

reposo. Posteriormente, estos conceptos fueron variando en su significación hasta llegar a designar en el siglo VI, con Marciano Capella y San Isidoro de Sevilla, elementos de altura e intensidad en la música y en la literatura.³

Reflexiones posteriores, ya en el siglo XX, permiten afirmar que el núcleo ársico-tético, para consumarse como ritmo, debe desplegarse en el tiempo y en secuencias de movimiento:

“Arsis y Tesis constituyen así el núcleo elemental desde el cual se puede vivenciar una sensación de ritmo y, como el sentido de ese concepto implica la idea de movimiento o secuencia, debe verse solo en la reiteración del núcleo ársico tético la posibilidad de la experiencia rítmica” (Advis 19).

Se desprende de la cita anterior que 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. La concreción estética se define, por lo mismo, en el juego que se genera entre la obra y el receptor, actividad que se expresa justamente en los sucesivos momentos de tensión y reposo mencionados (Langer 129).

Es en esta tradición y en esta línea de pensamiento donde se inscribe la reflexión de Rosenmann Taub acerca del ritmo y su incidencia en el sonido y la palabra. En la actualidad son varios los estudiosos de su obra que enfatizan esta interdependencia, como es el caso de Ina Salazar, quien afirma que “David Rosenmann Taub concibe la poesía en tanto que sistema rítmico-lingüístico y también en tanto que red de relaciones” (70), de Juanita Cifuentes, que propone que “Los poemas de *País Más Allá* son partituras poéticas. La palabra, la respiración y el silencio, tienen un sentido gráfico, musical y estético” (108) y especialmente Érika Martínez, quien postula que:

Puede decirse que en *Cortejo y Epinicio* Rosenmann Taub inaugura ciertas constantes: la concepción del sonido como inmanencia de las palabras y el trabajo obsesivo con sus posibilidades, la búsqueda de significaciones forzadas que transformen al poema en un objeto insólito, el silencio y la opacidad como síntomas de la errancia sin sentido del hombre y del universo (78-79).

Por su parte, Rosenmann Taub sostiene que tanto el ritmo musical como el de la poesía son expresiones de una determinada unidad rítmica mayor inscrita en toda modalidad de existencia, la que abarca desde los complejos fenómenos de la naturaleza hasta el movimiento del corazón. El ser humano se integra a ese ritmo antes de nacer y antes, incluso, de tomar conciencia de que éste existe. Coincide aquí con Octavio Paz, quien define al ritmo no solo como un tipo de medida, sino como una visión de mundo:

Calendarios, moral, política, técnica, artes, filosofías, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones (...) Cuando el ritmo se despliega frente a nosotros, algo pasa con él: nosotros mismos. En el ritmo hay un "ir hacia", que sólo puede ser elucidado si, al mismo tiempo, se elucida qué somos nosotros mismos (74-78).

Ir hacia uno mismo implica y a la vez posibilita el flujo vinculante que liga los ámbitos intelectual y emocional en un ritmo del cual se nutre el acto de creación artística. Ello implica que el poeta no debe desligar el intelecto de la emoción, sino permitir que cada una de estas dimensiones trabaje productivamente en y desde la otra.

³ Según Marciano Capella: “*Arsis est elevatio, thesis depositio vocis ac remissio*” (Citado por de Bruyer: *Historia de la Estética*. Madrid: BAC, 1963, Tomo I, p. 466. Por su parte, Isidoro de Sevilla señalaba que: “*Arcis est vocis elavatio, id est initium; Thesis vocis positio, hoc est finis*” (citado por Quirós. *Elementos de rítmica musical*. Buenos Aires: Barry y Cía, 1955, p. 70)

En este sentido, el proponer el andamiaje rítmico de los textos no puede entenderse como un ejercicio unilateralmente cerebral de Rosenmann Taub, sino como una forma de armonizar ambas categorías del suceder psíquico. Esta misma percepción acerca del acto creativo es la que Daniel Barenboim valora al referirse a la manera de concebir la música de Edward Said. En su prólogo al libro *Música al límite* -donde se recogen diversos ensayos de Said sobre música- Barenboim señala que “Como músico, sabía y creía, como yo, que la lógica es indisociable de la intuición, como el pensamiento racional lo es de la emoción (...) De hecho si estos elementos se separan, no nos queda la música, sino una colección de sonidos” (14).

Rosenmann Taub considera, al igual que Said y Barenboim, que en toda obra de arte mayor son siempre superadas estas categorías abstractas, ya que el pensamiento no contradice al sentimiento, sino que garantiza su comprensibilidad y comunicabilidad. En su caso, además, tal forma de alteridad requiere la ligazón natural entre el código de la palabra y el de la música, a través de la asignación del ritmo. Solo así podrá llegarse a emular lo que el mismo Rosenmann Taub define como el alma humana:

La poesía se acerca a la música por una prosodia cuyas raíces se hunden en el alma humana, más allá de lo que ninguna teoría clásica lo indica la frase poética puede imitar la línea horizontal, la línea recta ascendente, la línea recta descendente, puede describir una espiral, una parábola o el zigzag, representando una serie de ángulos superpuestos, puede expresar toda sensación de vida o de amargura, de beatitud o de horror por el acoplamiento de tal sustantivo con tal adjetivo, análogo o contrario (Berguer 8).

A esa prosodia intenta acceder Rosenmann Taub con la incorporación del ritmo, del sonido y de un particular uso de la voz, elementos que en su conjunto articulan el sentido al intelecto y la emoción.⁴ Al mismo tiempo, el poeta entiende al ritmo como una interacción entre el texto y su correspondiente interpretación, puesto que todo poema es una partitura que se activa en el proceso de la lectura:

“No puedo entender un poema que no tenga su partitura, porque la sustancia rítmica es esencial para el contexto (...) La mayor parte de la música que conozco, la escucho con la partitura para no depender del intérprete. Un poema es una partitura”.⁵

Se sugiere de esta forma que cada poema despliega su propio diseño rítmico, lo cual exige del receptor una particular adecuación a éste. La libertad interpretativa del poema-partitura viene a ser, entonces, una libertad condicionada y sujeta a determinadas restricciones.⁶ Este fenómeno ha sido tema de reflexión para Umberto Eco, quien considera que incluso en una partitura como el *Klavierstück* XI de Karlheinz Stockhausen -donde el intérprete se encuentra ante líneas geométricas, señales de diversos tipos, grupos de notas con distintas velocidades, frases musicales separadas

⁴ En relación a esto mismo, Richard Wagner afirmaba que: “Si la poesía le proporciona a la música su serie significativa de palabras inequívocas la música devuelve a esta serie ordenada de sonidos de lengua en forma de melodía dirigida directamente al sentimiento, certeramente justificado y completo”. Citado por Lewis Rowell en *Introducción a la filosofía de la música* (126).

⁵ “Apartado de todo, lejos del mundo”. Entrevista realizada por Lautaro Ortiz, en Cervantes virtual, 2002. Disponible en www.poesia.com

⁶ “Sabemos que la interpretación musical deja un espectro de libertad al intérprete, pero está sujeta a reglas. Rosenmann Taub también establece las propias. Los silencios en el corte de los versos tienen una extensión, los que separan las estrofas, otra. Al interior del verso, la pausa de una coma es distinta a la de los dos puntos o a la del guión, la regularidad de los acentos, las reiteraciones paralelas, la métrica impecable” (Solari 3).

unas de otras, cifras y pocos elementos de una partitura convencional- igualmente esos signos pertenecen a un cifrado que, a pesar de la libertad interpretativa que se le otorga al ejecutante (por ejemplo el poder comenzar en cualquier punto de la partitura e ir hacia cualquier otro signo musical) hay igualmente una instancia reguladora que orienta de alguna forma la ejecución, neutralizando las posibilidades de un desbande interpretativo: “Sin embargo los grupos (de notas) son los que allí aparecen y no otros; el autor, al ponerlos, ha orientado implícitamente y determinado la libertad del intérprete” (161).

Pertinente también, al respecto, es el postulado de Michel Riffaterre que señala que “el texto es un código limitativo y prescriptivo. Ya que es ejecución de una partitura, la enunciación del texto no es libre, más bien libertad y no libertad de interpretación se codifican en el enunciado” (11). Rosenmann Taub coincide con este planteamiento al analizar el comportamiento de un intérprete al momento de asumir una partitura:

¿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 2008: 20).

Se desprende de lo anterior que ser consecuente con lo que se quiere decir exige complementar los versos con figuras rítmicas que se adecuen a un determinado registro expresivo. De esta forma las unidades lingüísticas y el ritmo portado por ellas podrán alcanzar la coherencia esperada y el poema logrará aquilatarse a nivel semántico, gracias al ropaje rítmico que lo cobija y sostiene.⁷

Cabe aclarar que una estrategia constructiva como ésta no reproduce, pero tampoco tergiversa ni deforma el diseño natural de acentuación de las sílabas de los versos. Lo que hace es articular ese esquema natural a un ritmo compuesto por las figuras clásicas del código musical occidental. Tales unidades, como la redonda, la blanca, la corchea y la semicorchea, con sus correspondientes silencios, constituyen la nomenclatura rítmica que Rosenmann Taub imbrica con las distribuciones silábicas que conforman los monemas, morfemas y demás entidades lingüísticas. Es necesario, por ello, distinguir adecuadamente, a continuación, entre las nociones de metro y ritmo.

Según Aaron Copland, “no existe únicamente el ritmo surgido de las acentuaciones y no acentuación de los versos, sino que existe un sentido más complejo y para eso hay que diferenciar el metro del ritmo” (37). Copland enfatiza que cuando se escancia un verso en sus sílabas se está midiendo simplemente sus unidades métricas, al igual que lo que sucede cuando se dividen las notas musicales en valores distribuidos regularmente. Sin embargo, en ninguna de las dos situaciones se alcanza todavía el ritmo de la frase, pues el sentido rítmico se obtiene solamente cuando se acentúan las notas de acuerdo con el sentido musical de dicha frase. Así como el valor de la acentuación entre los elementos expresivos del lenguaje es relevante, pues le otorga significado a la frase, así también el ritmo musical depende de la relación entre la duración de los sonidos. (37)

En consecuencia, puede sostenerse que al declamar los versos según un determinado patrón rítmico, Rosenmann Taub desarrolla un tipo de fraseo acorde a lo que se desea revelar de los enunciados. Por fraseo se entiende aquí el arte de matizar y

⁷ “Tal vez las experiencias posteriores de Rosenmann Taub hayan buscado en las relaciones con la música otra posibilidad de acentuar la corporeidad o aspecto físico o fónico del lenguaje, liberado de su función referencial: con eso tendrían que ver la sonoridad y el ritmo en tanto que contribuyan a la opacidad del texto que constituye el poema” (Fernández 122).

hacer inteligible el discurso musical, poniendo de relieve sus divisiones y silencios. El acto de frasear posee un componente teatral que implica no solo comprender lo que se dice, sino también generar las condiciones para que el texto partitura sea recibido de determinada manera. Es interesante advertir cómo en algunos de los poemas leídos por Rosenmann Taub, tanto las modulaciones sonoras, la entonación, el timbre y el fraseo utilizado, refuerzan el aspecto teatral de la declamación de los versos. La figuración musical se expresa así en una voz que otorga significado a los versos a partir del registro sonoro y a una especial forma de leer que, remite, en algunos aspectos, a la tradición del canto sinagoga:⁸

Las palabras en su fluir articulan así una forma de partitura musical en la que las acentuaciones indican con precisión rigurosa la medida rítmica de los versos. Dicha inscripción reactualiza a su modo esta práctica de los *te'amin* hebraicos, puesto que su intención no es diseñar una textura melódica, al modo de los futuros neumas del canto gregoriano, sino señalar y enfatizar la incidencia y operatividad del ritmo (Campos 528).

Otro aspecto fundamental del proceso de declamación del poema partitura es la dinámica pendular entre sonido y silencio. El despliegue de palabras, figuras rítmicas y las formas en que éstas se organizan, hacen que la categoría del silencio adquiera el mismo nivel de significación que la palabra declamada. Silencios de semicorchea, de corchea, de negra, de blanca y de redonda, devienen entidades fundamentales para incidir en el aspecto rítmico, pero también para generar diversas atmósferas sugerentes de expectativas y tensiones que se producen entre los enunciados y el ritmo del texto partitura.

Es necesario destacar que la categoría del silencio es fundamental al interior del discurso musical. Por tal razón, no puede caerse en el descuido de no respetar su duración. Un ejemplo paradigmático y pedagógico al respecto, destinado a enfatizar la importancia del silencio como elemento de significación fundamental del discurso musical es la composición *Cuatro minutos y treinta y tres segundos* del compositor norteamericano John Cage, obra estrenada el 29 de agosto de 1952 en el Maverick Concert Hall de Woodstock, Canadá:

El pianista David Tudor se sienta frente al piano de concierto de la sala, apoya una partitura en el atril, sobre uno de los costados del piano pone un cronómetro y luego de encenderlo ataca la pieza. El silencio reina en la sala, Tudor mira la partitura, quizá mueve un poco los dedos sobre las teclas sin llegar a tocarlas, pasan los minutos sin que el piano emita ningún sonido, el público seguramente comienza a inquietarse, suenan las butacas, sin duda se oye algún carraspeo típico de concierto, siguen pasando los minutos y Tudor, impertérrito mira la partitura sin atreverse a pulsar tecla alguna, de pronto apaga el cronómetro, cierra el piano, se levanta y saluda al público, han pasado 4 minutos y 33 segundos que es el nombre de la obra del compositor John Cage que Tudor acaba de estrenar (Rossel 59-60).

En concordancia con las reflexiones y prácticas de Cage y en cuanto a la relevancia del silencio, Rosenmann Taub afirma que:

⁸ Para el musicólogo italiano Enrico Fubini, el canto sinagoga es “una experiencia musical diversa y en cierto modo alternativa, en lo que se refiere a la relación música-palabra, al modelo adoptado en la cultura cristiana” (86).

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 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 (Berger 6,7).

Al leer e ir escuchando al mismo tiempo los poemas de *Quince* es posible apreciar la importancia que le da Rosenmann Taub al silencio y a la relación de éste con el sonido. Se percibe que el silencio no remite únicamente a la falta de sonido, pues todo silencio es una entidad expresiva que habla, orienta y deviene instancia fundamental en el orden del ritmo. Por ejemplo, desde el punto de vista formal, los silencios de blanca, presentes mayoritariamente en los textos partituras de *Quince* son correlativos al espacio en blanco que queda entre las estrofas. Pero, y esto es lo más sustantivo, los silencios son al mismo tiempo indicadores de las inflexiones del contenido textual. Es elocuente lo que ocurre entre el quinto y el sexto verso del poema **El desahucio** (p. 25), donde el silencio de blanca con que se inicia el verso 6 refuerza lo que semánticamente el verso anterior (el 5) sugiere, esto es, la dificultad de recordar. Según la explicación del mismo Rosenmann Taub, en su primer Autocomentario, la interrogante condensada en la palabra “cuánto” (verso 6) remite y se define en un mismo núcleo de significación: “¿Cuánto tiempo –cuánto ajeteo- ha transcurrido desde que vine a ocupar el departamento? ¿Desde cuándo ocupo “mi” cuerpo?- ¿desde cuándo la humanidad ocupa “su” cuerpo?-(26). El silencio de blanca sugiere y refuerza la imposibilidad existencial de recordar. Se revela así el carácter activo y significante del silencio en el flujo rítmico del poema partitura. El que escucha queda, a su vez, suspendido en un momento de tensión que solo se resuelve, en parte, al comenzar el próximo verso:⁹



Las pausas entre el discurso sonoro son fundamentales para entender la forma en que el poema partitura es procesado por el receptor. Es en esa dimensión donde el silencio revela su importancia, pues expresa lo que el sonido no puede hacer debido a lo propio de su materialidad. Como señala Ramón Xirau: “La verdadera expresión está siempre en el límite de silencio y palabra” (3) y en el caso de la prosodia de los versos de Rosenmann Taub, en el límite también del silencio y el sonido:

¿La poesía? Relámpago conceptual, visual y sonoro; incluso el silencio le es fundamental. He grabado *País Más Allá*, *El Cielo en la Fuente* y *La Mañana Eterna*, completos. No los he recitado, los he dicho. Le afirmaré lo mismo respecto de la versión de Richter de la *Appassionata*: él no la interpreta, la dice” (Tapia 2005: 5).

III- A manera de hipótesis de trabajo, lo que se propone aquí es que las secuencias rítmicas que Rosenmann Taub ubica en la parte superior de sus textos no pueden

⁹ Reproducción realizada con autorización de la Fundación Corda, N.Y, 2013

entenderse como una inscripción meramente formal, sino como una estructura que antes de devenir grafía ya estaría siendo parte sustantiva del acto creativo.¹⁰ En este sentido, tal como plantea Rossel: “Lo audible, entendido como límite material subjetivado, será lo que permita entrar en relación con aquel universo del contenido de las obras, en estricto rigor será lo que permita “oír” dicho contenido, y en esto, hará visible la verdad que articula esos límites” (38). En consecuencia, cada verso, cada estrofa, cada poema, en la propuesta de Rosenmann Taub, adquirirán su consolidación estética y su mayor productividad simbólica con el ritmo propuesto y no con otro. Las figuras rítmicas y sus correspondientes silencios no son ajenos, por lo tanto, a la constitución del sentido, sino que lo suponen, lo portan y permiten su expresión. Como el mismo poeta afirma:

“La sonoridad, el silencio y el ritmo, al servicio del sentido, nunca tan indispensables como en poesía. He querido ofrecerle al lector la corporeidad poética para ingresar en la intimidad conceptual del poema: de ahí, las partituras y la exposición oral de ellas” (Tapia 2008: 20)

Previo a que el texto se constituya como una partitura lingüístico-musical, la unidad rítmica ha venido gestándose desde una especie de preconsciente del acto creativo. Si se da crédito al postulado teórico que afirma que todo poema es la expresión de una matriz de sentido que guía la percepción del mismo, se puede agregar ahora que todo poema se origina con un ritmo específico desde esa misma matriz. Los signos rítmicos que propone Rosenmann Taub, entonces, se comportan como significantes productivos respecto al sentido inefable que transmite el poema: “La pronunciación de mis títulos no es oral, sino interna: su ritmo y su sonoridad están profundamente relacionados con las estrofas. La expresión de una *idea* tiene su ritmo” (Tapia 2005: 5).

Teniendo en cuenta estas afirmaciones del poeta, es posible postular que, en el marco de una reflexión hermenéutica, la configuración del ritmo propuesto es parte sustantiva del juego a partir del cual el texto interpela al receptor, generándose una dinámica donde el lector se hace partícipe de ese juego. En términos de Gadamer:

“Y así, es la identidad hermenéutica lo que funda la unidad de la obra. En tanto que ser que comprende, tengo que identificar. Pues ahí había algo que he juzgado, que he comprendido. Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y solo esa identidad constituye el sentido de la obra” (71-72).

En este sentido, la identidad hermenéutica del texto partitura de Rosenmann Taub, es decir, aquello que está ahí y que debo comprender, implica en su nivel esencial la participación del ritmo propuesto por el poeta; el ritmo es entonces un elemento que posibilita la unidad de la obra. El sujeto receptor comprende que ahí hay algo que requiere ser comprendido y que “pretende ser entendido como aquello a lo que se refiere” (Gadamer 73). El receptor que lee y escucha a Rosenmann Taub hace suyo el desafío de entrar en el juego y la respuesta será la suya propia, la que poseerá una esencia coincidente con la identidad hermenéutica del texto- partitura.

Por otro lado, de las reflexiones de Rosenmann Taub respecto al ritmo se desprende también un supuesto teórico que ha venido consolidándose desde la época de los formalistas rusos, esto es, que en todo poema queda intraducible gran parte de éste. El ritmo musical coadyuda 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

¹⁰ “La pronunciación de los títulos de mis poemas no es oral, sino interna: su ritmo y su sonoridad están profundamente relacionados con las estrofas” (Rosenmann Taub *Quince* 9)

Rosenmann Taub se constituye en una especie de guardián protector del ritmo que el poema posee y que requiere desplegar.¹¹ 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 éste 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. Como afirma Ina Salazar, al remitirse a esta característica de la poesía de Rosenmann Taub: “La música y el ritmo sustentan la preocupación metafísica, ésta no podría existir sin aquellos: el poema (en sus versos, en su metro, rimas, ritmo) al igual que el ser, arbitrariamente es nada” (71).

IV- A partir de lo expuesto hasta aquí, surgen algunas inquietudes de carácter teórico que rebasan ampliamente el formato de este artículo, razón por la cual quedarán solo esbozadas a modo de preguntas. Si se acepta el postulado que propone la vinculación profunda entre el potencial de sentido que los versos van construyendo y el ritmo a ellos asociados, ¿podría legítimamente argumentarse que el tipo de lectura que realiza Rosenmann Taub se erigiría como la lectura ideal y la mejor manera de procesar el texto? En este sentido, el esquema de arsis y tesis o pauta de recepción programada por el texto sería imprescindible para la feliz concreción del poema. Si se coincide con la premisa de los teóricos de la Recepción, en cuanto a que todo texto orienta y da señales respecto a cómo ser procesado, ¿sería posible afirmar que el diseño ritmo inscrito en el texto partitura sería una suerte de perspectiva esquematizada, una marca fundamental de la estructura para la feliz realización del texto poético?¹²

Igualmente podría argumentarse que si el conocimiento del código rítmico musical es uno de los rasgos que caracterizan al lector modelo inscrito en los textos de Rosenmann Taub, la enciclopedia cultural del lector explícito tendría necesariamente que contar, entre su repertorio de saberes, con este tipo de experticia.

Es en torno a esta interrogante que pueden surgir preguntas tales como: ¿Qué pasa con el lector que no posee esa formación en el ámbito de la música? ¿Qué ocurre con la lectura que no se adscribe al ritmo propuesto por Rosenmann Taub? ¿Cómo se concilia un imperativo de lectura como el que se ha mencionado con el carácter abierto del texto literario? Si se coincide con Barthes en que la dimensión de símbolo que posee el texto literario proviene de su capacidad de generar sentidos e interpretaciones diferentes (41), ¿podría pensarse que lo que Rosenmann Taub hace es finalmente limitar las interpretaciones a la lectura realizada por él, puesto que solo dicha lectura permitiría acceder al ritmo profundo del poema? Esta última inquietud estaría incluso legitimada por las palabras del mismo poeta: “En *Quince*, un libro que espero publicar pronto,

¹¹ “De cada uno de los quince poemas escogidos, su CREADOR, bajo una mirada interna y rigurosa, poética, plástica y musical -haciendo gala de su condición de poeta cultor de otros oficios, como son la música y el dibujo-, expande y amplía sus sentidos, entrega distintos niveles de lectura, señala sus intersticios, sus étimos, sus ritmos, sus correspondencias, la duración que debe tener cada sílaba, cada palabra, cada acento. Distinto es pronunciar la palabra: “tempranísimo” en seco, que la palabra “tem-pra (en corcheas) ní-si-mo (en negras). Son dos palabras distintas, nos dice el que pronuncia el poema entre partituras y texturas” (Miranda 268).

¹² Para estudiar las diversas modalidades en que el texto literario orienta, propone o restringe los procesos interpretativos, es fundamental el artículo de Wolfgang Iser: “El acto de lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Detrich Rall (compilador) México: UNAM, 1987.

comento algunos de mis poemas, e incluyo sus partituras. **Si el lector no lee correctamente, ¿cómo va a entender?** (Tapia 2005: 5).¹³

Lo que en este artículo se postula es que tales interrogantes pueden ser respondidas si se tiene en cuenta una especificidad fundamental del objeto literario y musical, eso es, el prever siempre un resultado diferente en cada ejecución, según sea la opción tomada por el intérprete. De esta forma siempre serán posibles ejecuciones distintas, aunque tales interpretaciones estén determinadas por la intención del texto y sus particulares perspectivas esquematizadas.

Al tomar en cuenta esta característica del objeto literario musical es posible afirmar que la propuesta artística de Rosenmann Taub no considera ni promueve autoritariamente una forma de lectura de sus textos como la que él ejecuta. Por tal razón, cada vez que lee un mismo poema con su correspondiente partitura, la lectura, la entonación, la impronta expresiva será siempre diferente. La expectativa es, más bien, hacer partícipe a los lectores y auditores de una experiencia ritual donde la palabra y el ritmo despliegan, en una totalidad indivisible, todo su potencial expresivo. En esa dinámica la experiencia estética no se agota en la última sílaba ni en el sonido final del poema declamado, sino que continúa una vez que el poema haya finalizado, pues, en última instancia, éste sigue activado en la impronta subjetiva y emocional del receptor.

Es interesante observar una particular coincidencia entre los planteamientos de Rosenmann Taub en torno a lo anteriormente mencionado y algunas consideraciones del director de orquesta rumano Sergiu Celibidache. En cuanto al primer aspecto atraído, Celibidache afirma, al referirse a las sinfonías de Anton Bruckner, que a pesar de haberlas interpretado un centenar de veces, las aborda como si fuera la primera vez que las dirige, logrando así una relación espontánea y prístina con las obras. Antes de la ejecución con la orquesta, en plena etapa de estudio y en el contacto silencioso con la partitura, la lectura de la sinfonía es procesada como una primera vez, de modo que, a pesar de saberse de memoria cada una de las notas, Celibidache establece siempre una relación original con el texto, como si estuviera conociéndolo por primera vez.

El segundo aspecto coincidente entre ambos artistas es el relativo al tema de la temporalidad. Según la percepción del Celibidache, el tipo de vitalidad que despliega la música de Bruckner genera una idea del tiempo como algo que comienza no cuando se inicia la obra, sino después del fin de la misma, tras el último sonido de la orquesta. Celibidache percibe en Bruckner una forma de atemporalidad que no le sugiere otra música. La elaboración de secuencias que asemejan zonas de reposo, la elaboración de períodos y frases donde el flujo sonoro pareciera soslayar las posibilidades dinámicas y agógicas y el desdibujamiento de los segmentos climáticos, etc., configuran una red sonora que sugiere la idea de inmovilidad y de suspensión del tiempo, particularmente los finales apoteósicos que expresan la esperanza de una vida nueva. Es la misma sustancia sonora, con toda su capacidad evocativa y expresiva (la expresión remite a la estructura musical y la evocación a la experiencia de recepción), la que irá paulatinamente conduciendo a esos momentos climáticos que anuncian lo que comenzará después que la obra finalice. Su fin será, al mismo tiempo, un comienzo, el de algo que no se traduce ya en sonido sino en una experiencia existencial, en una vida superior bautizada por la luz.¹⁴ En esas codas gloriosas está la esperanza de un ser

¹³ El ennegrecimiento de las palabras es una decisión mía, para enfatizar la idea de una orientación al lector por parte del texto partitura.

¹⁴ “El propósito de todo esto, en mi opinión, es forzar los límites del acontecimiento interpretativo y transformarlo en algo más concentrado y meditado. Me da la impresión que la de Celibidache es una ejecución trabajada de manera continua que abarca y unifica la duración musical e interpretativa, y eso, creo constituye una transfiguración del tiempo de un interés extraordinario” (Said 126).

nuevo, de seguir siendo, pero de otra forma. Celibidache sostiene finalmente que la música de Bruckner permite orientar la vida a un grado de intensidad más alto y trascendental que comienza, justamente, cuando la experiencia física del arte musical concluye.¹⁵

Es importante enfatizar que el común denominador de ambas percepciones, es decir la de Rosenmann Taub y la de Celibidache, es el considerar que una obra nunca es interpretada de la misma forma a pesar de las exigencias y limitaciones que impone el texto partitura. Por otro lado, ambos consideran que la experiencia estética no se agota en el fenómeno de su aparición sensible, sino que se extiende y prolonga después en el ámbito de la recepción.

V- En síntesis, lo que en este artículo ha intentado demostrarse es la importancia y productividad que tiene el fenómeno del ritmo en la poesía de Rosenmann Taub, especialmente en el libro *Quince*. La lectura de los poemas, pero especialmente la escucha de los mismos, convierte a estos textos partituras en objetos estéticos plenos de significaciones complejas. En este sentido, la lectura que realiza Rosenmann Taub de su poesía y la forma en que lo hace prefigura un acontecimiento de lenguaje y sonido que deviene, finalmente, una experiencia de intensa resonancia espiritual y artística.

Bibliografía:

- Advis, Luis. *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago: Editorial Universitaria, 1978.
- Barenboim, Daniel. Prólogo al libro *Edward Said Música al límite*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2011.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1972.
- Campos, Susan. "Imperativos de la memoria: *En un lugar de la Sangre* de David Rosenmann-Taub. *Visiones del Quijote en la música del siglo XX* (Begoña Lolo, ed.) Madrid: Centro de Estudios Cervantinos –MICINN, 2010, pp. 523-534.
- Celibidache, Sergiu. Discurso de Celibidache en la Universidad Menéndez Pelayo, al momento de recibir La medalla de Honor de La Universidad Meléndez Pelayo el 3 de septiembre de 1986. Publicado en Diario El País, 4 de septiembre de 1986, p. 4.
- Cifuentes, Juanita. Componer, descomponer y recomponer la memoria: una lectura de *País Más Allá* de David Rosenmann Taub. *Lo singular y lo universal en la poesía de Rosenmann Taub*. México/ Paris: Ediciones Adehl, 2012.
- Coplan, Aaron. *Cómo escuchar música*. México: F.C.E. 1988..
- Eco, Umberto. *La definición de arte*, Barcelona: Ediciones Martinez Roca, 1972.
- Fernández, Teodosio. "El objetivo es la verdad: reflexiones sobre la poesía de Rosenmann Taub". *Lo singular y lo universal en la poesía de Rosenmann Taub*. México/ Paris: Ediciones Adehl, 2012.
- Fubini, Enrico. "Música y palabra: Oriente y Occidente. Confrontación de dos tradiciones". *La Realidad Musical* (Juan Cruz Cruz, ed.), Universidad de Navarra, 1998.
- Gadamer, Georg. *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Iser, Wolfgang. "El acto de lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Detrich Rall (compilador) México: UNAM, 1987.

¹⁵ Discurso de Celibidache en la Universidad Menéndez Pelayo, al momento de recibir La medalla de Honor de La Universidad Meléndez Pelayo el 3 de septiembre de 1986. Publicado en Diario El País, 4 de septiembre de 1986, p. 4.

- Langer, Susanne. *Feeling and form: A theory of art*. Scribner's N.Y., 1953.
- Martínez, Erika. *El cero del polvo: David Rosenmann Taub y la miniatura sapiencial. Lo singular y lo universal en la poesía de Rosenmann Taub*. México/ Paris: Ediciones Adehl, 2012.
- Miranda, Paula. "Quince Autocomentarios de David Rosenmann Taub: fin al hermetismo". *Revista Chilena de Literatura*, N. 74, 2009. pp. 267-270.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. En *Obras Completas*, V.1, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Rafide, Matías. "Aproximaciones a la poesía de David Rosenmann Taub". *Mapocho, Revista de Humanidades*, N. 65, 2009, p.p. 211-218.
- Rossel, Camilo. *Preludios. Ensayos sobre música filosofía y escritura*, Santiago: LOM, 2008, p.38.
- Riffaterre, Michel. *La production du texte*, Paris: Ed du Seuil, 1979.
- Rosenmann Taub, David. *Quince*, Santiago: Editorial LOM, 2008.
- Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1985.
- Said, Edward. *Música al límite*. Barcelona: Editorial Debolsillo, 2011.
- Salazar, Ina. "Del nácar de la infancia a los firmamentos apagados: primeras aproximaciones a la poesía de David Rosenmann Taub". *Lo singular y lo universal en la poesía de Rosenmann Taub*. México/ Paris: Ediciones Adehl, 2012.
- Solari, Cristóbal. "Entre la tierra y el cielo". *El Mercurio*, 14 de diciembre de 2002, p. 3.
- Steiner, Georg. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2003.
- Xirau, Ramón, *Palabra y silencio*. México: Siglo XXI, 1993.

Entrevistas:

- "Todo poema tiene en mí su partitura". Entrevista realizada por Beatriz Berger. *Diario El Mercurio* (Santiago, suplemento "Revista de Libros"), 6 de julio de 2002. pp. 6-8.
- "Apartado de todo, lejos del mundo". Entrevista realizada por Lautaro Ortiz, en *Cervantes virtual*, 2002. Disponible en www.poesia.com
- "Contra la improvisación". Entrevista realizado por Patricio Tapia. *Diario El Mercurio* (Santiago), Domingo 20 de noviembre de 2005. E 5.
- "Rosenmann Taub: El tormento de sus atisbos" Entrevista realizada por Patricio Tapia. *Diario El Mercurio* (Santiago), 13 de abril de 2008, E 20.