

Los hombres respiramos la palabra *sagrado* desde nuestro propio tiempo cronológico, sucesivo, finito. Pero lo sagrado parece flotar en un tiempo inmemorial, que está siempre siendo, pero que nunca fue, es o será.

Por otro lado, la música está hecha de tiempo, aunque no de cualquier tiempo.

El tiempo liso, apulsativo, no fragmentario. ¿Nostalgia del Tiempo Eterno de Dios?*

Rafael Díaz
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

* Este artículo es parte del libro *Lo Sagrado en la Creación Musical Contemporánea*, proyecto financiado por DIPUC y Pastoral de Cultura Cristiana 2003.

No precisamente de aquel que transcurre y devora el presente como el dios Cronos a sus hijos, sino un tiempo que, en el decir de Rilke, se coloca “perpendicularmente sobre el corazón de los hombres” (Dörr, 243). Es decir, una sincronía que interrumpe la diacronía del mero tiempo transeúnte.

Puede ser esta extraña dimensión del tiempo que nos regala la música, un modo posible de acceder a lo sagrado. Desde el primer sonido de una obra se suspende lo sucesivo, se suspende la incredulidad y el alma abandona el tiempo porque, de algún modo, se recoge en lo invisible. La obra termina y el hombre vuelve a su tiempo, vive en el tiempo y hasta *como* tiempo.

Desde que fue instaurado el tiempo en la música, a través del pulso, de figuras rítmicas, de palabras que aludían al *tempo*, posteriormente de unidades metronómicas, cifras indicadoras y barras de compás, la música pasó a funcionar como un sistema regularizado de percepciones en forma de latidos, como un sístole y un diástole claramente perceptibles.

Desde entonces, los compositores han buscado la forma de eludirlo, de contradecirlo o, al menos, de no hacer sentir su transcurso, su pulsación irrefutable.

Bach, en su tejido fugal, se independiza muchas veces de los dictados de la barra de compás. Su música fluye desoyendo el pulso regular que impone la cifra indicadora, tal como se puede ver en la figura 1, correspondiente a los compases siete al doce de la Fuga 16, en sol menor, del primer libro del *Clave Bien Temperado*.

Figura 1



Dada las distintas formas de acentuación presentes en las distintas voces del tejido fugal (preferentemente la acentuación agógica, es decir, la acentuación por alargar la duración de una nota por sobre las otras; y la acentuación interválica, o sea, la acentuación natural producida al saltar hacia una nota en un registro más agudo que el anterior), la cifra indicadora que aparece regulando el discurso de cada línea contradice la cifra de 4/4 y parecen ajustarse más bien a:

Figura 2

HETEROMETRÍA DE LA FUGA 16 COMPÁS 7 AL 12

Alto: ♩ 

Tenor: ♩ 

Bajo: ♩ 

Esta evidente contradicción de la cifra indicadora y el metro que, por momentos, regula a cada voz de la fuga independientemente, genera *heterometría*, en cada voz por separado, y *polimetría*, al oír las tres voces superpuestas. Que, por momentos, el discurso melódico se vuelva independiente de la barra de compás, es un fenómeno importante dentro de la historia del tiempo en la música. Es una conquista no menor en el camino a independizar el discurso musical de la regularidad pulsativa, que es una forma del tiempo más propia de la vida cotidiana del hombre, pero no necesariamente una propiedad inherente al tiempo de la música.

En Bach, la cifra indicadora podrá estar en entredicho, pero no aquello que es más esencial aún para imponer regularidad: el pulso. En el ejemplo anterior, sentimos la íntima pulsación de la corchea como rectora del pulso, como la unidad de tiempo que sustenta el fluir polifónico. Claro está que la velocidad de esa unidad de tiempo no la sabemos. No está especificada en la partitura de Bach. Sin embargo, no hay músico bien instruido que no sepa discernirla a partir del propio discurso sonoro, especialmente del parámetro ritmo.

Es un pulso aprehendido consuetudinariamente, inexpresado pero inconfundible.

La música de Bach parece querer escapar por momentos al dios Cronos, a la irrefutable barra de compás; por tanto, a la división del tiempo en hitos regulares y simétricos. Se trata, en otras palabras, de sumergir el latido del tiempo sucesivo –el tiempo humano por excelencia– bajo las capas del discurso musical. Pero esto es un fenómeno momentáneo y, por sobre todo, el pulso interno nunca deja de percibirse, haciéndonos sentir aquello que ha sido llamado por Boulez el *tempo estriado* (Boulez, 68), es decir, aquel discurso sonoro cuya percepción nos vincula inseparablemente a relaciones métricas y cronométricas que definen divisibilidades, conmensurabilidades y proporcionalidades; todo a través de la pulsación, un menor común múltiple, un latido regular interno, un *tempo* en definitiva. Con ello, el espacio-tiempo de la obra se vuelve estriado o “pulsado” que es, en el fondo, el tic-tac de nuestra condición mortal, el *memento mori* del pulso que retrotrae a la música hacia el más acá de nuestra existencia.

Sin embargo, la búsqueda de un espacio-tiempo musical que escapara, no sólo a la barra de compás, sino también al inexorable latido del pulso continuó adelante. En este punto, conviene hacerse la pregunta: ¿Por qué este afán de eludir esta ley pulsativa? ¿Por qué rechazar esta aparente inseparabilidad de la música con relaciones métricas y cronométricas? ¿No es acaso más seguro y placentero sentirse sujeto a algo tan confiable como la regularidad pulsativa, que es como el pulso cardíaco, primigenio y esencial? Pero la música ha buscado desde siempre, desde los albores de la tradición escrita, rebasar aquel espacio-tiempo estriado., un tiempo pulsado definiendo un

