

IMPERATIVOS DE LA MEMORIA: EN UN LUGAR DE LA SANGRE DE DAVID ROSENMANN-TAUB (UNA INTRODUCCIÓN)*

Susan CAMPOS FONSECA
Universidad Autónoma de Madrid

A Virginia Sarmiento, *Fundación Corda*, New York

PRESENTACIÓN

EL AUTOR

David Rosenmann-Taub, nacido en Santiago de Chile en 1927¹, es uno de los grandes poetas chilenos, aunque su faceta de compositor y dibujante es menos conocida, razón por la que el eje central de nuestro estudio será introducir la inusual sinergia conceptual, visual y sonora de su poesía, especialmente en el conjunto *En un lugar de la Sangre*, dedicado a Miguel de Cervantes.

Ahora bien, en relación a su obra poética en general, especialistas como Naín Nómez consideran que la poesía de Rosenmann-Taub está inserta en “un discurso que es a la vez vanguardista y clásico, quevediano y horaciano, ...vital y a la vez filosófico”². Por esta razón, otros estudiosos como Teodosio Fernández, señalan que Rosenmann-Taub resume “las peculiaridades de una producción variada que trató de conjugar las rupturas de la vanguardia con

* Estudio ganador del PREMIO CORDA 2009, otorgado por la *Fundación Corda* (entidad dedicada a compilar, preservar y difundir la obra poética de David Rosenmann-Taub), en la Categoría: Estudiantes de Posgrado (Maestría y Doctorado), New York, Estados Unidos, 15 de marzo del 2010.

¹ Para una cronología completa del autor visitar: <http://www.davidrosenmann-taub.com/> (consultado el 21/10/09).

² *Antología crítica de la poesía chilena*. Selección, introducción, notas y bibliografía de Naín Nómez. Santiago de Chile: LOM Ediciones, Vol. 3, 2002, p. 404.

la recuperación de formas poéticas del pasado, el hermetismo de un lenguaje oracular con la necesidad de expresar los sentimientos personales, la deshumanización aparente o real de una búsqueda de nuevas fórmulas expresivas y la expresión de un malestar existencial muy compartido” durante las décadas posteriores a la segunda guerra mundial³.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

En este contexto, *En un lugar de la Sangre* esta formado por siete poemas y nueve cuadros para piano solo compuestos por Rosenmann-Taub⁴, acompañados por seis ilustraciones de artistas diferentes, quienes han colaborado directamente con el autor⁵. La estructura del conjunto esta organizada de la siguiente manera: 1) “Dedicatoria”; 2) “Hidalguía: I, II, y III”; 3) “Los enigmas de Dulcinea”; 4) “El testamento de Sancho”; 5) “Los curiosos impertinentes”; 6) “Resto”; y por último 7) “Vale”. En relación a los cuadros para piano solo⁶, hasta el momento hemos tenido acceso a la partitura de “El testamento de Sancho”, y a los cinco cuadros correspondientes a “Los enigmas de Dulcinea”, de los que haremos mención más adelante⁷.

1. Imperativos de la memoria: *En un lugar de la Sangre*

La especial conjunción de elementos y lenguajes, con la que David Rosenmann-Taub realiza su apropiación simbólica del texto “eminente” cervantino, –del juego de espejos entre Literatura y Vida que es el *Quijote*, y la persona de Miguel de Cervantes⁸–, convirtiéndolo en paradigma de su propia escritura;

³ FERNANDEZ, Teodosio. “Un lugar para David Rosenmann-Taub”, disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rsnmnn/79193953807352384100080/p0000001.htm#I_0_ (consultado el 18/08/2009).

⁴ ROSENMANNTAUB, David. *En un lugar de la Sangre*. Canadá: Mandora Press, 2006.

⁵ *Ibid*, p. 25. En relación a los artistas que colaboran con sus dibujos, la Fundación Corda, N.Y., nos informa: “Respecto a los artistas, David Rosenmann-Taub los escogió, porque tuvo la suerte de estar en un medio donde se encontró con un número de personas de extraordinario talento plástico. Él les dio la frase que aparece en el libro para cada dibujo y cada artista desarrolló un dibujo. Fue un trabajo en colaboración de cada artista con él”. Correo electrónico con fecha del 20 de agosto del 2009.

⁶ Se cuenta con la grabación de estas obras, realizada al piano por el propio compositor. ROSENMANNTAUB, David. *En un lugar de la Sangre* (CD). Canadá: Mandora Press, 2006; ROSENMANNTAUB, David. *En un lugar de la Sangre* (DVD). Canadá: Mandora Press, 2006.

⁷ Incluimos en el APÉNDICE los primeros compases de los cinco cuadros para piano.

⁸ REY HAZAS, Antonio. *Miguel de Cervantes: literatura y vida*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

evidencia la presencia de convenciones de la modernidad en la postmodernidad, como “imperativos de la memoria”, en el sentido benjaminiano-adorniano del término⁹. Estableciendo una comunión a partir del título de la obra, indicando no sólo la intención del poeta chileno por dialogar con Cervantes, –al emular la conocida introducción de su *Quijote* “en un lugar de la Mancha...”–, sino también, como expresión de su propia condición existencial como escritor, simbolizada por la “Sangre”, en mayúscula, sustancia que encarna para Rosenmann-Taub su vocación artística¹⁰.

El “imperativo de la memoria” se construye así, no sólo a partir del contacto con Cervantes, mediado por su *Quijote* y las convenciones históricas, culturales, filosóficas y estéticas cristalizadas en la novela, sino también, del diálogo de Rosenmann-Taub consigo mismo, mediado por la “tridimensionalidad” poética, musical y plástica del conjunto¹¹. Rosenmann-Taub establece, por tanto, una “razón poética”¹² en comunión con el *paradigma de Cervantes*, en el mismo sentido que da a los términos la filósofa española María Zambrano, quien, en un texto autobiográfico de 1987 escribía:

Me siento incapaz de revelar mi propia vida; querría, por el contrario, que alguien me la revelara, ser Miguel de Cervantes, el que reveló a Sancho su verdadero ser. [...] Creo que el paradigma, para mí, es Miguel de Cervantes y yo estoy muy lejos de serlo, pero en algo tengo que intentarlo, y ese algo no puede ser sino el hilo de mi vocación, no de lo que he hecho, no de lo que he sido, sino aquello que no he podido dejar de ser”¹³.

A partir de este paradigma, implícito en la “Dedicatoria” de *En un lugar de la Sangre*¹⁴, identificamos el problema de “revelarse a sí mismo”. Observemos cómo en el retrato que introduce los tres poemas que componen “Hidalguía”¹⁵,

⁹ MATE, Reyes. *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*. Madrid: Trotta, 2ª Ed. 2009, p. 127.

¹⁰ A este respecto Rosenmann-Taub comenta: “**Sangre**: ¿sangre?: no es sangre, es el papel; no voy a hablar sino de mí, de mi vocación artística”. Correo electrónico enviado por la Fundación Corda, N.Y., con fecha del 20 de agosto del 2009.

¹¹ BERGER, Beatriz. “David Rosenmann-Taub: Poeta en tres dimensiones” (entrevista), disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/rsnmnn/56817396541269442943679/p0000001.htm#I_0_ (consultado el 18/08/2009).

¹² Ver al respecto: REVILLA GUZMÁN, Carmen. “Acerca del lenguaje de la razón poética”. En: *Signos filosóficos*, n° 9 (enero-julio, 2003), pp. 81-98.

¹³ ZAMBRANO, María. “A modo de autobiografía”. En: *Dossier María Zambrano, pensadora de la Aurora*. En: *Anthropos*, n° 70/71 (1987), pp. 69-70.

¹⁴ ROSENMANNTAUB, D. *En un lugar de la Sangre* (Libro), p. 21.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 27-29.

Peter Bochenek, autor de la ilustración, muestra un hombre anciano que remite, indudablemente, al supuesto retrato de Miguel de Cervantes atribuido a Juan de Jáuregui (1600?), señalando al propio Cervantes como personaje en el juego de espejos de la “escritura” que es también *En un lugar de la Sangre*¹⁶.

A continuación, “Los enigmas de Dulcinea” –poema que consideraremos más adelante–, es acompañado por una ilustración de Valerie Young (“Ascu”) ¹⁷, un espejo que refleja el rostro de una mujer con los ojos cerrados, sonriendo, imagen especular que hilvanará el discurso interno del conjunto. Por su parte, “El testamento de Sancho” ¹⁸, acompañado por una ilustración de Lisa Wagner ¹⁹, es un vaso que al caer se ha roto, lleva por epígrafe el verso de Rosenmann-Taub: “Y a mí, que nunca me conoceré, el no ser de mi todo”. Estamos ante el “yo fracturado” ²⁰, imagen dialéctica de la consideración zambraniana: “...Miguel de Cervantes, el que reveló a Sancho su verdadero ser.”

Remitiéndose a la estructura del *Quijote*, Rosenmann-Taub inserta también el relato encontrado por el cura en la venta (*Quijote*, I, XXXIII), titulándolo de manera plural “Los curiosos impertinentes”, acompañado por una ilustración de James Williams ²¹. Seguidamente, en “Resto” ²², nuevamente la imagen especular de Valerie Young guía el conjunto, esta vez el rostro es angustioso,

¹⁶ En este sentido, a partir del *deconstruccionismo*: “la “escritura” que Derrida [Jacques Derrida], contrapone a la palabra, no sólo comprende “todos los procedimientos perdurables que instituyen el signo”, sino que también recoge el “juego prescrito” (*le jeu réglé*) de las diferentes inscripciones. O sea que la “escritura” en modo alguno debe ser entendida como el resultado banal de la operación de escribir. Designa los procesos que regulan e institucionalizan toda simbolización y que son inevitablemente lábiles e indecibles. Es decir, que Derrida convierte la “escritura” en el agente que regula todos los sistemas significantes, desde luego los de índole gráfica pero también los derivados de un desempeño oral. En general, la escritura organiza el “juego de referencias significantes” que da lugar al lenguaje. Por tanto es el factor decisivo en toda actuación simbólica, con independencia de que su cometido sea expresar, representar o significar. Por esta razón señala Derrida la paradoja eminente de que “la escritura incluye el lenguaje”. En realidad, esta fórmula se limita a constatar que todo lenguaje es siempre un caso particular de escritura”. En: CORTÉS MORATÓ, Jordi - MARTÍ-NEZ RIU, Antoni. *Diccionario de filosofía* en CD-ROM. Copyright © 1996. Empresa Editorial Herder S.A., Barcelona. Todos los derechos reservados. ISBN 84-254-1991-3. Disponible en: http://www.nietzscheana.com.ar/sobre_derrida.htm (consultado el 20/10/09).

¹⁷ ROSENMANN-TAUB, D. *En un lugar de la Sangre*, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁰ VV.AA. *El yo fracturado: Don Quijote y las figuras del Barroco*. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2006.

²¹ ROSENMANN-TAUB, D. *En un lugar de la Sangre*, p. 45.

²² *Ibid.*, pp. 51-53.

estamos ante la muerte del hidalgo Alonso Quijano, el poeta nos habla de Dulcinea y Sancho como *restos* de don Quijote.

Rosenmann-Taub termina la serie dirigiéndose al “Prólogo” del *Quijote*, a través de la fórmula latina “Vale” utilizada por Cervantes. El brevísimo poema: “...en un soñar insaciable de cuya paz acordarme...”²³; ilustrado por Helen Dallas, tiende un puente retomando uno de los versos del primer poema de “Hidalguía”: “...en un lugar de la Sangre, de cuya sombra no quiero acordarme”²⁴. Rosenmann-Taub construye por medio de este procedimiento una mimesis con la fórmula cervantina de apertura (*Quijote*, I, I) y cierre (*Quijote* II, LXXIV), capturando parte de la sustancia esencial de la novela en sus dos partes, completando un ciclo.

2. Todo poema tiene su partitura

Pasamos ahora a la consideración musicológica, en este caso, centrándonos en la anotación rítmica que Rosenmann-Taub aplica a su poetizar, ya que para el autor chileno: “la pronunciación de sus poemas no es oral, sino interna: su ritmo y su sonoridad están profundamente relacionados con las estrofas”²⁵. Rosenmann-Taub se retrotrae a lo que el musicólogo alemán Carl Dahlhaus identifica como un “paradigma estético más antiguo, anterior a la metafísica romántica de la música instrumental, a la tesis de que la “música” incluye, además de la armonía y el ritmo, también el logos”²⁶. Pero a su vez, en consonancia con este paradigma, la propuesta de Rosenmann-Taub, descendiente de emigrantes polacos judíos, parece coincidir con otra tradición, la del “canto sinagoga”, que para el musicólogo italiano Enrico Fubini, constituye “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”²⁷.

Y es justamente en este sentido que el problema de la Voz (y el Timbre) en la anotación rítmica de Rosenmann-Taub, se vuelve especialmente significativo, ya que, a pesar de utilizar notación moderna, al escuchar su propio *per-*

²³ *Ibid.*, p. 59.

²⁴ *Ibid.*, p. 27.

²⁵ ROSENMANNTAUB, David. *Quince*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2008, p. 9.

²⁶ DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Musica Books, 1999, pp. 38-39.

²⁷ FUBINI, Enrico. “Música y palabra: Oriente y Occidente. Confrontación de dos tradiciones”. En: *La Realidad Musical* (Juan Cruz Cruz, ed.). Navarra: Universidad de Navarra, 1998, p. 86.

*formance*²⁸, es evidente que esta notación es un guión conceptual pensado sobre una Voz específica que le otorga significado, coincidiendo con la tradición hebraica más que con formas vanguardistas de canto hablado o recitado, como las propuestas por la Segunda Escuela de Viena. Las anotaciones rítmicas que Rosenmann-Taub hace a sus poemas, no representan alturas de sonidos puestos en relación en tanto notas, como en la tradición griega²⁹; ni siquiera de modo aproximado, como en el caso de los neumas puestos sobre los textos litúrgicos cristianos, sino que, como en los *te`amin* hebraicos, “indican de modo preciso e inequívoco sólo la escansión rítmica del texto”³⁰, dado que para el poeta chileno “la expresión de una idea tiene su ritmo”³¹.

2.1. BREVE CONSIDERACIÓN DE “LOS ENIGMAS DE DULCINEA”

A partir de esta propuesta, y con el objetivo de considerar este pensamiento compositivo de Rosenmann-Taub, imperativo de la memoria en sí mismo, introducimos un breve análisis de “Los enigmas de Dulcinea”, ilustrados por Valerie Young, con su obra “Ascuá”, donde hace referencia a las imágenes especulares del Alto Renacimiento italiano, cuya convención se encuentra conservada, por ejemplo, en íconos como la “Venus del espejo” (1647-1651) de Velázquez, *principio mítico-erótico*³², o el retrato de Sor Juana Inés de la Cruz (Miguel Cabrera, 1750)³³, cuyo medallón-espejo, ubicado en su pecho, revela al espectador un *principio místico*, en tanto cruce oracular entre lo humano y lo divino.

²⁸ ROSENMANNTAUB, D. *En un lugar de la Sangre* (CD), 2006.

²⁹ A este respecto considérese el artículo de REDONDO REYES, Pedro. “Sexto Empírico y la Mousiké”. En: *Emerita*, Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM), Vol. LXXII 1 (2004), pp. 95-119.

³⁰ FUBINI, E. “Música y palabra: Oriente y Occidente. Confrontación de dos tradiciones”, p. 87.

³¹ BERGER, B. “David Rosenmann-Taub: Poeta en tres dimensiones”.

³² PRATER, Andreas. *Venus ante el espejo. Velázquez y el desnudo*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007, p. 29.

³³ Rosenmann-Taub, en la entrevista que le realizara Laura Castellanos (*Reforma.com*, México, 14 de mayo del 2005) comenta: “Juana Inés de la Cruz es uno de los mejores autores de Hispanoamérica. Ella imita formalmente a Góngora, pero su dirección es otra en *Primero sueño*. Góngora pretende plasticidad: el movimiento estático de la naturaleza: crear un cuadro por medio de palabras. Juana Inés de la Cruz pretende un cuadro conceptual. La imitación es estilística, no de contenido. Ella es la continuadora de la cultura mexicana casi demolida por la Conquista”. Disponible en: http://www.davidrosenmann-taub.com/sp_b_reforma-04-05.htm (consultado el 18/08/2009).

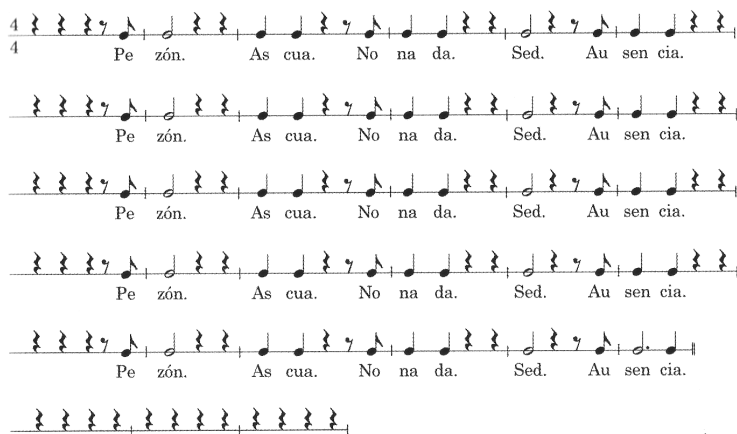


“Ascua” de Valerie Young (ilustración de “Los enigmas de Dulcinea”)³⁴

³⁴ En: ROSENMANN-TAUB, D. *En un lugar de la Sangre* (Libro), p. 34. Reproducción realizada con autorización de la Fundación Corda, N.Y., 2009.

Al recurrir a la convención de la imagen especular, elemento guía de *En un lugar de la Sangre*, tal y como hemos indicado anteriormente, Rosenman-Taub, en comunión con Valerie Young, invita al lector como Mirada que se ve reflejada en otro rostro, remitiéndole al laberinto polifónico del texto cervantino, subrayando la condición de “enigma” del poema que nos ocupa, al que suma cinco cuadros para piano, obligándonos a plantear la pregunta de cómo Rosenmann-Taub *piensa en música* cada uno de los cinco cuadros, en relación a la anotación rítmica de los cinco enigmas. Obviamente se trata de una tarea que supera la intención de esta introducción, pero no por ello renunciamos a la posibilidad de presentar, en comunión con dicha intención, un primer y brevísimo acercamiento a la cuestión.

Por ejemplo, la anotación rítmica de “Los enigmas de Dulcinea” demuestra estar construida sobre la agógica de una métrica de cuatro cuartos (4/4), coincidiendo con los cuadros para piano que se desarrollan sobre esta misma lógica, partiendo de la misma métrica básica, tanto en división binaria como ternaria (4/4, 3/4, 6/4, etc.). Pero, aunque parten del mismo material rítmico, esto no supone que cada cuadro sea una variación derivada de las células rítmicas con que se hubo anotado su enigma correspondiente, sino que ambos espacios (el poético y el musical), están vinculados por un eje rítmico común, constituyendo actos de poetizar independientes. Observemos la “partitura” propuesta por Rosenmann-Taub:



“Los enigmas de Dulcinea” (partitura)³⁵

³⁵ ROSENMANNTAUB, David. *En un lugar de la Sangre* (Libreto-CD). Canadá: Mandora Pres, 2006, p.13. Reproducción realizada con autorización de la Fundación Corda, N.Y., 2009.

Ahora bien, en relación a la anotación rítmica del poema, este inicia con tres tiempos de silencio, seguidos por la palabra “Pezón”, anotada por una corchea en anacrusa (“Pe-”) dirigida hacia una blanca en tiempo fuerte (“-zón”), estructura que coincide con la blanca en tiempo fuerte que conforma “Sed” (compases 1, 2 y 5). El mismo motivo anacrústico se repite en “Nonada”, pero separando significativamente la palabra en “No-na-da”, al recaer la corchea en “No” y separar en dos negras “na-da”, repitiendo el motivo en “Ausencia” (compases 3,4 y 5,6). Del mismo modo la blanca que conforma “Sed”, se divide en dos negras en “Ascuá”, manteniéndose en tiempo fuerte (compás 3). Los cinco motivos componen una frase que se repite cinco veces³⁶, terminando con una variación del motivo en “Ausencia” (compases 29 y 30), donde la anacrusa reposa en una blanca con puntillo que resuelve, o se disuelve, en una negra sobre tiempo débil, puesto que, como podemos observar, luego del final marcado por la doble barra simple, Rosenmann-Taub retoma el motivo inicial, incluyendo tres compases compuestos por silencios de negra (compases 31 a 33), subrayando la constitución agógica del poema, pero a su vez, la presencia de lo silencioso, *el enigma*.

A partir de este breve análisis, consideremos la posible relación semántica establecida entre la anotación rítmica y las palabras. Por ejemplo, en la vinculación entre “Pezón” y “Sed”, creada por la blanca en tiempo fuerte, yace el símbolo de la madre que amamanta, el pezón, el seno, es cáliz de vida donde se bebe, ambos indican una relación matricial, pero también el deseo sexual y el cuerpo. Por su parte “Ascuá” puede ser un “pedazo de cualquier materia sólida y combustible que por la acción del fuego se pone incandescente y sin llama”, pero en plural implica “manifestación de dolor y extrañeza”³⁷, dualidad presente en la anotación rítmica que, a su vez, le vincula con “Nonada”,

³⁶ Este recurso podría tener también implicaciones relevantes si consideramos el cinco en tanto pentagrama, símbolo por el cual se identificaban los pitagóricos, conocido por los antiguos mesopotámicos (por ejemplo los sumerios), y en el cual Pitágoras observó su relación con el N° Fi (Número de oro). Desde entonces se le ha dado un uso místico-mágico y/o científico; por ejemplo, el pentalfa o pentáculo con su punta hacia arriba suele significar al ser humano, como puede verse en el célebre grabado de Leonardo Da Vinci para el libro “La Divina Proporción” de Luca Pacioli. En ciencia propiamente dicha la estrella pentagrama es un interesante diagrama que grafica varias leyes matemáticas, encontrándosele como representante logarítmico, por ejemplo, en la sucesión de Fibonacci, en espirales logarítmicas y por tanto también en las fractales. Pero esta no deja de ser una posible lectura de los *enigmas* propuestos por Rosenmann-Taub, requiriendo, por tanto, de una consideración más rigurosa.

³⁷ “Ascuá”. En: *Diccionario de la Lengua española*. Madrid: Real Academia Española, Vol. 1, 1994, p. 208.

cosa que carece absolutamente de todo ser, de valor insignificante, pero que la anotación rítmica revela como “negatidad” de la “nada” (No-nada)³⁸, conteniendo complementariamente la palabra “ananda” (que en sánscrito se refiere a la felicidad y placer sensual), palabra que, en el contexto poético de Rosenmann-Taub³⁹, tal y como señala Teodosio Fernández, representa “como si de la anulación y el silencio surgieran finalmente el sosiego salobre y el fulgor renovado de la imagen propia disuelta en los espejos, en los recuerdos, en las cosas, en los poemas, en el libro”⁴⁰.

“Los enigmas de Dulcinea” (poema)⁴¹

1.
Pezón.

2.
Ascua.

3.
Nonada.

4.
Sed.

5.
Ausencia⁴².

Los cuatro enigmas desembocan así en el quinto, “Ausencia”, reforzado por el primer compás, y los últimos tres compases de silencios, indicando la condición *sine qua non* de Dulcinea.

³⁸ Sartre emplea el término “negatidad” para identificar una capacidad de la conciencia humana, ya que el hombre, como ser libre que es, necesita de la Nada para ser tal, puesto que la libertad conlleva la negatividad (o anorreación). En: SARTRE, Jean-Paul. *El Ser y la Nada*. Buenos Aires: Losada, 1981, p. 540.

³⁹ La palabra está presente en sus poemarios *Los Despojos del Sol: Ananda Primera* (1976), y *Los Despojos del Sol: Ananda Segunda* (1978), publicados por Esteoeste, Buenos Aires. Información disponible en: http://www.davidrosenmann-taub.com/eng_a_chron.htm (consultado el 20/08/2009).

⁴⁰ FERNANDEZ, T. “Un lugar para David Rosenmann-Taub”.

⁴¹ ROSENMANNTAUB, D. *En un lugar de la Sangre* (Libro), p. 35.

⁴² *Ibidem*.

CONCLUSIÓN

Concluimos así esta introducción a *En un lugar de la Sangre*, nuestro primer peregrinaje a la “razón poética” de su autor, a través de la que podemos observar como David Rosenmann-Taub encuentra en Cervantes y su *Quijote* un paradigma, que le retorna a la pregunta por *su-Ser*, por *su-Voz*, porque, como indica el propio autor: “el mundo es manco, y tú, Miguel, eres su otro brazo, el brazo que le falta a la realidad para que no fuera manca. La única creación es la conciencia. Si estás hablando de una sangre, es de la tuya”⁴³.

Diálogo y juego de espejos, guiado por las ilustraciones de otros artistas (especialmente en el caso de Valerie Young), los cuadros para piano, y los poemas anotados rítmicamente en tanto huellas de un pronunciar el “sonido-ritmo propio”⁴⁴; el conjunto *En un lugar de la Sangre* de David Rosenmann-Taub demuestra ser una compleja interacción entre conciencia estética y conciencia histórica, imperativo de la memoria en sí mismo, cuya apropiación simbólica, de carácter existencial, requiere de un estudio más profundo, no sólo desde el cervantismo, sino, en el contexto de la obra de este creador excepcional.

APÉNDICE

Incluimos a continuación los primeros compases de los cuadros para piano, encabezados por su respectivo enigma⁴⁵:

1. Pezón.

Los Enigmas de Dulcinea: Cuadro 1



⁴³ David Rosenmann-Taub, correo electrónico enviado por la *Fundación Corda*, con fecha del 20 de agosto del 2009.

⁴⁴ A este respecto considérense las propuestas de María Zambrano en *Notas de un método*. Madrid: Mondadori, 1989.

⁴⁵ Reproducción realizada con autorización de la *Fundación Corda*, N. Y., 2009.

2. Ascuá.

Los Enigmas de Dulcinea: Cuadro 2

Tempo: $\text{♩} = 86$. Key signature: one flat (B-flat). Time signature: 3/4. Dynamics: *mp*. The score consists of a piano and a vocal line. The piano part features a series of chords and single notes, while the vocal line has a melodic phrase.

3. Nonada.

Los Enigmas de Dulcinea: Cuadro 3

Tempo: $\text{♩} = 122$. Key signature: one flat (B-flat). Time signature: common time (C). Dynamics: *mf*. The score consists of a piano and a vocal line. The piano part features a series of chords and single notes, while the vocal line has a melodic phrase.

4. Sed.

Los Enigmas de Dulcinea: Cuadro 4

Tempo: $\text{♩} = 120$. Key signature: one flat (B-flat). Time signature: 3/4. Dynamics: *mp*. The score consists of a piano and a vocal line. The piano part features a series of chords and single notes, while the vocal line has a melodic phrase.

5. Ausencia.

Los Enigmas de Dulcinea: Cuadro 5

Tempo: $\text{♩} = 96$. Key signature: one flat (B-flat). Time signature: common time (C). Dynamics: *p*. The score consists of a piano and a vocal line. The piano part features a series of chords and single notes, while the vocal line has a melodic phrase.