulta el reconocimiento de un montaje. La edición de *Quince* también se ve influida por las reediciones de la obra de DRT, donde el ejercicio de la revisión y renovación del propio autor, si bien no es explícita, resulta evidente, tal como comenta Concha (2008):

Sin embargo, aunque parezca contradictorio postularlo, no se trata en absoluto de otro libro, sino del mismo libro renovado, corregido y, sobre todo ... ¡reducido! Con un aprendizaje poético ya en plenitud, el autor vuelve treinta años después sobre su obra temprana y la densifica –es decir, la poda y la comprime– a veces con crueldad. (p.714)

Esta postura frente al trabajo con la palabra poética, contraria a la inspiración divina de los diálogos platónicos, sugiere la influencia de la primera generación poética en la Francia del siglo XIX, donde el énfasis en la forma y el acercamiento al mundo musical hace de la revisión un acto no desdeñable ni vergonzoso: no hay motivo para ocultar el carácter armado de un poema ni para aparentar su materialización como un producto inspiración espontánea, así como no tiene sentido sostener que Beethoven o Mozart escribieron sus obra en base a ocurrencias. Esto tiene consistencia con las palabras de DRT en la entrevista de Berger respecto a la improvisación, donde es de suponer que el autor no desdeña la improvisación por sí misma, sino que apunta justamente a las posturas que extreman la inspiración divina platónica como base de la creación poética.

Los comentarios –no sólo reveladores del motivo del poema, sino también de su “raíz”– cuadran en gran medida con lo que Eliot llamaba la “embriología” de los poemas. No

obstante, el comentario no presenta la experiencia viva, el acontecimiento físico, sino que revela las reflexiones en bruto –filosóficas, lingüísticas, teológicas– que fueron la semilla para la producción del texto poético. Con esta descripción no pretendemos sugerir que los comentarios son el texto general u original, luego “reducido” hasta alcanzar la estructura poética particular: el proceso podría ocurrir perfectamente en el sentido inverso y no hay manera de sostener una afirmación de tal naturaleza sin ser el propio autor. Más bien, queremos destacar la forma en la que el poeta nos revela la función que cumple el poema como una partitura, como orden o esquema, de una idea mucho más compleja que la aparente, donde la palabra se trabaja artesanalmente –tanto en su combinatoria como en su sentido a través del trabajo lexémico, etimológico y musical de las palabras– para lograr sintetizar tal idea/discurso.

## 10. Análisis de las estructuras rítmicas

En cuanto a las estructuras métricas que forman las partituras, se distinguen cuatro indicaciones de compás:  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{2}{2}$ ,  $\frac{2}{4}$  y  $\frac{3}{4}$ . La única estructura que corresponde a  $\frac{2}{2}$  es “Prefacio”, cuya función es precisamente introducir la obra y no forma parte del cuerpo, los 15 poemas principales. En cuanto a los compases de  $\frac{3}{4}$ , estos nunca conforman una partitura entera, sino que forman polimetrías en partituras de  $\frac{1}{2}$  y  $\frac{2}{4}$ : en los poemas IV (“*En el naufrago día...*”) y VI (“Desiertos”), se introducen cambios de compás de  $\frac{2}{4}$  a  $\frac{3}{4}$ ; en el poema VIII (“Noailles”) se introduce un cambio de compás de  $\frac{1}{2}$  a  $\frac{3}{4}$ ; el poema XIV (“De nada”), de apenas dos versos, es el único que parte en un  $\frac{3}{4}$  y que presenta un brevísimo cambio de compás a  $\frac{2}{4}$ . Las partituras carecen de una indicación de tiempo y tampoco se advierte una variación en los cambios de

compás, de manera que el efecto polirrítmico se produce por la adición –o sustracción en el único caso del poema XIV– de un único pulso en momentos muy determinados de las partituras. La reunión de los compases adyacentes en el cambio de compás equivale a un compás quinario de  $\frac{5}{4}$ , generándose un efecto de dilatación rítmica a través de la polimetría, a excepción del poema XIV, donde se advierte una contracción que anticipa y acelera el ritmo.

Resumiendo, la obra se compone principalmente de poemas en compases de pulso unitario de  $\frac{1}{2}$  (un pulso de blanca), con algunas excepciones donde se duplica tanto el pulso como la división  $\frac{2}{4}$  (dos tiempos de negra). En términos del resultado sonoro, resulta difícil establecer una diferencia clara entre un compás de  $\frac{1}{2}$  y  $\frac{2}{4}$ , ya que en cualquiera de las dos indicaciones –suponiendo una igualdad de tempo– el resultado será el mismo: ambas indicaciones poseen solo un tiempo fuerte, o sea, hay una nula variación de acentuación. Por otra parte, la ventaja de leer la partitura con dos pulsos por compás es inmensa debido a la alta subdivisión que presentan algunos poemas, de forma que desde ya señalamos que los análisis de este trabajo consideraran todos los compases con al menos 2 pulsos, reemplazando el  $\frac{1}{2}$  por el más cómodo  $\frac{2}{4}$ .

La estructura de los 602 compases de *Quince*, incluido el prefacio, se distribuye de la siguiente manera, donde el número entero indica la cantidad de compases y la fracción la indicación de compas correspondiente:

**Tabla 4:** Estructura de los compases por poema en *Quince*.

P	$12 = \frac{2}{2}$
I	$60 = \frac{1}{2}$
II	$140 = \frac{1}{2}$
III	$61 = \frac{1}{2}$
IV	$33 = 2\left(\frac{2}{4}\right) + 1\left(\frac{3}{4}\right) + 17\left(\frac{2}{4}\right) + 1\left(\frac{3}{4}\right) + 12\left(\frac{2}{4}\right)$
V	$34 = \frac{1}{2}$
VI	$12 = 4\left(\frac{2}{4}\right) + 1\left(\frac{3}{4}\right) + 5\left(\frac{2}{4}\right) + 1\left(\frac{3}{4}\right) + 1\left(\frac{2}{4}\right)$ .
VII	$60 = \frac{1}{2}$
VIII	$31 = 22\left(\frac{1}{2}\right) + 1\left(\frac{3}{4}\right) + 8\left(\frac{1}{2}\right)$
IX	$18 = \left(\frac{1}{2}\right)$
X	$38 = \left(\frac{1}{2}\right)$
XI	$29 = \left(\frac{1}{2}\right)$
XII	$32 = \left(\frac{1}{2}\right)$
XIII	$16 = \left(\frac{1}{2}\right)$
XIV	$8 = 5\left(\frac{3}{4}\right) + 2\left(\frac{2}{4}\right) + 1\left(\frac{3}{4}\right)$
XV	$18 = \left(\frac{1}{2}\right)$

En el conteo de compases no se han incluido los títulos, ya que como señala el poeta en el “Limen”, “la pronunciación de los títulos de mis poemas no es oral, sino interna: su ritmo y sonoridad están profundamente relacionados con las estrofas (p. 9)”. Si no consideramos “Prefacio” como parte de la estructura general, la totalidad de los compases sería 590.

A continuación, presentamos el comentario de los poemas, donde se disecciona el ritmo, la dimensión combinatoria, y se lo vincula con la dimensión connotativa, recurriendo a la bibliografía consultada o a las palabras del propio autor cuando es necesario. El análisis rítmico de los fragmentos citados utiliza el método de Roca, mientras que en el apartado

“Anexos” se puede encontrar el análisis completo de las partituras más relevantes para este comentario.

### 10.1. Los fenómenos rítmicos en el “El desahucio”

*Quince* abre con “El desahucio”, mismo poema que ocupa el último lugar de su publicación original, *Auge* (2007). Su ubicación en el texto quizá pueda explicarse por su sentido conclusivo al tratar sobre la muerte desde una visión claramente desesperanzadora, mientras que en *Quince* su inclusión ubica al lector de lleno en una de las temáticas más relevantes dentro de la obra de DRT. Atendiendo a la estructura rítmica, esta se compone de 13 células rítmicas, 19 motivos rítmicos, 17 incisos y 17 oraciones rítmicas, mientras que el poema entero cuenta con 20 versos distribuidos entre 60 compases, lo cual indica que tres oraciones rítmicas se repiten. A saber, el verso 2 –“ocupo uno mediano”– y el 15 –“buscando los arriendos”– corresponden a Or2:

<<Or2: (a)
Ir2: (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e)
Or2: (cad.r: sc)>>

**O      cu    pou    no    me    dia    no**  
**Bus    can    do    los    a    rrien    dos**

Mientras que el verso 4 –“desde tanto ajeteo”– y el 11 –“diferentes motivos”– corresponden a la estructura de Or4:

<<Or4: (a) Ir4: (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e) Or4: (cad.r: sc)>>

Des de tan toa je tre o  
Di fe ren tes mo ti vos

A esto se suma el encabalgamiento entre el quinto y el sexto verso –“que no recuerdo/ cuánto”–, lo que estructuralmente corresponde solo a una sola oración rítmica, Or5:

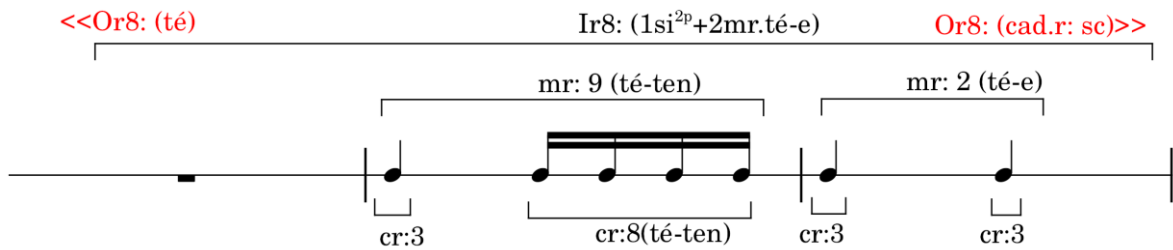
<<Or5: (a) Ir5: (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e) Or5: (cad.r: sc)>>

Ir6: (1si<sup>2p</sup>+1mr.té-e) Or5: (cad.r: sc)>>

Por otra parte, los únicos versos de comienzo tético son el octavo –“firme, tempranísimo.”– y también el noveno –“Yo no lo conocía.”:

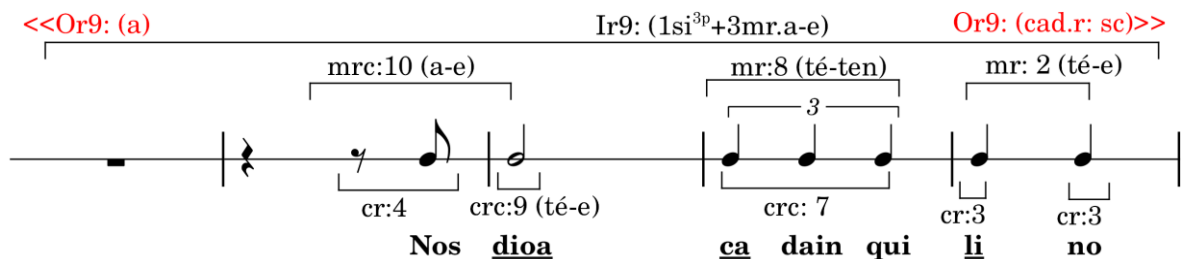
<<Or7: (té) Ir7: (1si<sup>2p</sup>+2mr-té-e) Or7: (cad.r: m.sus)>>





A excepción de estos dos versos, el resto son anacrúsicos, formando contratiempos con silencios que varían entre  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ , y  $\frac{1}{4}$  de pulso dentro de la primera célula, como es el caso, respectivamente, de la Or2, Or4 y Or5 que hemos citado anteriormente. A estas células anacrúsicas se suman los silencios de mayor extensión, los cuales varían entre 1, 2 y hasta 3 pulsos. Esta suma de silencios tendrá un efecto de tensión mientras más extensa sea la estructura silente.

La relación entre la dimensión combinatoria de la partitura y la dimensión connotativa del poema resulta evidente, como queda en evidencia en la Or5 antes citada, donde el sexto verso encabalgado es precedido por un silencio de 2 pulsos, o sea, un compás completo, en vez del medio pulso que preceden a la mayoría de los versos del poema. Los otros silencios de mayor extensión se encuentran en los versos de comienzo tético ya citados, Or7 y Or8, a los que se suma el décimo y el vigésimo verso, con silencios de 3 pulsos cada uno:



<<Or17: (a)
Ir17: (1si<sup>3p</sup>+2mr.a-e)
Or17: (cad.r: c/a.p)>>

**En ton ces com pren dí.**

Así, podemos construir una explicación coherente para cada uno de estos silencios/tensiones, como el hecho de que la Or7 y la Or8 concluyen la primera estrofa, mientras que la Or9 es que la abre la segunda estrofa. Este quiebre no es insignificante, ya que el primer párrafo expresa el “desalojo” de la vida al compararla con un inmueble, y trata sobre la imposibilidad de habitar el mundo y apropiarlo, ya que nuestro “departamento” no nos pertenece, solo nos fue “arrendado” por el propietario real:

Del edificio de departamentos,  
 – ocupo uno mediano,  
 en el segundo piso,  
 desde tanto ajeteo,  
 que no recuerdo  
 cuánto –  
 el propietario,  
 firme, tempranísimo.  
 Yo no lo conocía. (p.19)

Mientras que en la segunda estrofa del poema se da nos cuenta que la percepción del sujeto lírico acerca de la realidad del “desalojo” es súbita, traumática e intemporal:

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

Entonces comprendí. (p.20)

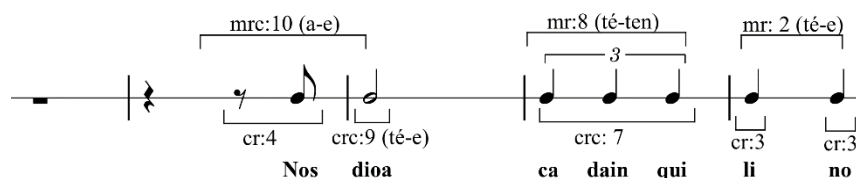
El conocimiento de la muerte y la finitud de nuestra existencia solo se puede expresar en pretérito, de ahí la relevancia de la antítesis entre los tiempos verbales de “ocupo” de la primera estrofa y “salí” de la segunda. En palabras de Sabrina Constanzo (2013):

Los departamentos representan, metafóricamente, la realidad sensible. El desahucio implica, por lo tanto, la separación definitiva del mundo; los diferentes motivos que se les ofrecen a los arrendatarios para que se trasladen aluden a las maneras heterogéneas en las que la muerte sobreviene. En el verso 13, el verbo “salí” marca tanto el pasaje de la primera a la segunda parte de la composición, como el tránsito de una dimensión (la de la vida) a otra (la de la muerte) realizado por el yo lírico. Sin embargo este —al igual que el lector— percibe solo a posteriori el cambio de su condición, a través de la constatación de la fecha en el periódico: (p. 88)

La estructura connotativa del poema es que la obliga al espacio entre las dos estrofas, lo que se ve reflejado en la estructura rítmica por medio de silencios de mayor extensión. Lo mismo ocurre en el último verso, donde la Or17 está separada de las dos estrofas principales y tiene la misma estructura anacrúsica que el comienzo de la segunda estrofa, Or9. No obstante, pese a la coherencia de las estructuras señaladas, otras marcas textuales de puntuación no generan la misma correlación en la partitura: tanto las comas como los guiones largos difieren la duración de sus silencios correspondientes, dándose incluso el caso en el que una coma y un punto seguido tienen el mismo valor, además de preceder ambas a una estructura tética:

el pro pie ta rio,  
 fir me, tem pra ní si mo.  
 Yo no lo co no cí a.

En el contexto de un poema con métrica “normal” –sin una partitura correspondiente–, estas discrepancias no tendrían mayor relevancia, ya que la lectura del poema exige ignorar la ortografía puntual en función de mantener el ritmo constante que impone la métrica; no obstante, este detalle sí tiene implicancias importantes en estos poemas/partitura al tratarse de una “nueva” forma de plantear la métrica. Lo mismo ocurre con el uso de la estructura rítmica celular de mayor extensión, la blanca<sup>26</sup>: si bien podemos observar una tendencia de su uso en la sílaba final de los versos agudos –asociando así la dilatación con la regla de escansión que duplica el valor gramatical de la última sílaba en un verso agudo–, también aparece en el verso 10:



Una explicación lógica apuntaría a que la sílaba en cuestión es la única que se forma con una sinalefa de tres vocales, aunque este criterio no favorecería la escansión del verso y, como veremos en el siguiente apartado, no es una explicación suficiente para todas las partituras del libro.

## 10.2. Problemas de la métrica acentual tradicional en “Rapsodia” y “Schabat”

El segundo poema de *Quince*, “Rapsodia”, también corresponde al libro *Auge* –poema 27– y su estructura rítmica general es muy similar al poema anterior. Aunque presenta el

---

<sup>26</sup> Recordemos que la célula rítmica es el conjunto de sonidos que se dan dentro de un solo pulso. Cuando una célula rítmica excede esa dimensión, se indicará, como células rítmicas compuestas –crc–, mientras que cuando no alcanzan a cumplir con la regla se indican como células rítmicas defectivas –crd.

doble de versos –el poema más extenso del libro–, le comparte prácticamente las mismas estructuras rítmicas de base, solo cambiando su orden, generando nuevos motivos y oraciones rítmicas. Si observamos los silencios, su aplicación también se asimila al poema anterior en la forma de dividir de las estrofas a través de pausas de mayor extensión, presentando la misma figura en los primeros versos de las estrofas, una célula anacrúsica de  $\frac{1}{2}$  pulso precedida por un silencio de tres pulsos:

Ir:6(1si<sup>3p</sup>+1mr.a-e)

mr:7(a-e)

cr:5 (a<sup>1/2p</sup>)      cr:4      cr:4

<<¡El      vi      ra!>>

Otra similitud es que el último verso está separado del resto del poema, aunque en este caso hay una leve alteración de la anacrusa antes citada, donde la primera célula rítmica presenta una subdivisión binaria, por lo tanto, el silencio anacrúsico es de menor valor y la anacrusa ya no es de  $\frac{1}{2}$  sino de  $\frac{3}{4}$  de pulso:

Ir33: (1si<sup>3p</sup>+3mr.a-e)

mr:15(a-e)      mr:2      mr:9

cr:11(a<sup>3/4p</sup>-ten)      cr:4      cr:4      cr:3      cr:3      crc:6

<<¡Un vo lun ta      rio,      pron toal pi za rrón!>>

En principio se podría pensar que el silencio de la anacrusa se comprime –tiene una menor extensión, al igual que el resto de sonidos– porque el verso es un endecasílabo, por lo que consta de más sílabas/sonidos que los versos heptasílabos o trisílabos que daban comienzo a

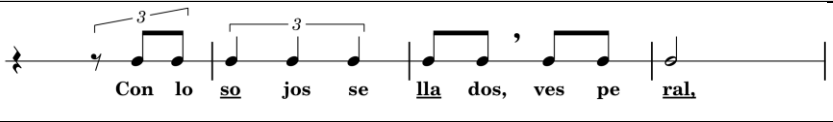
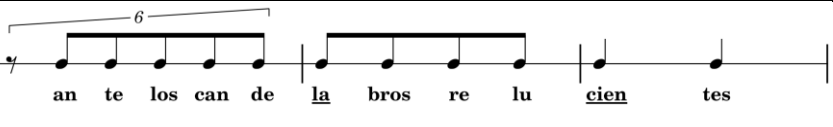
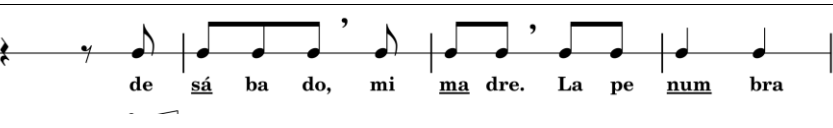
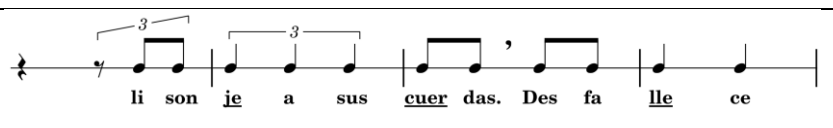
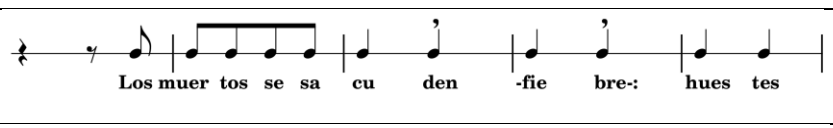

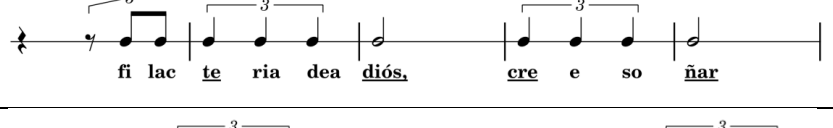
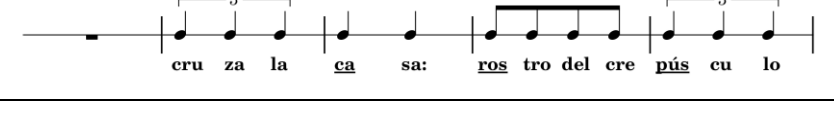
las otras estrofas citadas. Pero esta explicación no es suficiente porque la comprensión se da a nivel de compás, de forma que el número de sílabas total del verso no es el relevante, sino la cantidad de sílabas anacrúsicas que preceden a la primera acentuada.

Llegado este punto es obligatorio volver a la cuestión de la métrica poética tradicional, ya que es imposible eludir que la versificación de los poemas de *Quince* es absolutamente regular y coherente con las reglas de escansión. Hay casos donde la regularidad es extrema, como en “Desiertos” y “Aguacibera”, de arte menor isosilábico, mientras que en poemas como “Schabat” u “Ontogenia” el isosilabismo se da por arte mayor. No obstante, la tendencia general es combinar las artes, haciendo principalmente uso de versos endecasílabos, heptasílabos y sus correspondientes quebrados, como es el caso de “El desahucio” y “Rapsodia”. Así, *Quince* presenta una estructura totalmente acorde a los criterios de la teoría métrica tradicional en cuanto al metro, pero no sucede lo mismo en relación al plano rítmico/acental. Es decir, la propuesta que se nos presenta por medio de las partituras no tiene relación alguna con ninguna de las teorías métricas acentuales en poesía, donde el acento se clasifica –y en muchos casos fuerza– dividiendo los versos en pies con la misma cantidad de sílabas y la misma cantidad de duración, es decir, pies isocrónicos e isosilábicos. En cambio, en *Quince* las duraciones de los sonidos se “acomodan” en el compás en función de los acentos, donde un mismo compás de  $\frac{1}{2}$  puede presentar desde uno hasta seis sonidos/sílabas. En ese sentido, el número de sílabas de un verso afecta el ritmo, pero lo hace por el efecto de comprensión o descomprensión que se provoca dependiendo de la estructura utilizada en una combinación específica de palabras. Es por ello que en la propuesta de *Quince* dos versos con la misma cantidad de sílabas y sonidos en un mismo

poema pueden variar tanto en la duración de los mismos, formando versos que, siendo isosilábicos, pueden ser al mismo tiempo anisocrónicos.

“Schabat”, al ser un poema isosilábico, es un buen ejemplo de esto: 9 oraciones rítmicas distribuidas en 14 versos endecasílabos, donde cada una de estas oraciones rítmicas posee una estructura diferente que deviene en una diferencia también en la cantidad de compases y de sonidos que presenta cada verso:

**Tabla 5:** Estructura de los sonidos por compás y los sonidos acentuados en “Schabat”.

Oración rítmica/ verso	Estructura rítmica	Cantidad de sílabas-sonidos/ compases	Sílabas-sonidos acentuados
Or1/ 1		10s/4c	3 y 6
Or2/ 2		11s/3c	6 y 10
Or3/ 3,5,7,9, 12		11s/4c	2, 6 y 10
Or4/ 4, 8		11s/4c	3, 6 y 10
Or5/ 6		11s/5c	2, 6, 8 y 10
Or6/ 10		10s/4c	4, 8 y 10
Or7/ 11		10s/5c	3, 6, 7 y 10
Or8/ 13		12s/4c	1, 4, 6 y 10

Or9/ 14		10s/3c	1, 6 y 10
------------	--	--------	-----------

Las reglas de escansión de la métrica nos permiten clasificar el poema como isosilábico endecasílabo, pero hemos señalado la cantidad de sílabas gramaticales para que se aprecie cómo, por ejemplo, la Or7 tiene 10 sonidos en 5 compases, mientras que la Or8 tiene 12 sonidos en 4 compases, repartiendo así 2 sonidos de más con un compás de menos. Es fácil notar que, si bien muchos versos cumplen con las condiciones de simetría silábica, la tendencia general del poemario es hacia la anisocronía al igual que en el ejemplo anterior<sup>27</sup>.

Si observamos los acentos, podemos observar que estos difieren enormemente de un verso a otro y que ningún verso repite su estructura rítmica/acental. Por lo tanto, no tiene sentido aplicar cualquier calificativo rítmico prestado de la teoría acental tradicional –yámbico, dáctilo, pirriquo, troqueo, etc.–, ya que los versos presentan un número y duración de los sonidos muy distintos entre cada acento. Como se explicó en el apartado 7, cualquier intento parecido no tiene sentido debido al error de las premisas en la teoría, donde habría que recurrir a conceptos tan arbitrarios como el de “acento extrarrítmico” o “acento antirrítmico” para diferenciarlos –y desdeñarlos– respecto al correcto acento rítmico:

El acento extrarrítmico es el que, en el interior del verso, ocupa un lugar no exigido por el modelo de verso, y tampoco está en posición inmediata a un acento rítmico. Los nombres con que se conoce esta clase de acentuación indican su carácter no constitutivo para el verso, pues el acento extrarrítmico se llama también accesorio, accidental, facultativo, libre, potestativo, suplementario, variable, etc. [...]

El acento antirrítmico es el situado en posición inmediata a la de un acento rítmico. Los nombres de antiversal, obstruccionista o perjudicial, con que también se conoce, dan idea de una valoración negativa para la confluencia de acentos en el interior del verso. [...] Estilísticamente, sin embargo, la confluencia de acentos es recurso que no suele pasar

<sup>27</sup> En el Anexo 2 adjuntamos una tabla en la que es posible hacer esta comparación en todos los versos del poema.



inadvertido por el poeta, quien lo utilizará con fines expresivos. (José Domínguez Caparrós, 2014, p.86)

En la cita anterior, Domínguez Caparrós rescata los fines expresivos de los recursos, pero al recopilar a los autores clásicos y recoger su influencia no deja de utilizar estos conceptos de origen tan arbitrario. El sistema que propone *Quince* a través de la notación musical contemporánea libera a los poemas del análisis por medio de la estructura constrictora del pie, lo que permite un juego rítmico que a ojos de la métrica rítmica tradicional serían inadmisibles. Si tuviéramos que elegir una estructura de medida para los versos que reemplazara el pie, esta sería el motivo rítmico.

Para ver un ejemplo, debemos volver a “Rapsodia” y a su dimensión connotativa: el relato nos presenta a la joven Elvira en un salón de clases, donde el profesor la sanciona y reprime por un desinhibido gesto que distrae a los varones de la lección. En este poema el hablante lírico participa del evento como espectador de un erotismo reprimido, representado por la joven, mientras que el profesor actúa, sin saberlo, como profeta<sup>28</sup> de un destino trágico: en el futuro, la joven morirá luego de un parto, encontrando su sino en la sobreexposición de “su secreto”. El poema está cruzado por una visión oscura del deseo y la sexualidad, similar a los fragmentos que Platón pone en boca de Sócrates y Diotima<sup>29</sup>, donde el acto procreativo acarrea consecuencias no solo desagradables sino fatídicas debido a su naturaleza demoníaca

---

<sup>28</sup> Curiosamente, DRT relaciona la palabra profesor con profeta, lo que nos da cuenta del criterio no exclusivamente etimológico al momento de jugar con el sentido de las palabras.

<sup>29</sup> “–Pero, en fin, Diotima, dime que es. / –Es, como dije antes, una cosa intermedia entre lo mortal y lo inmortal. / –¿Pero qué es por último? / –Un gran demonio, Sócrates; porque todo demonio ocupa un lugar intermedio entre los dioses y los hombres. / –Cuál es, la dije, la función propia de un demonio? / –La de ser intérprete y medianero entre los dioses y los hombres; llevar al cielo las súplicas y los sacrificios de estos últimos, y comunicar a los hombres las órdenes de los dioses y la remuneración de los sacrificios que les han ofrecido. Los demonios llenan el intervalo que separa el cielo de la tierra; son el lazo que une al gran todo.” (Platón, *El Banquete*, 1871, pp.339-340).

entre lo mortal y lo divino. Si se lee textualmente, Dios es apenas mencionado como expresión enfática, pero su figura es transversal en la obra de DRT y su mención no es baladí en este poema. En el comentario correspondiente DRT nos revela la intención del profesor al regañar a su alumna: “tenga, siquiera, caridad por el buen Dios: no aflija al buen Dios [...] la santidad luminosa de Dios de-muestra la perversidad oscura de Dios –un diabólico Dios impenitente–”. Así, Dios se muestra indiferente y perverso frente a la desgracia humana: su necesidad de consumir, de completarse. Esta representación coincide con las palabras de Nieves Alonso (2013) cuando dice que el poeta se manifiesta “desesperadamente enjuiciador y contradictorio, establece una insumisa relación con Dios: lo desafía e imita, en su sed por lograr un cobijo (p. XVI). Rítmicamente también encontramos una coincidencia en el siguiente hecho: a diferencia de “El desahucio”, “Rapsodia” presenta casos donde la célula rítmica de mayor extensión, la blanca, no está presente exclusivamente en el final de los versos agudos, siendo el más llamativo el verso 9, donde se menciona a Dios:

<<Or:8

Ir:8(1si<sup>1p</sup>+3mr.a-e)

Or:8(cad.r: sc)>>

mr:10(a-ten)

mr:9

mr:3

cr:5

cr:4

cr:7(té-ten)

crc:6

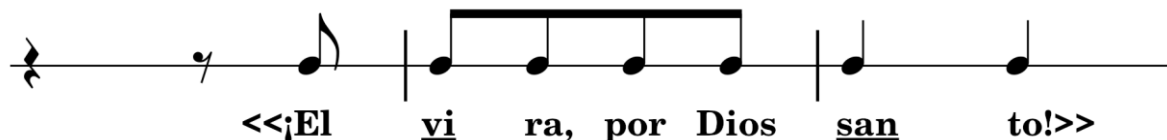
cr:4

cr:4

<<El vi ra, por Dios san to!>>

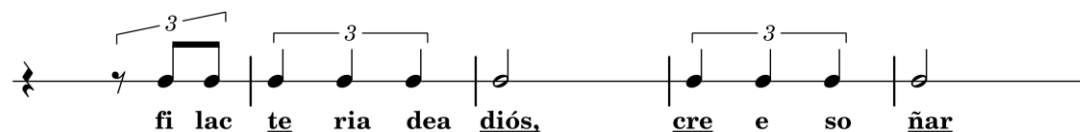
En este caso, no existe una aglutinación vocálica inusual que justifique el uso de la blanca, ni tampoco algún signo de puntuación que sugiera el alargue de la sílaba en cuestión, sino que todo apunta a que el origen de la dilatación es connotativo y relacionado con la lectura que citamos anteriormente. Es más, al tratarse de un diptongo que forma una palabra monosilábica, no sería extraño que el sonido quedase átono en el verso, resolviendo así el

“problema” –a los ojos de la métrica poética tradicional– de que se presenten dos sílabas acentuadas de forma yuxtapuestas. Una teórica “solución” sería la siguiente, donde incluso la duración de los sonidos queda más igualada por efecto de la compresión:



Este ejemplo anula la relación que existe entre el poema y la cadencia que le inscribe el poeta al momento de crearlo, donde el verso ya no estaría compuesto por tres motivos –elvirapor/dios/santo– sino por dos –elvirapordios/santo–, resultando una estructura rítmicamente menos interesante. No obstante, es justo reconocer que si prescindieramos de la partitura sería muy difícil para el lector concluir este ritmo particular para el verso.

Si quedasen dudas de la motivación connotativa, el ejemplo tiene un equivalente en otro verso ya citado del poema “Schabat”, aunque este caso es aún más especial porque la palabra en cuestión no es “Dios”, sino “adiós”, cumpliendo el sonido en cuestión esa doble función polisémica:



Al igual que en el otro verso, las “soluciones” no son pocas para el “acento antirrítmico” entre las sílabas 6 y 7, pero es que a diferencia de los métodos de segmentación rítmica tradicionales, el fluir de la palabra encuentra su riqueza no en la simetría, sino precisamente en la solución de los valores irregulares que apoyan el sentido del poema. En este caso,

citamos a Teodosio Fernández y a la comparativa que hace entre la versión de *Cortejo y epinicio* y *Quince* de “Schabat”, donde señala a propósito de los comentarios de DRT:

“filacteria de adiós (filacteria: inscrita «envoltura» durante el rezo hebreo: orar: amuleto: protección): la oración del crepúsculo y el recuerdo de que todo emigra”, es quizá de lo más útil que se puede extraer de los comentarios del autor, pues sumerge al lector en un ámbito cultural judío y le permite deducir que el poema hace referencia al crepúsculo de la tarde del viernes que deja paso al sábado o lo introduce. (p. 117)

Bajo el contexto connotativo del poema, el sonido “Dios” no puede pasar inadvertido y tiene mucho sentido el que sea realzado rítmicamente, aunque forme parte de otra palabra.

Como señala Montes:

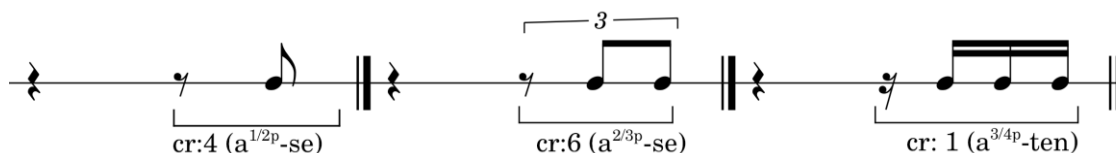
El ritmo musical coadyuva de manera importante a la completitud del sentido de esa estructura verbal, sentido que no se agota en sí mismo, sino que requiere de la interacción de ese importante elemento musical. En consecuencia, puede afirmarse que Rosenmann-Taub se constituye en una especie de guardián protector del ritmo que el poema posee y que requiere desplegar. De la misma manera que un compositor propone un acelerando o un decrescendo en su partitura, el poeta asigna y transcribe ese ritmo originario del poema, ritmo sin el cual este quedaría reducido únicamente a su condición de estructura verbal y de dispositivo de transmisión de un mensaje. Al leer sus versos y al interpretar los textos partituras a partir del código rítmico propuesto, el poeta hace “sonar” dicha partitura de una manera en la que se despliega de mejor forma su potencial simbólico. (p. 149)

Finalmente, otra sencilla justificación para la disposición y duración de los sonidos sería el preguntarse bajo qué criterio se podrían calificar de “antirrítmicas” ambas estructuras si prescindiéramos de las sílabas y las asignásemos a una melodía instrumental cualquiera. La discusión sencillamente se tornaría ridícula.

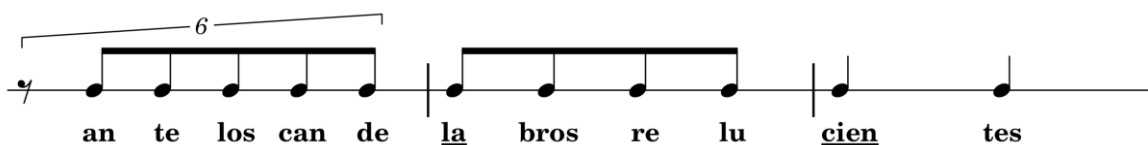
### **10.1. Figuras irregulares, cambios de compases y cadencias rítmicas**

Si bien en esencia se trata de estructuras relativamente sencillas, uno de los puntos que más llama la atención de las partituras es la minuciosidad de las anacrusas y el uso no despreciable de figuras con valores irregulares. Estas últimas están fuertemente asociadas con las anacrusas, ya que muchos compases presentan ambas características: presentan

valores irregulares y señalan silencios extremadamente minuciosos por medio de la anacrusa. Naturalmente, se trata mayoritariamente de los compases que corresponden al principio de los versos, donde en el libro se destacan las siguientes figuras:



Si observamos los tres compases, todos comparten un silencio inicial de un pulso (una negra), mientras que los sonidos se distribuyen en el segundo pulso y presentan un silencio anacrúsico de mayor o menor extensión, dependiendo de la cantidad de sonidos. El primer compás tiene un sonido y un silencio de  $\frac{1}{2}$  pulso, el segundo dos sonidos y silencio de  $\frac{1}{3}$  de pulso y el tercero tres sonidos y un silencio de un  $\frac{1}{4}$  de pulso. En “Schabat” encontramos el ejemplo más extremo con un compás de cinco sonidos y un silencio de  $\frac{1}{3}$  de pulso<sup>30</sup>:



Desde el punto de vista del solfeo, estas figuras resultan bastante complicadas de pensar si se desease respetar inflexiblemente las partituras, a la manera de Stravinsky. No obstante, esta extraña figura nos lleva a reflexionar sobre la naturaleza de su elección: ¿por qué un

<sup>30</sup> Las anacrusas precedidas por un silencio de negra –como la mayoría de las presentes en el libro– son la principal justificación para pensar o analizar los compases considerándolos como  $\frac{2}{4}$  (dos pulsos de negra) en vez de  $\frac{1}{2}$  (un pulso de blanca), como se indica en la mayoría de los poemas. No obstante, en este caso al tratarse de un seisillo que ocupa un compás entero sería conveniente pensarlo como silencio como  $\frac{1}{3}$  de pulso de un compás de  $\frac{1}{2}$ .

seisillo con silencio del primer sonido y no simplemente un cinquillo? Sin duda, un cinquillo es una figura algo más complicada de leer que un seisillo, pero definitivamente es más simple que un seisillo con su primera corchea silenciada, siendo mínima la diferencia sonora debido a que se trata de la misma cantidad de sonidos en un lapso muy corto, solo diferenciados por un silencio aún más corto. La respuesta está en los acentos: en el cinquillo el primer sonido estaría acentuado, mientras que el seisillo con silencio forma una anacrusa de  $\frac{5}{6}$  de pulso, lo que deniega el acento hasta el próximo compás. Así resulta evidente que, en la práctica, es más importante no acentuar el primer sonido que respetar la duración de los sonidos con metrónomo en mano.

Ocurre de igual manera con los ejemplos anteriores, aunque al ser anacrusas de menor extensión y menos sonidos, siempre precedidas de un silencio de negra, cabe preguntarse el por qué no se eligen estructuras más simples donde se siga respetando la anacrusa:

Partitura original:

di fe ren tes mo ti vos

Partitura con figura irregular simplificada:

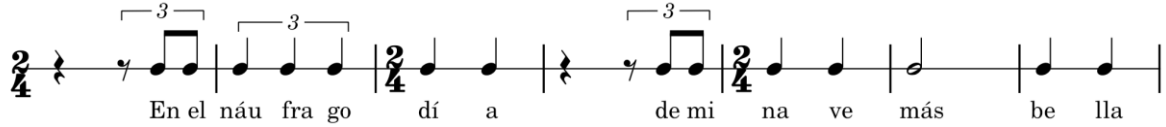
di fe ren tes mo ti vos

Como se puede observar en la simplificación de la figura, aunque fueran sonidos en tiempo débil, la condición anacrúsica de cr:6 no se completaría del todo al comenzar simétricamente en la división del tiempo débil. Por el contrario, en la partitura original la sílaba tética actúa como centro gravitacional del ritmo: las sílabas anacrúsicas se comprimen buscando la cercanía al centro acentual. El uso de estas figuras irregulares reafirma la anacrusa y la condición no acentuada de los sonidos en cuestión, además de enriquecer la estructura rítmica que se vería demasiado mecánica por medio del uso excesivo de corcheas simples.

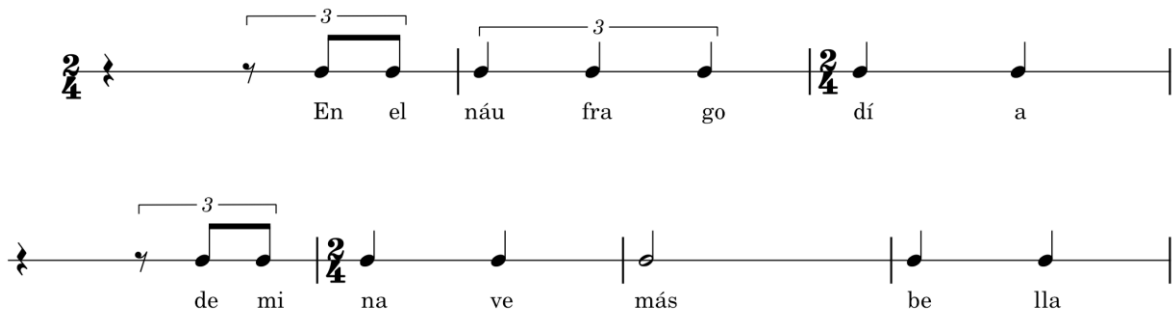
De manera similar, se puede explicar el uso de las estructuras polirrítmicas en algunos poemas debido a una necesidad acentual de su estructura. Como ya se ha mencionado, las polirritmias resultan llamativas porque no forman compases compuestos en todo el poema/partitura, sino que solo aparecen en cambios de compás en momentos muy determinados para agregar o quitar un pulso. Por ejemplo, “En el naufrago día...” comienza con el siguiente verso alejandrino con su correspondiente hemistiquio:

En el naufrago día de mi nave más bella

Justamente, la polirritmia –en este caso una dilatación del ritmo– se da en el hemistiquio porque la segunda estructura de siete sílabas requiere de dos sílabas/sonidos en tiempo débil, efecto que, cuando el heptasílabo se presenta en un verso aparte, se da por medio de la anacrusa. Vista la partitura por sí sola, no habría inconveniente en simplemente insertar una anacrusa en esa parte del compás:



Pero cuando la partitura corresponde a un poema, entendemos que en la práctica usar una anacrusa en medio del verso implicaría, sonoramente, la división del alejandrino en dos heptasílabos, es decir, dos versos diferentes que pierden la intención original del verso estructurado como alejandrino:



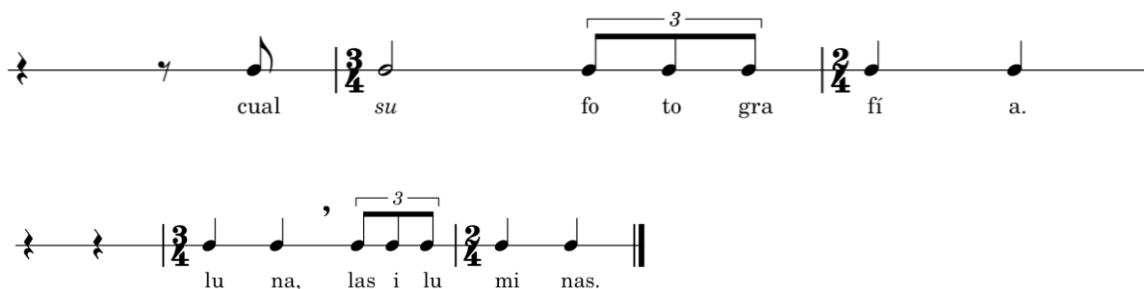
Este mismo efecto sucede en “Noailles”, donde una pausa, en este caso heterostiquio de un verso endecasílabo, obliga a dilatar un pulso de compás para que calcen los acentos.

En cambio, en “Desiertos” y “De nada” la dilatación tiene fines expresivos ya que no existe una exigencia acentual que los justifique. Ambas polirritmias tienen relación con una dilatación inusual en la duración de un sonido, el cual podría presentarse como una corchea normal sin afectar el acento del verso, de forma que procedemos a analizar connotativamente el poema, al igual que con los ejemplos de la palabra “Dios” en el apartado anterior.

En el caso de “Desiertos” la palabra “su” está resaltada en el poema por medio de tipografía itálica, y podemos interpretar gracias al comentario de DRT que la importancia de este determinante en el poema es que aparece sin un nombre explícito asociado, de forma



que el sujeto, en este caso el “yo”, queda solo insinuado por el “su”: “Gratitud del poeta por el rayo lunar que le agracia ver la mano en la realidad y en la fotografía –¿sos«tenida» por la mano del poeta? (*su*: fotografía «de» la mano; *su* fotografía de la corporeidad «del» poeta)” (p.101). Luego, la estructura se repite en el cuarto y último verso que alude a la luna, por lo tanto, la asociación del yo poético implícito y la luna en el nocturno desierto se fortalece por medio del recurso rítmico, mas no lo hace por la imitación de la estructura –blanca y tresillo de corcheas– sino por la dilatación del pulso en el compás:



Por último y contrariamente a las expectativas iniciales respecto a la metodología de análisis de Roca, las cadencias rítmicas resultan el punto menos interesante de los poemas. Pese a que existe más de una excepción, la gran mayoría de los versos se reparten en tres de las cuatro categorías, correspondiendo casi en la totalidad de los casos las oraciones rítmicas conclusivas con los versos agudos, las oraciones semiconclusivas con los versos graves y las oraciones muy suspensivas con los versos esdrújulos<sup>31</sup>. Esto se explica porque la subdivisión de las partituras es muy limitada, ya que de aglutinarse demasiados sonidos resultarían estructuras rítmicas imposibles de ser asignadas a palabras sin recurrir a un ritmo

<sup>31</sup> En el Anexo 3 se puede revisar el análisis completo de “El desahucio”, el segundo poema más extenso del libro, donde se puede apreciar hasta qué punto es sistemática la correspondencia que referimos.

exageradamente artificial. Esto se intensifica en el final de las oraciones, donde la dicción de la palabra suele desacelerarse por medio de la dilatación de los sonidos.

En otras palabras, los versos, cual palabra hablada naturalmente, tienden a aglutinar los sonidos al comienzo del verso, juntando mucha tensión, para luego distenderse hacia el final del verso. En ese sentido las estructuras rítmicas que presentan las partituras de los poemas respetan y dan un sentido concreto a las reglas de escansión tradicional: cuando en el verso agudo se cuenta una sílaba más por medio de la escansión, el último sonido del verso se dilata en el último compás; el verso grave queda igual, por lo tanto, los últimos dos sonidos se distribuyen equitativamente en el compás; y cuando en el verso esdrújula se cuenta una sílaba menos, los últimos tres sonidos se contraen en el compás:

**Top Staff: Ir:7 (1si<sup>2p</sup>+3mr.a-e) Or:22 (cad.r: c/a.p)>>**

Structure: mr:3 | mr:8(té-ten) | mr:9(té-e)

Measure 1: cr:4 | cr:4 (E lla)

Measure 2: cr:2 | cr:2 | cr:2 (no se mo)

Measure 3: cr:6 (vió.)

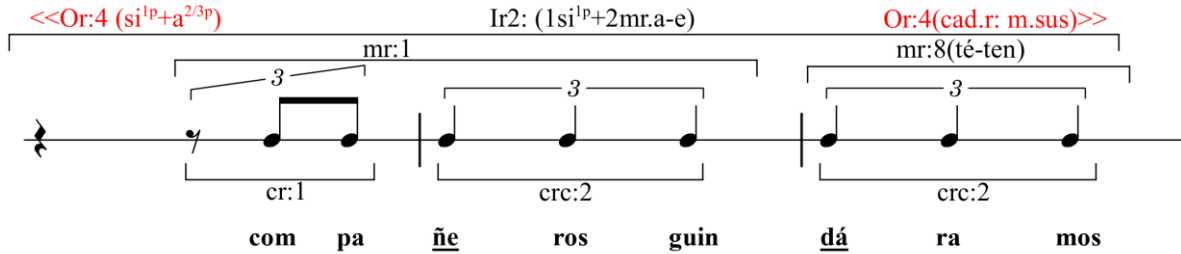
**Bottom Staff: Ir:3 (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e) Or:3 (cad.r: se)>>**

Structure: mrc:4 (a-e) | mr:2 (té-e)

Measure 1: cr:1 | cr:3 | cr:3 (en el se)

Measure 2: cr:3 | cr:3 (gun do)

Measure 3: cr:3 | cr:3 (pi so,)



El único poema que se escapa a la correspondencia entre escansión y candencias rítmicas es el penúltimo del libro, “De nada” (ver Anexo 6). En este poema de dos versos graves, ambas oraciones rítmicas semiconclusivas, lo que se dilata es el penúltimo sonido, es decir, la sílaba grave. Esto podría explicarse porque al ser ya el penúltimo poema del libro, se ha elegido una estructura que tienda más hacia distensión, aunque se trate de una estructura semiconclusiva que invita a la continuidad sin caer en una tensión excesiva, se opta por dilatar la sílaba acentuada para otorgarle más sentido conclusivo. Esto coincidiría con lo que se observa en “Autoalabanza” (ver Anexo 7), el último poema del libro, donde el poema está inusualmente cargado de sonidos/sílabas dilatadas y dónde todos los versos son agudos, dando un sentido rítmico muy concluyente al poema que cierra el libro.

## CONCLUSIONES

El presente estudio ha procurado analizar el poemario *Quince* desde sus evidentes particularidades, como lo son la anexión de una partitura y un comentario para cada uno de los quince poemas que componen el libro. Esta tarea tuvo desde el primer momento la dificultad de mezclar dos disciplinas que no tienen mucha bibliografía en común y que en ningún caso se prestan para el análisis de un texto literario que presenta partituras como guía de lectura. Por otra parte, vistas por separado, cada una de estas disciplinas presentó nuevas dificultades en su teoría: en la literatura, un sistema de análisis métrico poético clásico que cuestiona muchos de los versos del poemario, y en la música, una escasez de métodos de análisis propiamente rítmico para partituras.

Como se vio en el segundo apartado, gran parte de estas dificultades tienen que ver con la mezcla de conceptos, prácticas y préstamos teóricos que se produjo entre ambas disciplinas durante el curso de la historia: en distintos momentos y contextos, ambas tomaron como base a la métrica grecolatina, pero la evolución propia de sus lenguajes –la lengua hablada en un caso, la teoría armónica en el otro– no les permitió sostener tal forma de entender la poesía y la música.

En cuanto a la relación entre la dimensión connotativa y la dimensión combinatoria en los textos analizados, son categorías que pueden malinterpretarse fácilmente asociándolas con los conceptos desfasados de forma y contenido. No obstante, su aplicación fue de tremenda utilidad para comprender tanto las características en común como las diferencias entre dos disciplinas muy distintas en su formato de expresión. Concluimos que ambas dimensiones

adquieren una imbricación especial debido al desempeño de Rosenmann-Taub como poeta y como músico, de ahí que, pese a su sencillez desde un punto de vista musical, la mixtura de ritmos presente en las partituras forme parte fundamental de la propuesta poética.

En ese contexto, el método de análisis de Roca nos ha sido de tremenda utilidad porque nos ha permitido identificar el motivo rítmico como el centro de la propuesta poético/musical de DRT, y así explicar las contradicciones que surgirían si intentásemos aplicar la métrica poética clásica a su obra. Así, cada motivo presenta como “núcleo” la sílaba/sonido acentuada, y es a partir de este centro rítmico gravitacional sobre el cual se construye todo el resto del verso y las duraciones de sus sonidos y silencios. Justamente, el uso de los silencios se identifica como crucial para el ritmo del poema, instalándose entre cada uno de los núcleos acentuales y generando los espacios necesarios para que estos se materialicen en la lectura. También observamos que analizar los poemas por medio la estructura de sus oraciones rítmicas no tiene mucho sentido, ya que estas se repiten constantemente en todo el libro. No obstante, desde ese punto de vista podemos afirmar que la composición a la que alude el poeta en la introducción a su libro se cumple a cabalidad, presentando una continuidad de sus estructuras y tensiones en momentos muy específicos, siempre vinculados con la connotación de los versos.

Toda intención que busque uniformidad métrica dentro de un mismo poema se ve menguado por la cantidad de variaciones rítmicas que presenta cada verso, incluso cuando estamos frente a un poema perfectamente isosilábico, como es el caso de “Schabat”. En definitiva, en la poesía de DRT el verso continúa siendo métrico en cuanto a su cantidad silábica, pero se libra de la clasificación de sus estrofas al perder la sistematicidad de sus

medidas, así como se desentiende completamente del componente acentual de la métrica clásica, que imponía o más bien forzaba los análisis por medio del pie métrico latino.

Consideramos que esta propuesta métrica apunta a una revitalización de la relación entre la música y la literatura desde una práctica inusual, sobre todo considerando el contexto nacional e internacional de la poesía del período cuando fue concebida. Mientras que el verso libre apuntaba a una recuperación de la poesía oral, el intento de DRT parece más bien recomponer los lazos perdidos entre ambas disciplinas sin renunciar a los nuevos lenguajes que cada una de ellas adquirió durante su evolución histórica. Esta mezcla tiene una fuerte relación con la caracterización usual de la poesía de DRT como hermética, donde su significado adquiere aún más profundidad que lo puramente conceptual por medio del uso de los silencios que van generando el ritmo propio del poema.

En cuanto a las restricciones que en un principio parece imponer la partitura al lector, concluimos señalando que todo apunta a que la partitura forma parte de un esquema general de lectura que requiere necesariamente de una interpretación de los “espacios en blanco”. Esta lectura tiene más que ver con la correcta interpretación de los silencios y los acentos, más que con una ejecución inflexible de las figuras musicales. Además, como señala Cristian Montes, en cada poema “la lectura, la entonación, la impronta expresiva será siempre diferente” (p.151). Como contraparte, evidentemente un lector que no tenga conocimientos mínimos de solfeo no podrá entender en su plenitud de la poesía de DRT.

Son varias las líneas de investigación que quedan abiertas a partir del presente trabajo. Sin duda la más interesante, ya que nos hemos focalizado en la relación entre la dimensión poética y musical del poeta, es un análisis equivalente entre la dimensión poética y pictórica

de su obra. La dificultad en este caso sería no solo teórica, sino también práctica, ya que el acceso a la obra visual del poeta no tiene tantas facilidades como la musical. En esta misma línea, no podemos dejar de mencionar un detalle biográfico que omitimos en el cuerpo del trabajo por no ser lo suficientemente relevante: David Rosenmann-Taub conoció en su juventud –por medio de Claudio Naranjo– a Tótila Albert, más conocido por su obra plástica, pero quien experimentó tanto con la poesía como con la música por medio de su “dictado musical”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Advis, L. (1978). *Displacer y transcendencia en el arte*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Alegría, F. (1967). Los poetas del '50. En *Literatura chilena del siglo XX* (págs. 46-56). Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Alonso, M. N. (2013). Prólogo a Cortejo y Epinicio: "...tierra y alma, en la luz, se precipitan.". En D. Rosemann-Taub, *El Zócalo. Cortejo y Epinicio I* (págs. x-xx). Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Alonso, S. (Ed.). (2002). *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros.
- Berger, B. (6 de julio de 2002). Todo poema tiene en mí su partitura. Entrevista a David Rosenmann-Taub. *El Mercurio* ("Revista de libros"), págs. 6-8 .
- Boulez, P. (2001). *Puntos de referencia* . Barcelona: Gedisa.
- Cage, J. (2013). *Words: John Cage en conversaciones con Joan Retallack*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Cage, J. (2018). *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Casparrós, J. D. (2014). *Métrica española*. Madrid: UNED.
- Castillo, G. (1967). *Apuntes de métrica*. Santiago de Chile: Zig-Zag.
- Cifuentes-Louault, J. (2013). Componer, descomponer y recomponer la memoria: una lectura de País De Más Allá de David Rosenmann-Taub. En E. Ramos-Izquierdo (Ed.), *Lo singular y lo universal en la poesía de David Rosenmann-Taub* (págs. 95- 110). México/PAris: Rilma2/ADEHL.
- Concha, J. (2008). Nace una singularidad: el primer libro de David Rosenmann-Taub. *Revista Iberoamericana*, 74(224), 713-725.
- \_\_\_\_\_ (2012). En torno a Auge: métrica y vanguardia en la poesía de Rosenmann-Taub. En E. E. Cortez, & G. Kirkpatrick (Edits.), *Estar en el presente. Literatura y nación desde el Bicentenario* (págs. 189-204). Berkeley: Latinoamericana Editores.
- Constanzo, S. (2013). De lo personal a lo universal: existencialismo y muerte en la poesía de David Rosenmann-Taub. En E. Ramos-Izquierdo, *Lo singular y lo universal en la poesía de David Rosenmann-Taub* (págs. 85-94). México/Paris: Rilma2/ADEHL.



- Cussen, F. (2010). Juegos metafísicos en la poesía de David y Mauricio Rosenmann-Taub. *Anales de la literatura chilena*(14), 173-191.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Elliot, T. (2009). La música de la poesía. *Atenea*(500), 251-264.
- Fasola, F. (22 de agosto de 2006). Entrevista a David Rosenmann-Taub. *La Nación*.
- Fernández, T. (2013). El objetivo es la verdad: reflexiones sobre la poesía de David Rosenmann-Taub. En *Lo singular y lo universal en la poesía de David Rosenmann-Taub* (págs. 111-124). México/París: Rilma2/ADEHL.
- Foguet, J., Gianera, P., Güerri, A., Herrera, R., Aldazábal, C., Kovadloff, S., . . . Wittner, L. (2011). *La música de la poesía*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Gandolfo, P. (2010). Poesía al borde de la música. *Resonancias*(26), 5-11.
- García, A. (2013). Francisco de Salinas y la teoría musical renacentista. En F. d. Salinas, A. G. Pérez, & B. G.-B. Alonso (Edits.), *De musica libri septem* (págs. 45-92). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gianera, P. (2011). La tentación de una distancia . En VV.AA., *La música de la poesía* (págs. 15-22). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Gómez O., C. (2010). David Rosenmann-Taub:lectura de sus silencios. *Aisthesis*(48), p.244-256.
- Kramer, L. (2002). Música y poesía: Introducción. En S. Alonso, *Música y literatura* (págs. 29-62). Madrid: Arco/Libros.
- Lastra, P. (1960). Las actuales promociones poéticas. *Anales de la Universidad de Chile*(120), 181-192.
- Machado, M. (2011). El concepto de textura musical aplicado a la poesía contemporánea. *Mapocho*(69), 209-215.
- Mallarmé, S. (2017). *Poesía* . Valparaíso : Ediciones Moneda.
- Miranda, P. (2009). Quince Autocomentarios de David Rosenmann-Taub: fin al hermetismo. *Revista Chilena de Literatura*(74), 267-270.
- Montes, C. (2018). El concepto del ritmo en la poesía de David Rosenmann-Taub. *Mapocho*(84), 138-155.

- Muñoz, L., & Oelker, D. (2014). La poesía de la generación del 50. En *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos* (págs. 351-364). Concepción: Editorial Universidad de Concepción.
- Nómez, N. (2011). Utopías de la memoria: búsqueda de la trascendencia en la poesía de David Rosenmann-Taub. *Aisthesis*(50), 172-188.
- \_\_\_\_\_ (2013). Prólogo. En D. Rosenmann-Taub, *El Zócalo*. Santiago de Chile: LOM.
- \_\_\_\_\_ (2020). Trascendencia y regeneración en la poesía de David Rosenmann-Taub. *Revista Chilena de Literatura*(101), 311-330.
- Oteriño, R. F. (2011). Música del sentido. En VV.AA., *La música de la poesía* (págs. 100-109). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Pamies, A. (2000). La métrica poética cuantitativo -musical en España. En G. P. Rafael Corbalán (Ed.), *Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio* (págs. 109-132). Nueva York: Monografías de ACDEEU.
- Pound, E. (1978). *El arte de la poesía*. México D.F.: Editorial Joaquín Mortiz.
- Ramos-Izquierdo, E. (Ed.). (2013). *Lo singular y lo universal en la poesía de David Rosenmann-Taub*. México/Paris: Rilma 2/ADEHL.
- Ripoll, J. R. (2016). Música y poesía en David Rosenmann-Taub. *Letral*(17), pp.17-25.
- Roca, F. (2017). *Ritmo: análisis morfológico y sintáctico*. Madrid: Edimúsica Ediciones Musicales.
- Ronsemann-Taub, D. (2013). *La Opción*. Santiago de Chile: LOM.
- \_\_\_\_\_ (1949). *Cortejo y Epinicio*. Santiago de Chile: Cruz del Sur.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Quince. Autocomentarios*. Santiago: LOM.
- \_\_\_\_\_ (2013). *El Mensajero*. Santiago de Chile: LOM.
- \_\_\_\_\_ (2013). *El Zócalo*. Santiago de Chile: LOM.
- \_\_\_\_\_ (2013). *La Noche Antes*. Santiago de Chile: LOM.
- Said, E. W. (2007). La interpretación como ocasión extrema. En *Elaboraciones musicales* (págs. 31-66). Barcelona: Random House Mondadori.
- Salas, H. (2011). Música/poesía. Poesía/Música. En VV.AA, *La música de la poesía* (págs. 108-118). Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa.

- Stravinsky, I. (2006). *Poética musical*. Barcelona: El Acantilado.
- Tapia, P. (20 de noviembre de 2005). Contra la improvisación (entrevista a David Rosenmann-Taub). *El Mercurio*, pág. E5.
- Tedeschi, S. (2013). Para una retórica del silencio. Una lectura de Cortejo y Epinicio de David Rosenmann-Taub. En E. Ramos-Izquierdo (Ed.), *Lo singular y lo universal en la poesía de David Rosenmann-Taub* (págs. 33-41). México/París: Rilma 2/ADEHL. Obtenido de <https://davidrosenmann-taub.com/downloads/LO-SINGULAR-Y-LO-UNIVERSAL-EN-LA-POESIA-DE-DRT-Libro-2012.pdf>
- Vidal Claramonte, M. C. (2017). *“Dile que le he escrito un blues”*. *Del texto como partitura a la partitura como traducción en la literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana.

## ANEXOS

### 1. Tabla relación sonidos-silabas/compases por verso

	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV
T	4s/5c	3s/5c	2s/5c		4s/5c	3s/5c	5s/5c	2s/5c		4s/5c	3s/5c	2s/4c	4s/5c	3s/5c	5s/5c
1	11s/3c	11s/4c	10s/4c	14s/6c	6s/3c	7s/3c	8s/4c	11s/4c	10s/5c	4s/2c	11s/4c	3s/2c	11s/3c	7s/3c	4s/2c
2	7s/3c	7s/3c	11s/3c	11s/3c	4s/3c	7s/3c	8s/4c	2s/2c	11s/4c	10s/4c	11s/5c	1s/2c	11s/4c	11s/5c	4s/4c
3	7s/3c	7s/3c	11s/4c	6s/3c	2s/2c	8s/3c	8s/4c	5s/4c	10s/4c	6s/4c	11s/5c	7s/4c	11s/4c		4s/3c
4	7s/3c	8s/3c	11s/4c	11s/6c	8s/3c	7s/3c	8s/4c	3s/3c	11s/5c	5s/2c	11s/4c	11s/4c	11s/5c		4s/4c
5	5s/2c	3s/2c	11s/5c	14s/5c	11s/ 6c		8s/5c	5s/3c		6s/4c	7s/2c	5s/2c			4s/3c
6	2s/2c	4s/2c	11s/5c	6s/4c	10s/4c		8s/4c	7s/4c		4s/2c	11s/3c	6s/4c			4s/2c
7	5s/2c	3s/3c	11s/4c	11s/6c	7s/4c		8s/4c	7s/3c		5s/2c	11s/6c	7s/3c			
8	7s/3c	6s/4c	11s/4c		3s/3c		8s/4c	6s/4c				7s/4c			
9	7s/3c	4s/3c	11s/5c		7s/3c		8s/3c	10s/3c							
10	7s/5c	5s/3c	10s/4c		3s/3c		8s/4c	11s/4c							
11	7s/3c	3s/3c	10s/5c				8s/4c	2s/2c							
12	8s/2c	5s/2c	11s/5c				8s/4c	4s/4c							
13	7s/4c	11s/ 5c	12s/5c				8s/4c								
14	3s/2c	3s/2c	10s/4c				8s/4c								
15	7s/3c	4s/2c					8s/4c								
16	4s/3c	11s/ 5c													
17	7s/4c	11s/5c													
18	4s/3c	7s/3c													
19	7s/3c	6s/3c													
20	6s/4c	4s/3c													
21		4s/2c													
22		7s/4c													
23		7s/4c													
24		6s/3c													
25		5s/3c													
26		6s/3c													
27		11s/ 5c													
28		7s/3c													
29		4s/3c													
30		6s/5c													
31		11s/ 5c													
32		1s/2c													
33		6s/3c													
34		11s/5c													
35		10s/4c													
36		4s/2c													
37		7s/4c													
38		11s/5c													
39		10s/4c													
40		4s/2c													
41		7s/4c													
42		10s/5c													

## 2. Estructura de los poemas polirrítmicos

### “En el naufrago día...”

1	14s, 6c= 2c(2/4) + 1c(3/4) + 3c(2/4)
2	11s, 3c
3	6s, 3c
4	11s, 6c
5	14s, 5c= 2c(2/4) + 1c(3/4) + 2c(2/4)
6	6s, 4c
7	11s, 6c

### Desiertos

T	3s, 5c (2/4)
1	7s, 3c
2	7s, 3c= 1c(2/4) + 1c(3/4) + 1c(2/4)
3	8s, 3c
4	7s, 3c= 1c(2/4) + 1c(3/4) + 1c(2/4)

### Noailles

T	2s, 5c (1/2)
1	11s, 4c
2	2s, 2c
3	5s, 4c
4	3s, 3c
5	5s, 3c
6	7s, 4c
7	7s, 3c
8	6s, 4c
9	10s, 3c
10	11, 4c= 1c(1/2) + 1c(3/4) + 2c(1/2)
11	2s, 2c
12	4s, 4c

### De nada

T	3s, 5c (3/4)
1	7s, 3c
2	11s, 5c= 2c(3/4) + 2c(2/4) + 1c(3/4)

### 3. Análisis rítmico de partituras con el método Roca Vidal:

#### 3.1. El desahucio

1/2

EL DE SAHU CIO

3

6

De le di fi cio de de par ta men tos

9

- o cu pou no me dia no

12

en el se gun do pi so,

15

des de tan toa je tre o

18

que no re cuer do

<<Or1: (si<sup>1p</sup>+a<sup>3/4</sup>)>> Ir1: (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e) Or1: (cad.r: sc)>>  
 mrc:1 (1si-a-ten) mr:2 (té-e)  
 cr:1 (a<sup>3/4</sup>p-ten) crt:2 (té-ten) cr:3(té-e) cr:3

<<Or2: (si<sup>1p</sup>+a<sup>1/2p</sup>)>> Ir2: (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e) Or2: (cad.r: sc)>>  
 mrc:3 (a-ten) mr:2 (té-e)  
 cr:4 (a<sup>1/2p</sup>-se) cr:5 (té-ten) cr:5 cr:3 cr:3

<<Or3: (si<sup>1p</sup>+a<sup>3/4p</sup>)>> Ir3: (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e) Or3: (cad.r: sc)>>  
 mrc:4 (a-e) mr:2 (té-e)  
 cr:1 cr:3 cr:3 cr:3 cr:3

<<Or4: (si<sup>1p</sup>+a<sup>2/3p</sup>)>> Ir4: (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e) Or4: (cad.r: sc)>>  
 mrc:5 (a-m.ten) mr:2 (té-e)  
 cr:6 (a<sup>2/3p</sup>-se) cr:7 (té-ten) cr:3 cr:3

<<Or5: (si<sup>1p</sup>+a<sup>3/4p</sup>)>> Ir5: (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e)  
 mrc:4 (a-e)  
 cr:1 cr:3 cr:3

20 Ir6: (1si<sup>2p</sup>+1mr.té-e) Or5: (cad.r: sc)>>  
 mr:6 (té-e)  
 cuan to-

22 <<Or6: (si<sup>1p</sup>+a<sup>3/4p</sup>) Ir5: (1si<sup>1p</sup>+1mr.a-e) Or6: (cad.r: sc)>>  
 mrc:4 (a-e)  
 el pro pie ta rio,

24 <<Or7: (si<sup>2p</sup>- té) Ir7: (1si<sup>2p</sup>+2mr.té-e) Or7: (cad.r: m.sus)>>  
 mr:7 (té-ten) mr:8 (té-ten)  
 fir me, tem pra ní si mo.

27 <<Or8: (si<sup>2p</sup>- té) Ir8: (1si<sup>2p</sup>+2mr.té-e) Or8: (cad.r: sc)>>  
 mr: 9 (té-ten) mr: 2 (té-e)  
 Yo no lo co no cí a.

30 <<Or9: (si<sup>3p</sup>+a<sup>1/2p</sup>) Ir9: (1si<sup>3p</sup>+3mr.a-e) Or9: (cad.r: sc)>>  
 mrc:10 (a-e) mr:8 (té-ten) mr: 2 (té-e)  
 Nos dia ca da in qui li no

35 <<Or4: (si<sup>1p</sup>+a<sup>2/3p</sup>) Ir4: (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e) Or4: (cad.r: sc)>>  
 mrc:5 (a-ten) mr: 2 (té-e)  
 di fe ren tes mo ti vos

<<Or10: (a<sup>5/6p</sup>) Ir10: (2mr.a-ten) Or10: (cad.r: m.sus)>>  
 mr:11 (a-ten) mr:8 (té-m.ten)  
 6 3  
 38 pa ra que nos mu dá ra mos.  
 cr:10(a<sup>5/6p</sup>-ten) crc: 7

<<Or11: (si<sup>1p</sup>+a<sup>1/2p</sup>) Ir11: (1si<sup>1p</sup>+3mr.a-e) Or11: (cad.r: sc)>>  
 mrc:12 (a-e) mr: 2 (té-e) mr: 2  
 40 Sa lia com prar el dia rio  
 cr:4 cr:3 cr:3 cr:3 cr:3 cr:3 cr:3

<<Or12: (si<sup>1p</sup>+a<sup>2/3p</sup>) Ir12: (1si<sup>1p</sup>+1mr.a-e) Or12: (cad.r: c/a.p)>>  
 mrc:13 (a-e) 3  
 44 <<Tu Pas quín>>.  
 cr: 6 crc:9

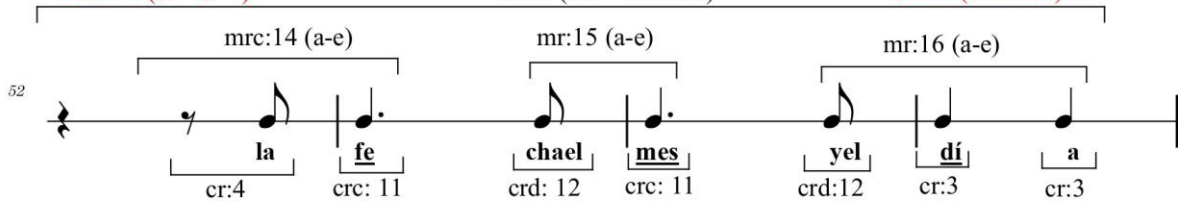
<<Or2: (si<sup>1p</sup>+a<sup>1/2p</sup>) Ir2: (1si<sup>1p</sup>+2mr..a-e) Or2: (cad.r: sc)>>  
 mrc:3 (a-ten) mr: 2 (té-e)  
 46 Bus can do los a rrien dos,  
 cr:4 cr: 5 cr:5 cr:3 cr:3

<<Or13: (si<sup>1p</sup>+a<sup>1/2p</sup>) Ir13: (1si<sup>1p</sup>+2mra-e) Or13: (cad.r: c/a.p)>>  
 mrc:14 (a-e) mr:15 (a-e)  
 49 e ché de ver  
 cr:4 crc: 11 (té-e) crd: 12 (a<sup>1/2p</sup>-se) crc:9



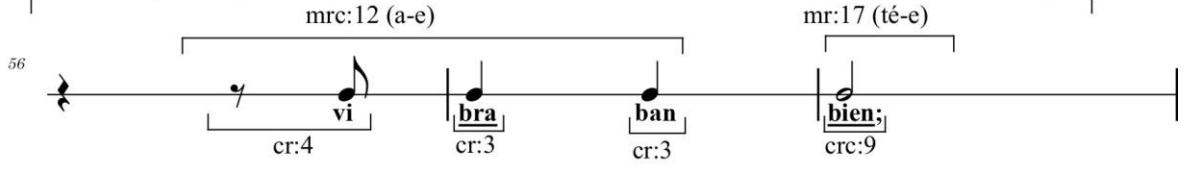
<<Or14: (si<sup>1p</sup>+a<sup>1/2p</sup>) Ir14: (1si<sup>1p</sup>+3mr.a-e) Or14: (cad.r: sc)>>

mrc:14 (a-e) mr:15 (a-e) mr:16 (a-e)

52 

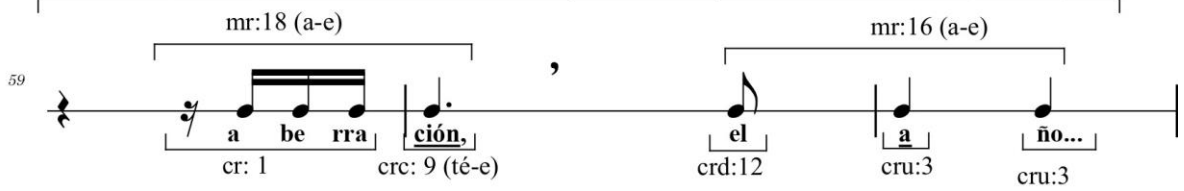
<<Or15: (si<sup>1p</sup>+a<sup>1/2p</sup>) Ir15: (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e) Or15: (cad.r: c/a.p)>>

mrc:12 (a-e) mr:17 (té-e)

56 

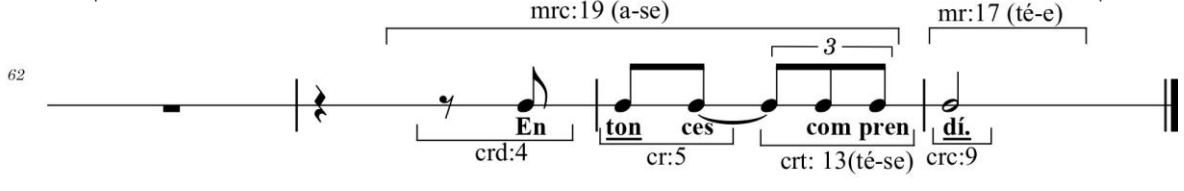
<<Or16: (si<sup>1p</sup>+a<sup>3/4p</sup>) Ir16: (1si<sup>1p</sup>+2mr.a-e) Or16: (cad.r: sc)>>

mr:18 (a-e) mr:16 (a-e)

59 

<<Or17: (si<sup>3p</sup>+a<sup>1/2p</sup>) Ir17: (1si<sup>3p</sup>+2mr.a-e) Or17: (cad.r: c/a.p)>>

mrc:19 (a-se) mr:17 (té-e)

62 

### 3.2. Schabat

$\frac{1}{2}$  SCHA | BAT | **3**

**<<Or1: (a<sup>2/3p</sup>)** Ir1: (1si<sup>1p</sup>+3mr.a-e) **Or1: (cad.r: c/a.p)>>**

6 mrc:1 (a-m.ten) mr:2(té-se) mr:3 (té-e)

cr:1 (a<sup>1/3p</sup>-se) cr:2 (té-ten) cr: 3 (té-ten) cr: 3 cr:c:4 (té-e)

**<<Or2: (a<sup>5/6p</sup>)** Ir2: (3mr.a-se) **Or2: (cad.r: sc)>>**

10 mr:4 (a-ten) mr:2 mr: 5 (té-e)

cr:5(a<sup>5/6p</sup>-ten) cr: 3 cr: 3 cr:6(té-e)

**<<Or3: (a<sup>1/2p</sup>)** Ir1: (1si<sup>1p</sup>+3mr.a-se) **Or3: (cad.r: sc)>>**

13 mrc:6 (a-ten) mr:2 mr: 5

cr:7 (a<sup>1/2p</sup>-se) cr: 3 cr: 3 cr: 3 cr: 3 cr:6

**<<Or4: (a<sup>2/3p</sup>)** Ir1: (1si<sup>1p</sup>+3mr.a-se) **Or4: (cad.r: sc)>>**

17 mrc:1 mr:2 mr: 5

cr:1 cr:c:2 cr: 3 cr: 3 cr:6

21 <<Or5: (a<sup>1/2p</sup>) Ir3: (2si<sup>2+1p</sup>+ 3mr.a-se) Or5: (cad.r: sc)>>

mrc:6 mr:2 mr:5

la ho ra en tre las ve la sen cen di das.

cr:7 cr:3 cr:3 cr:3 cr:3 cr:6

26 <<Or6: (a<sup>1/2p</sup>) Ir4: (1si<sup>1p</sup>+ 4mr.a-se) Or5: (cad.r: sc)>>

mrc:6 mr:5 mr:5 mr:5

Los muertosse sa cu den -fie bre-: hues tes

cr:7 cr:3 cr:3 cr:6 cr:6 cr:6

31 <<Or5: (a<sup>1/2p</sup>) Ir3: (1si<sup>1p</sup>+ 3mr.a-se) Or5: (cad.r: sc)>>

mrc:6 mr:2 mr:5

de fies ta, sin pie dad, cual can de la bros,

cr:7 cr:3 cr:3 cr:3 cr:3 cr:6

35 <<Or4: (a<sup>2/3p</sup>) Ir1: (1si<sup>1p</sup>+3mr.a-se) Or4: (cad.r: sc)>>

mrc:1 mr:2 mr:5

pe re gri na nes pe jos. Des deel vier nes,

cr:1 cr:2 cr:3 cr:3 cr:6

39 <<Or5: (a<sup>1/2p</sup>) Ir3: (2si<sup>2+1p</sup>+ 3mr.a-se) Or5: (cad.r: sc)>>

mrc:6 mr:2 mr:5

a va ra, laa go ní a.En los cris ta les,

cr:7 cr:3 cr:3 cr:3 cr:3 cr:6

44 <<Or7: (a<sup>3/4p</sup>) Ir3: (1si<sup>1p</sup>+ 3mr.a-e) Or7: (cad.r: c/a.p)>>  
 mr: 6 (a-se) mr: 7 (té-e) mr: 8 (a-e)  
 a to lon dra do de fra gor, el sol  
 cr: 8 (a<sup>3/4p</sup>-ten) cr: 3 cr: 3 crc: 9 (té-e) crd: 10 (a-ten) crc:4

48 <<Or8: (a<sup>2/3p</sup>) Ir4: (1si<sup>1</sup>+ 4mr.a-e) Or8: (cad.r: c/a.p)>>  
 mrc:1 mr:3 mr: 9 (té-ten) mr:3  
 fi lac te ria dea díos, cre e so ñar.  
 cr:1 crc:2 crc:4 crc:2 crc:4

53 <<Or5: (a<sup>1/2p</sup>) Ir3: (2si<sup>2+1p</sup>+ 3mr.a-se) Or5: (cad.r: sc)>>  
 mrc:6 mr:2 mr: 5  
 La ca sae sun so llo zo. E llo ri zon te  
 cr:7 cr: 3 cr: 3 cr: 3 cr: 3 cr:6

58 <<Or5: (té) Ir3: (1si<sup>2p</sup>+ 4mr.té-m.ten) Or5: (cad.r: m.sus)>>  
 mr: 9 mr: 5 mr:2 mr: 9  
 cru za la ca sa: ros tro del cre pús cu lo  
 cr: 3 cr: 3 cr: 3 cr: 3 cr:6

63 <<Or8: (té) Ir3: (1si<sup>2p</sup>+ 3mr.té-e) Or9: (cad.r: c/a.p)>>  
 mr: 10 (té-m.ten) mr:2 mr:3  
 i doen tre lo ja má s y lo ja más  
 crd: 11 (té-m.ten) cr: 3 cr: 3 cr:4