

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

Abraham Peña

Universidad de Concepción

Chile

abraham.andres.pr@gmail.com

RESUMEN

Desde la antigüedad, la noción de unión entre música y poesía es una constante, sobre todo en el campo de la poesía. No obstante, la mayoría de las veces no deja de ser una relación muy lejana a cualquier explicación concreta de proximidad entre ambas artes. El presente trabajo busca analizar los orígenes comunes de las dos expresiones artísticas, hoy en día bastante diferenciadas, y de qué forma se comunican en la obra *Quince* de David Rosenmann-Taub.

Palabras clave: *poesía musical, ritmo, silencio, partituras, métrica.*

ABSTRACT

Since ancient times, the notion of a link between music and poetry has been a constant, especially in the field of poetry. However, most of the time it remains a relationship far removed from any concrete explanation of proximity between the two arts. This paper seeks to analyse the common origins of the two artistic expressions, nowadays quite differentiated, and how this relationship feeds the conception of works such as David Rosenmann-Taub's *Quince*.

Keywords: musical poetry, rhythm, silence, scores, metrics.

INTRODUCCIÓN Y PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

David Rosenmann-Taub¹ (Santiago de Chile, 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.

Con el fin de describir las implicancias formales entre música y poesía en la obra de DRT, 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 las quince lecturas del autor. 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.

Las partituras señalan un patrón rítmico sin clave, vale decir, no consideran la altura de las figuras musicales –configurando así una nota musical– sino que se limitan solo a señalar el ritmo de lectura del poema.

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*.

¹ De ahora en adelante DRT.

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 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). (30)

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” (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” (Kramer 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. 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 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 dés jamais n’abolira l’hasard*”, Mallarmé señala:

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. (194-195)

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.

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 dés...*”, 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 relato².

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 adelante, cuestionable, y segundo, porque la falta de relato de lo que se entiende por hermético no implica un vacío absoluto de

² “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 44).

significado. Por el contrario, para T.S. Elliot –quien, dicho sea de paso, admite carecer de capacidad para aprender la teoría de la métrica tradicional (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. (255-256)

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 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. (Mallarmé 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.

Por su parte, Kramer reconoce elementos constitutivos similares tanto en la literatura como en la música cuando habla de las dimensiones “connotativa” y “combinatoria”³, las cuales corresponden “aproximadamente a la distinción entre semántica y sintaxis” (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 que “la diferencia principal entre música y poesía [...] no es la falta de concreción referencial por parte de la música.” (35-36), haciendo referencia a que ciertas obras de Baudelaire, por ejemplo, tienen un relato más complicado que muchas obras musicales. Pablo Gianera 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. (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.

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.

³ 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 34).

LA ESTRUCTURA RÍTMICA/ LA MÉTRICA ACENTUAL

Cuando hablamos del fenómeno combinatorio que involucra de igual manera tanto a la música como a la literatura nos encontraremos siempre con un concepto no definido hasta el momento y que es clave para comprender la ordenación musical: el ritmo. Podemos encontrar una primera definición en *Displacer y trascendencia en el arte* de Luis Advis, quien es citado por Montes en su trabajo “El concepto del ritmo en la poesía de David Rosenmann-Taub”. Advis define ritmo de la siguiente manera:

[...] 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 Aristóxenos, 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. (17,18)

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.

Respecto a la métrica en poesía y a su evolución histórica en nuestra lengua, el tema resulta excesivamente amplio debido a los problemas que ha tenido para definir felizmente las características del ritmo en el español. 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 Stravinski 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 no han sido pocos los poetas contemporáneos interesados en buscar la familiaridad entre música y poesía.

Antonio Pamies 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. 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:

Nebrija (1492), aun advirtiéndolo 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. (Pamies 109)

Debido a la incorporación de los compases de *Quince* y a esta problemática del ritmo en la teoría métrica acentual, 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 *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:

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. (37)

Una rápida revisión nos permite notar que todos los elementos a considerar por Roca pueden ser reconocidos en las partituras rítmicas de *Quince*. 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:

Beethoven, L. van. Tema principal del IV movimiento de la 9° Sinfonía.

The image displays three musical notations for the main theme of the 4th movement of Beethoven's 9th Symphony. The first notation is the original melody in G major, 4/4 time, consisting of four measures of music. The second notation, labeled 'Estructura rítmica', shows the rhythmic pattern of the melody as a sequence of notes and rests, with vertical lines indicating the start of each measure. The third notation, labeled 'Estructura melódica', shows the melodic contour of the melody as a sequence of notes and rests, with vertical lines indicating the start of each measure.

Estructura rítmica:

Estructura melódica:

Imagen 1: Comparación de estructura rítmica y melódica. Ejemplo de Roca Vidal (68).

De esta manera la oración musical, 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.

EL SILENCIO

En su capítulo “El abandono de la palabra”, George Steiner señala que el silencio se ha iniciado como un pequeño hito en la literatura moderna para luego convertirse no solo en la mayor tendencia, sino en la actitud general obligada debido a la crisis del humanismo y del lenguaje (41). 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. No obstante, en los términos de Kramer, las palabras de Steiner sobre el silencio analizan solo el efecto connotativo, mas no profundizan la combinatoria que incide en aquel efecto.

Si se habla de silencio en la música uno de los nombres que resaltarán de inmediato es el de John Cage. 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 música⁴, así como la libre

⁴ 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, 57).

interpretación de esta. 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 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:

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 [...] 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 7)

Por su parte, Cage señala:

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). (63)

Dadas estas 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.

En realidad, pensar que los planteamientos se contradicen es, a nuestro juicio, 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. 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.

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”.

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*” (25).

Acercas del texto introductorio (9), es lo llamativo el reconocimiento de un montaje. 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. 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.

LOS FENÓMENOS RÍTMICOS EN EL “EL DESAHUCIO”⁵

Quince abre con “El desahucio”, mismo poema que ocupa el último lugar de su publicación original, *Ange*. 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.

Analizando la dimensión combinatoria y connotativa del poema, podemos construir una explicación coherente para cada uno de los silencios/tensiones, como el hecho el cambio rítmico que se marca en el paso de la primera a 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. 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.

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, que está separada de las dos estrofas principales y tiene la misma estructura anacrúsica que el comienzo de la segunda estrofa. 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:

⁵ Las imágenes de las partituras de *Quince* adjuntas de acá en adelante incorporan el método de análisis rítmico de Roca. Por lo tanto, se pueden apreciar las estructuras de las células, motivos, incisos y oraciones rítmicas.

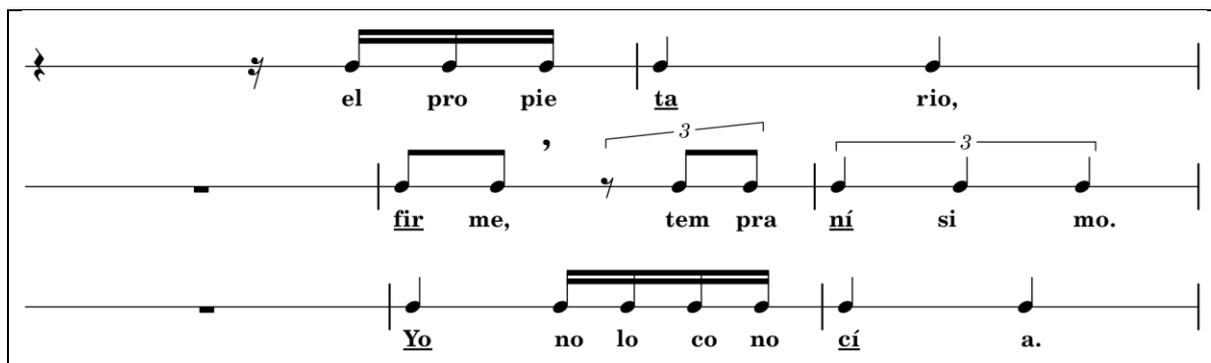


Imagen 2: Fragmento del poema “El desabucio” con partitura. Versos 7,8 y 9.

Este detalle 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 blanca⁶: 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 al medio de un verso:

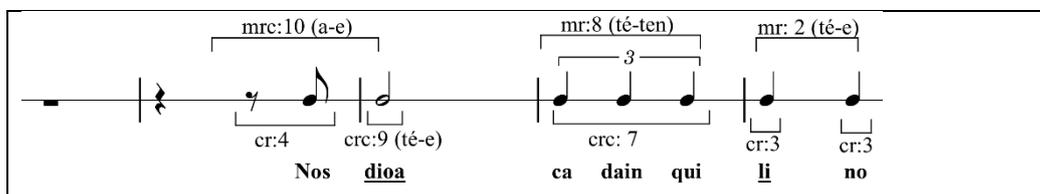


Imagen 3: Fragmento del poema “El desabucio” con partitura. Verso 10.

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.

⁶ Para Roca, 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–.

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. 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:

Imagen 4: Fragmento del poema “Rapsodia” con partitura. Verso 7.

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:

Imagen 5: Fragmento del poema “El desabucio” con partitura. Verso 42.

En principio se podría pensar que el silencio de la anacrusa se comprime 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 compas, 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.

Resulta 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. 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:

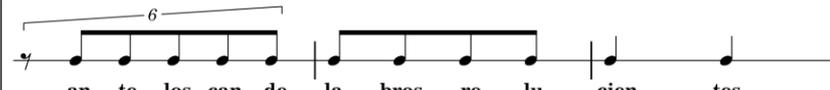
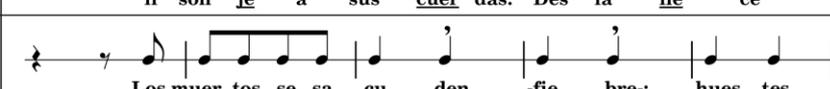
Oración rítmica/ verso	Estructura rítmica	Cantidad de sílabas-sonidos/ compases	Sílabas-sonidos acentuados
Or1/ 1		10s/4c	3 y 6
Or2/ 2		11s/3c	6 y 10
Or3/ 3,5, 7, 9, 12		11s/4c	2, 6 y 10
Or4/ 4, 8		11s/4c	3, 6 y 10
Or5/ 6		11s/5c	2, 6, 8 y 10
Or6/ 10		10s/4c	4, 8 y 10
Or7/ 11		10s/5c	3, 6, 7 y 10
Or8/ 13		12s/4c	1, 4, 6 y 10
Or9/ 14		10s/3c	1, 6 y 10

Imagen 6: Tabla con *los sonidos por compás y los sonidos acentuados en “Schabat”*.

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.

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 o antirrítmicos.

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. Se presenta un verso 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:

Imagen 7: Fragmento poema "Rhapsodia" con partitura. Verso 9.

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 importancia de la palabra/concepto Dios en la obra de DRT.

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:

Imagen 8: Fragmento poema "Schabat" con partitura. Verso 2.

¿Por qué un 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.

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:



Imagen 9: Fragmento poema “En el naufrago día...” con partitura. Verso 1.

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:

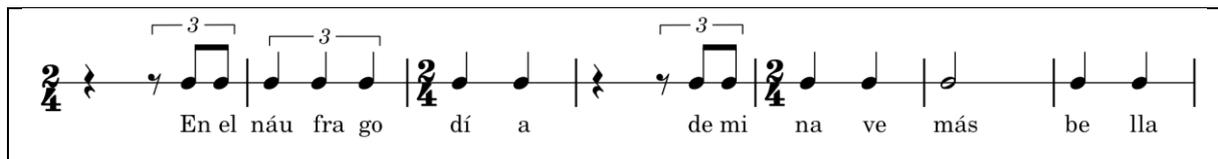


Imagen 10: Fragmento poema “En el naufrago día...” con partitura modificada: hemistiquio reemplazado por una anacrusa. Verso 1.

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.

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.

El único poema que se escapa a la correspondencia entre escansión y candencias rítmicas es el penúltimo del libro, “De nada”. 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”, 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.

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.

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. 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.

REFERENCIAS

- Advis, Luis. *Displacer y transcendencia en el arte*. Editorial Universitaria, 1978.
- Alonso, Silvia. Editor. *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*. Arco/Libros, 2002.
- Berger, Beatriz. "Todo poema tiene en mí su partitura". Entrevista a David Rosenmann-Taub". *El Mercurio (Revista de libros)*. 6 de julio de 2002, pp. 6-8. URL: <https://davidrosenmann-taub.com/>
- Cage, John. *Words: John Cage en conversaciones con Joan Retallack*. Metales Pesados, 2013.
- Cage, John. *Silencio*. Árdora Ediciones, 2018.
- Elliot, T. S. "La música de la poesía". *Atenea*, no. 500. 2009, pp. 251-264.
- Fasola, Franco. Entrevista a David Rosenmann-Taub. *La Nación*. 22 de agosto de 2004. URL: <https://davidrosenmann-taub.com/>
- Fernández, Teodosio. "El objetivo es la verdad: reflexiones sobre la poesía de David Rosenmann-Taub". *Lo singular y lo universal en la poesía de David Rosenmann-Taub*. Rilma2/ADEHL, 2013, pp. 111-124. URL: <https://davidrosenmann-taub.com/>
- Gianera, Pablo. "La tentación de una distancia". *La música de la poesía*. Ediciones del Dock, 2011, pp. 15-22.
- Kramer, Lawrence. "Música y poesía: Introducción". *Música y literatura*. Arco/Libros, 2002, pp. 29-62.
- Mallarmé, Stephane. *Poesía*. Ediciones Moneda, 2017.
- Montes, Cristián. "El concepto del ritmo en la poesía de David Rosenmann-Taub". *Mapocho*, no. 84, 2018, pp. 138-155. URL: <https://davidrosenmann-taub.com/>
- Pamies, Antonio. "La métrica poética cuantitativo -musical en España". *Acentos femeninos y marco estético del nuevo milenio*. Monografías de ACDEEU, 2000, pp. 109-132.
- Roca, Fausto. *Ritmo: análisis morfológico y sintáctico*. Edimúsica Ediciones Musicales, 2017.
- Rosenmann-Taub, David. *Quince. Autocomentarios*. LOM, 2008.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Gedisa, 2003.
- Stravinsky, Igor. *Poética musical*. El Acantilado, 2006.