

# Acerca de los conceptos de trama y ritmo: una aproximación desde Paul Ricoeur y otros autores\*

Cristián Guerra  
Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile  
Facultad de Artes, Universidad de Chile  
Universidad Tecnológica de Chile (INACAP)

**RESUMEN.** A partir de los planteamientos de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* y de un marco teórico “polifónico” que, además de Ricoeur, incluye principalmente aportes de la teoría literaria, la musicología, la teoría y estética musical, se busca mostrar la obra musical como modalidad de narración a partir de una aproximación a los conceptos de trama y ritmo musical. Sobre esta base se puede exponer que el tiempo musical, como caso de tiempo narrado o relatado, resulta ser también una posibilidad de mediación temporal entre el tiempo cosmológico y el tiempo fenomenológico, los dos “grandes tiempos” que presenta Ricoeur.

**Palabras clave:** trama musical; ritmo musical; obra musical; narratología musical; tiempo musical.

## Introducción.

En su monumental obra *Tiempo y narración* (*Temps et récit*), el filósofo francés Paul Ricoeur sostiene que el tiempo *relatado*, tanto en el relato historiográfico como en la narración de ficción, es un mediador entre el tiempo *cosmológico* -el tiempo del universo, inconmensurable para nuestra vivencia y conciencia, “el orden inmutable de los astros- y el tiempo *fenomenológico* -el tiempo finito de la “inconstancia de las cosas humanas”, vivido como individuo y como especie-.

Para sustentar este planteamiento Ricoeur recurre a dos conceptos fundamentales que remiten a la *Poética* de Aristóteles: *trama* (*mythos*) y *mimesis*. La trama es definida por Ricoeur como “síntesis temporal de lo heterogéneo”, mientras la *mimesis* es definida en términos de tres momentos u operaciones que reciben también los nombres de *prefiguración* (*mimesis I*), *configuración* (*mimesis II*) y *refiguración* (*mimesis III*).

La *prefiguración* (*mimesis I*) corresponde a una necesaria “pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal”<sup>1</sup>. Con la *configuración* (*mimesis II*) “se abre el reino del *como si*”<sup>2</sup>. Es el momento de la construcción de la

\*Este artículo constituye una adaptación parcial del capítulo IV de mi tesis doctoral *Tiempo histórico, tiempo litúrgico, tiempo musical: Una escucha entre Paul Ricoeur y la Misa de Chileña*, defendida en enero de 2008.

1. Ricoeur 1996: 116.

2. Ricoeur 1996: 130.

*trama* propiamente tal, del *tercer tiempo*, operación *mediadora* entre el “antes” y el “después” de la configuración. Como aclara el mismo Ricoeur<sup>3</sup>, la trama es mediadora entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo, entre factores heterogéneos que integra juntos en términos de concordancia-discordancia, y entre sus caracteres temporales propios en términos de sucesión y configuración en un todo, “uno-después-de-otro” y conjunto, transcurso y síntesis.

Finalmente, la *refiguración (mimesis III)* es la operación que “marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues, del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica”<sup>4</sup>.

Sin embargo, el relato historiográfico y la narración de ficción no son necesariamente los únicos modos en que se configura el tiempo relatado. El propio Ricoeur<sup>5</sup> asume la existencia de otros modos de narración junto a los relatos de ficción y los textos de historia, “modos narrativos que emplean un medio distinto al lenguaje: el cine, por ejemplo, y eventualmente la pintura y otras artes plásticas”. Si “eventualmente la pintura y otras artes plásticas” son incluidas entre estos modos, ¿No cabe pensar aquí también en el caso de la música o más precisamente, de la *obra musical*?

Si la obra musical se puede concebir como un *modo de narración* o un *relato en sonidos*, entonces debiera esclarecerse en qué consistirían la *trama musical* y la *mimesis musical*. En este artículo me abocaré al primero de estos conceptos y para ello, me parece pertinente *escuchar el juego antifonal* entre aportes desde la teoría literaria y desde la *narratología musical*, en cuanto a las relaciones que se pueden establecer e indagar entre obra literaria -específicamente la novela o el drama- y la obra musical. Y a partir de estas referencias, mostraré el vínculo que la noción de trama musical tiene con un concepto “propiamente” musical como es el de *ritmo*.

### 1. De la trama musical a la trama literaria.

En su sugerente obra *Listening In: Music, Mind and the Modernist Narrative*<sup>6</sup>, Eric Prieto plantea que los escritores modernos -entre ellos Woolf, Mann y Proust, precisa y significativamente los tres autores que analiza Ricoeur en la tercera parte de *Tiempo y narración*-, han encontrado en la música -o más exactamente en las *obras musicales*- no solamente un *tema* para sus creaciones, sino *modelos* “para el funcionamiento semiótico del texto narrativo, lo que afecta los modos en que sus narraciones construyen y comunican sentido”<sup>7</sup>.

Prieto afirma -de un modo semejante a Ricoeur- que esta relación novedosa tiene su origen, en primer lugar, en la crisis de la *mimesis* en la literatura moderna. El interés de los escritores por volcarse hacia

3. Ricoeur 1996: 131 y ss.

4. Ricoeur 1996: 140. Esta operación remite circularmente a la prefiguración por medio de la configuración, implica el juego del lector u oyente con los rasgos de esquematización y tradicionalidad presentes en la configuración y suscita un “agrandamiento” o *ampliación icónica* de la realidad que, sin embargo, no resuelve la *aporética del tiempo*, no otorga la “solución definitiva de la existencia” y de este modo, remite a nuevas narraciones o bien, al continuo círculo entre prefiguración, configuración y refiguración.

5. Ricoeur 2000: 190-191.

6. Prieto 2002.

7. Prieto 2002: ix. Traducción del autor.

la descripción del mundo interior, lo que condujo a las novelas de “flujos de conciencia”<sup>8</sup>, los hizo buscar y hallar en la “literatura musical” principios formales, expresivos y referenciales que sirvieran a sus intereses. En otras palabras, en las obras musicales, concebidas en términos de proceso y transformación, se encuentra un modelo para el tipo de mimesis que Prieto denomina justamente *listening-in*, “donde el objeto principal de la representación no es el mundo exterior sino las interacciones que se modulan sutilmente entre la conciencia y el mundo”<sup>9</sup>.

El fundamento histórico de esta nueva relación que se estableció entre obras musicales y literarias proviene de fines del siglo XIX, cuando ya no fue la voz, sino un “modo de pensamiento” que considera lo “musical” en términos de una lógica o estructuración diferente a la sintaxis normal, lo que permitió la eventual unión de ambas disciplinas artísticas. De este modo, Edouard Dujardin, considerado inventor de la técnica del monólogo interior, declaró que el modelo de su invento fue el “orden puramente emocional” de los dramas musicales wagnerianos<sup>10</sup>.

A partir de los tres modos de simbolización artística que propone Nelson Goodman en su libro clásico *Los lenguajes del arte*, la denotación, la ejemplificación y la expresión, Prieto vincula, al igual que Goodman, la obra musical con el modo *ejemplificativo* de simbolización, en tanto presenta o ejemplifica cualidades para las cuales no existen “palabras exactas”. Este concepto de ejemplificación, según Prieto, permite resolver el problema del carácter no representacional de la obra musical, devela que la pieza musical más “pura y absoluta” tiene una dimensión *semántica* -aunque no sea plenamente determinada- que da pie a la equivalencia con la literatura, e indica que el uso de modelos musicales en la literatura implica un énfasis en la ejemplificación como modo de simbolización. En otros términos, el lector es inducido a centrarse en el *cómo* más que en el *qué*<sup>11</sup>.

Prieto identifica tres modos -y escritores como ejemplo de cada uno- en los que la música ha servido de modelo para la narración: un modo *formal*, un modo *expresivo* y un modo *esencialista*. El modo esencialista se funda en el supuesto que la indeterminación semántica de la obra musical es su fortaleza, es el horizonte/límite del lenguaje que posibilita la dilatación de la esfera concepto, aquí se inscriben Mallarmé, Schopenhauer y Samuel Beckett. El modo expresivo se basa en el supuesto que la obra musical apela directamente a los sentidos, sin la mediación del intelecto, supuesto que se funda en las respuestas fisiológicas del organismo humano al estímulo musical, como es el caso de Michel Leiris. Finalmente, el modo formal considera las obras musicales desde el punto de vista sintáctico, en tanto modelos alternativos para la sintaxis narrativa, como el caso de Robert Pinget y su adscripción al modelo barroco de la *passacaglia* en su novela homónima de 1969.

8. Como *La señora Dalloway* de V. Woolf, analizada por Ricoeur.

9. Prieto 2002: x.

10. Prieto 2002: 13-14. Como él mismo señala, se trata de la interpretación que Dujardin hace de la estructura musical wagneriana, ciertamente divergente de lo que la mayoría de los musicólogos, teóricos o estetas -aparte de los antiwagnerianos- han hecho al respecto.

11. Prieto 2002: 41.

Otro punto de interés en Prieto es su comentario sobre la obra de Ricoeur y las luces que arroja sobre este tema. Al respecto, Prieto dice<sup>12</sup>:

“En tanto la trama toma una mera sucesión de eventos y los configura en una sola totalidad unificada, se puede proporcionar -por medio del poder vinculante de la sintaxis narrativa- un modo de entender el tiempo que sólo puede eludir el modo descriptivo y declarativo de la filosofía. En otras palabras, más que tratar de describir o nombrar el tiempo, la narrativa lo ejemplifica; la narrativa hace que el tiempo sea cognoscible al proporcionarnos una senda racionalizada a través del tiempo. De este modo, la reconfiguración lógica del tiempo que lleva a cabo la trama permite que los textos narrativos ofrezcan observaciones penetrantes sobre la existencia temporal que permanecen inaccesibles para la filosofía en su modo descriptivo. Por lo tanto, la obra de Ricoeur provee un primer indicio importante para entender por qué a los narradores les atrae tomar prestados modelos de la música: la música, como la narrativa, es un arte del tiempo. Si la sintaxis narrativa nos ayuda a entender la naturaleza temporal de la experiencia humana, entonces la sintaxis musical debiera también profundizar nuestro entendimiento de la experiencia humana del tiempo”.

A continuación Prieto menciona algunas objeciones a *Tiempo y narración* y una de ellas es que la teoría de Ricoeur se aplicaría primariamente en novelas que respetan el orden tradicional del *mythos* aristotélico, precisamente el orden contra el que se alza la novela moderna y que ha conducido a buscar órdenes alternativos en las obras musicales. A mi parecer, el mismo Ricoeur considera entre los elementos fundamentales de su propuesta la capacidad de *expansión* o *extensión de la trama* más allá del “orden tradicional”, lo que permite pensar las innovaciones de la literatura contemporánea en este aspecto como nuevas formulaciones de tramas, entre ellas los préstamos tomados de las *tramas musicales*.

Es interesante notar que Ricoeur<sup>13</sup>, en su análisis de la configuración del tiempo en el relato de ficción y en particular el tema de la voz narrativa, se detiene a considerar el estudio del ruso Mijaíl Bajtín sobre las novelas de Dostoievski. Según Bajtín, Dostoievski creó la *novela polifónica*, un tipo de novela que rompe con el principio *monológico* u *homofónico* donde predomina la sola voz del narrador, a favor del principio *dialógico* donde “aparece un narrador que *conversa* con sus personajes y se convierte a su vez en una pluralidad de centros de conciencia irreductibles a un común denominador”.

El propio Bajtín<sup>14</sup> lo expone así:

“La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas

12. Prieto 2002: 54.

13. Ricoeur 1996: 527-530.

14. Bajtín 1986: 15.

con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible”.

Indudablemente el concepto de “novela polifónica” corresponde a una afortunada *metáfora estructural*<sup>15</sup> acuñada por Bajtín, pero me suscita la pregunta si efectivamente Dostoievski habrá encontrado una “fuente de inspiración”, un referente para su propuesta literaria *precisamente en la música polifónica*. En todo caso, se trata de un concepto que se puede vincular con todo lo que he planteado en la primera sección, respecto a las influencias de las estructuras musicales en las literarias, aunque en este caso - hasta donde sé- el vínculo se establece a partir del análisis literario que hace Bajtín de Dostoievski y no desde un planteamiento expuesto por el propio escritor.

Esta novela polifónica se vincula con el *género carnavalesco*, cuyos recursos lo constituyen en una *matriz* de tramas. De este vínculo Ricoeur<sup>16</sup> concluye lo siguiente:

“No es discutible que la novela polifónica distiende, hasta el punto de ruptura, la capacidad de extensión de la *mimesis* de acción. En último término, una pura novela de voces múltiples -las *Olas* de Virginia Woolf- ya no sería en absoluto una novela, sino una especie de *oratorio* para leer. Si la novela polifónica no franquea este umbral, se debe al principio organizador que ella recoge de la larga tradición jalonada por el género carnavalesco. En una palabra: la novela polifónica nos invita más bien a disociar el principio de construcción de la trama del principio monológico y a extenderlo hasta el punto en que la ficción narrativa se transforma en un género inédito”.

Me parece que Ricoeur ha intuido así que *una posibilidad de extensión de la trama literaria estriba en el recurso hacia la trama musical* -que tal vez fue la intuición, a su vez, de Dostoievski y de Bajtín-, la que ofrece la opción de la *polifonía* y con esto el camino hacia la concreción de nuevos géneros como podría ser la novela polifónica misma o la “novela-oratorio”. Con todo, tanto a Ricoeur como a Prieto cabría -o habría cabido- preguntar su opinión frente a la influencia que los modelos estructurales de la música han tenido en ciertos escritores latinoamericanos, especialmente en el caso quizás paradigmático del cubano Alejo Carpentier. Este ha sido justamente el tema abordado por varios investigadores en los últimos años, entre ellos Alicia Pedroso y Leiling Chang.

Pedroso<sup>17</sup> realiza un estudio de la novela *El acoso* a partir de una suerte de contrapunto con la *Sinfonía Eroica* de Beethoven, para lo cual se apoya en los antecedentes biográficos y bibliográficos del propio Carpentier, así como en las propuestas de Peirce sobre semiótica, Jean Molino y Jean-Jacques Nattiez sobre semiótica musical y especialmente las de Gerard Genette relativas al fenómeno de la intertextualidad o, como prefiere llamar Genette, *transtextualidad*<sup>18</sup>. De aquí emerge, en forma paralela a la trama literaria propiamente tal, el contrapunto de una trama musical, correspondiente a la obra beethoveniana.

15. Lakoff y Johnson en *Metáforas de la vida cotidiana* distinguen tres tipos básicos de metáforas: *estructurales* (en las que una actividad o una experiencia se estructura en términos de otra), *orientacionales* (organizan un sistema global de conceptos con relación a otro sistema a partir principalmente de la orientación espacial y nuestra constitución física) y *ontológicas* (por las que se categoriza un fenómeno de forma peculiar mediante su consideración como una entidad, una sustancia, un recipiente, una persona, etc).

16. Ricoeur 1996: 529-530.

17. Pedroso 1995.

18. Pedroso propone un *análisis transtextual (intertextual) como modelo de crítica interartística* para el caso de *El acoso*. No está de más recordar que el concepto de intertextualidad fue acuñado en los años setenta por Julia Kristeva, en colaboración con otros estudiosos vinculados con la revista *Tel Quel* -bajo la autoridad de Roland Barthes-, a partir de los conceptos de Bajtín.

Pedroso<sup>19</sup> incluso plantea que las tres partes de la novela -división propuesta por el propio Carpentier- corresponden a una “extraña simbiosis entre el esquema convencional de la forma sonata clásica, con la forma sonata específica desarrollada por Beethoven en su primer movimiento y la totalidad de la sinfonía” que resulta en una *Exposición* (1ª parte, 1º movimiento y comienzos del 2º), un *Desarrollo* (2ª parte, 2º, 3º y 4º movimiento) y una *Coda* (3ª parte, coda del 4º movimiento). Los detalles de este planteamiento se pueden discutir, pero lo importante es que tanto Pedroso como otros que han realizado estudios sobre esta novela<sup>20</sup>, coinciden en el papel crucial de la remisión de la trama del relato a la trama de la sinfonía. Y esto implica, por su parte, que así como el relato mismo supone la *escucha simultánea efectiva* de la Sinfonía *Eroica* de Beethoven, la lectura “ideal” de *El Acoso* supone una *escucha simultánea virtual* de esta obra.

Por su parte, Chang<sup>21</sup> lleva a cabo un exhaustivo estudio de la novela *Concierto barroco* y descubre la configuración de una *prosa musical* a partir de dos mecanismos centrales, la creación de *campos de resonancia* -espacios vibratorios generados por medio de la reiteración de frecuencias determinadas (fonemas, sílabas, palabras, frases)- y el *ritmo lírico* -sustentado en el ciclo reposo-tensión-reposo. Estos mecanismos interactúan mediante la *metáfora* y la *superposición total* que resulta en la configuración de una Venecia “fuera del tiempo y del espacio”, la Venecia del “gran carnaval de Epifanía”<sup>22</sup>.

Chang<sup>23</sup> identifica una idea central y es que “Carpentier está interesado en conciliar dos visiones del tiempo diferentes: la *linealidad* -representada por el viaje- y *su propia anulación*, representada por los saltos históricos”, para lo cual emplea un recurso “musical”: la fijación de los extremos temporales de la novela (siglos XVIII y XX) y un instrumento-enlace: la trompeta. Pasado, presente y futuro convergen en una sola contracción, y tal como Chang recuerda, el mismo Carpentier reconoció que el tiempo -especialmente el tiempo musical- era un eje fundamental en su obra. Chang<sup>24</sup> concluye su estudio con estas palabras: “Sin dudas la música deviene el modelo para la realización de una obra novelística donde la visión tradicional del tiempo estalla: *Concierto barroco* modela el tiempo, lo controla y lo manipula, a la imagen de la música”.

Queda claro así el enriquecimiento que supone la consideración del legado de escritores latinoamericanos como Carpentier a las relaciones entre música y literatura. Y ciertamente, este enriquecimiento crece si ampliamos las consideraciones sobre el tiempo que encontramos en el mismo Carpentier, en Borges o en García Márquez, como recuerda Karsz<sup>25</sup>. Pero ahora estimo pertinente centrarme en el tema de la trama musical frente a la trama literaria, y esta vez desde otro ángulo que corresponde a la llamada *narratología musical*.

19. Pedroso 1995: 185 y ss.

20. Por ejemplo, Jacqueline Chantraine (1968).

21. Chang 2002.

22. El mismo carnaval evocado en *La rebambaramba*, obra escénica de 1927 con argumento de Carpentier y música de Amadeo Roldán.

23. Chang 2002: 170.

24. Chang 2002: 186.

25. Karsz 1979: 195-200.

## 2. La narratología musical.

Alfonso Padilla<sup>26</sup> hace la siguiente mención acerca del compositor Barney Childs sobre la relación entre tiempo y narración en música:

“Barney Childs concibe el tiempo musical como un elemento constructor de la narratividad y dramaturgia musicales. Desde la época de los griegos los occidentales trabajan con la categoría de *curva narrativa* para estructurar las artes ‘temporales’ como la poesía, el drama, la danza y el cine y sus combinaciones modernas”.

Por su parte, otro compositor conocido, Aaron Copland, comienza su conocido libro de apreciación musical, *Cómo escuchar la música*, con una distinción entre tres planos de escucha musical: el plano sensual, el plano expresivo y el plano “puramente musical”. La descripción de estos planos la cierra con un símil tomado del teatro, donde dice<sup>27</sup>: “La trama y su desarrollo equivalen a nuestro plano puramente musical. El dramaturgo crea y desarrolla un personaje de la misma manera, exactamente, que el compositor crea y desarrolla un tema”.

Y más adelante, al exponer sus ideas sobre el proceso creador en la música, afirma<sup>28</sup>:

“La composición debe tener un principio, un medio y un fin, y al compositor corresponde hacer que el oyente tenga alguna idea de dónde está en relación con el principio, el medio y el fin [...] Pero sea la que fuere la forma que el compositor decida adoptar, siempre hay un gran desiderátum: la forma debe tener lo que en mis tiempos de estudiante solíamos denominar *la grande ligne* (la gran línea). Es difícil explicar adecuadamente al profano el significado de esta frase. Para comprenderla justamente referida a una pieza de música, hay que sentirla. En otras palabras, significa sencillamente que toda buena pieza de música debe darnos una sensación de fluidez, una sensación de continuidad de la primera a la última nota [...] La música debe fluir siempre, pues eso es parte de su misma esencia, pero la creación de esa continuidad y ese fluir -la gran línea- constituye el alfa y omega de la existencia de todo compositor”.

No es difícil vincular la metáfora visual de la “gran línea”<sup>29</sup> de Copland con el concepto de “curva narrativa” de Childs y de aquí con el de *trama*, en tanto en todos los casos se trasluce el concepto de *síntesis temporal de lo heterogéneo* con el que Ricoeur identifica el *mythos* aristotélico. Y ciertamente aquí no nos limitamos a aquellas obras musicales que remitan directamente a tramas literarias, ya sean vocales (óperas, baladas) o instrumentales (música programática). Ciertamente Prieto<sup>30</sup> reconoce en la música programática y el poema sinfónico del siglo XIX el interés de los compositores por buscar

26. Padilla 1995: 113.

27. Copland 1955: 34.

28. Copland 1955: 45-46.

29. Hamoncourt (2006: 31) establece una relación entre el origen del concepto de la “gran línea” con los cambios operados en la institucionalidad musical francesa a comienzos del siglo XIX a favor de plasmar el principio revolucionario de *igualdad* en la música. La “gran línea (melódica)” correspondería originariamente a un concepto relacionado con la articulación y con la ejecución más que con la obra misma. Asumiendo este origen, tomo la acepción de “gran línea” como se infiere a partir de Copland.

30. Prieto 2002: 5-6.

en la literatura modelos estructurales para la creación musical, pero esto no agota la aplicación del concepto de trama en la música. Rubén López Cano<sup>31</sup> afirma lo siguiente al respecto:

“Los recientes estudios de narratología insisten en que, más allá de la fábula y de la trama, contar historias es, antes que nada, proponer un *evento temporal global*. Narrar es la promulgación de un orgánico temporal completo en sí mismo. Es un proceso de duración determinada con un principio, un desarrollo o crecimiento, una serie de cualidades cronokinéticas y un fin”.

Por su parte, Marta Serna<sup>32</sup> dice lo siguiente sobre el mismo tema:

“Considero que el término *narración* en música no es más peligroso que utilizar nomenclaturas como *gramática, sintaxis, denso, fluido, vertical...* siendo todo ello una metáfora igual de incorrecta -por su inexactitud- para aludir a una realidad musical a la que no encontramos otro nombre mejor y de la cual sentimos necesidad de hablar [...].

En el momento en que existe tiempo, sucede algo, o se mueve. El proceso en sí mismo, el movimiento o desplazamiento de líneas y de sonidos implica una *narración*, que no hago equivalente a *narración literaria*. Al emplear este término en música surge el problema inmediato de relacionar esta idea de narración con la que se presenta en el Romanticismo, y en especial con el Programatismo, pero no debemos confundir la idea de narrar con la de llevar un programa subyacente, cuanto menos descriptivo. Las referencias semánticas a las cuales me refiero son significativas pero *en abstracto*: en el sentido de que *cuentan algo como proceso*, que no tiene que ver necesariamente con los sentimientos y será diferente su significación para cada receptor”.

De este modo, en López Cano y en Serna encontramos otro respaldo para la aplicación de los términos trama o narración en el caso de la música, incluyendo obras musicales instrumentales no programáticas. Si la narración es un “evento temporal global”, una obra musical cabe perfectamente en la definición. Por supuesto, como advierte Serna, se trata de un hablar *metafórico* sobre la música, pero que al final resulta ineludible. Es lo que plantea el etnomusicólogo Timothy Rice<sup>33</sup> al adoptar un concepto amplio de “metáfora” en su modelo analítico que incluye *tiempo, espacio y metáfora*:

“Mi afirmación básica es que todos los seres humanos, incluyendo a los etnomusicólogos, entienden la naturaleza y el significado de la música mediante metáforas que vinculan la música con otros aspectos de la experiencia humana. Metáfora es un término notoriamente resbaladizo, con una amplia variedad de significados. La metáfora que tengo en mente no se refiere a mecanismos literarios. Más bien, las concibo construidas, de forma implícita o explícita, a través de predicados del tipo ‘la música es x’. Desde esta perspectiva las metáforas son ‘maneras de comprender y de experimentar un tipo

31. López Cano 2002: 12.

32. Serna 2001: 85, 87, 90-91.

33. Rice 2004: 108-109.

de objeto a través de otro<sup>34</sup>. Guían las acciones de los individuos que actúan en una sociedad y sirven para conocimiento y para la experiencia. Cuando las tomamos como verdaderas, pueden moldear nuestra concepción del mundo y las acciones que en él realizamos”.

Es pertinente notar aquí que Prieto<sup>35</sup> realiza una crítica a las posturas de Jean-Jacques Nattiez<sup>36</sup> o de Joseph Swain en tanto éstas intentan, a partir de Peirce, acercar la obra musical y la literaria sobre el supuesto de la indeterminación infinita del lenguaje. Para Prieto, esta aproximación no se condice con el uso cotidiano del lenguaje que no admite tal indeterminación. Sin embargo, a través de la mediación de la metáfora el encuentro entre música y literatura es factible<sup>37</sup>, y esto incluye, por inferencia, la metáfora de la trama narrativa.

No obstante este vínculo que se puede establecer entre trama, narración y música, es pertinente también escuchar algunas voces de precaución. Precisamente Ricoeur en la tercera parte de *Tiempo y narración* analiza los aportes de la narratología en la literatura y concluye que su gran carencia es el desconocimiento de la *dimensión temporal del relato*. Este hecho es destacado por Nattiez<sup>38</sup>:

“Como bien ha visto Ricoeur, las categorías del análisis estructural de los relatos no consiguen hacerse cargo de la dimensión temporal del relato, ya que su objetivo confesado (al menos en Lévi-Strauss y Greimas) es extraer los términos de una estructura profunda, universal y a-crónica. Esto no asombra al estructuralismo, que es, fundamentalmente, negación del Tiempo. En realidad, la concepción narratológica de la música demuestra la identidad de las figuras musicales tópicas de la música y no el relato literario como tal, sino *las unidades estructurales por medio de las cuales ciertas teorías han querido explicar el relato literario*, que es muy diferente”.

Nattiez además establece la dimensión en la cual surge la calidad “narrativa” de la música. Su modelo semiótico implica tres dimensiones: la dimensión *poiética* (que corresponde a la creación por parte del autor o compositor), la dimensión de la *huella* (el rastro material producto de la creación) y la dimensión *estésica* (que alude a las relaciones causales que el lector o auditor establece a partir de la huella). Según Nattiez *es en la dimensión estésica donde la música deviene “narración”*<sup>39</sup>:

“Si, escuchando la música, me siento tentado por el impulso narrativo es porque, al nivel del discurso estrictamente musical, reconozco llamadas, esperas y resoluciones, pero no sé de qué. Entonces siento deseos de completar con palabras lo que la música no me dice porque no está en su naturaleza semiológica el decírmelo. Es, para retomar la expresión paradójica de Adorno a propósito de Mahler, ‘un relato que no cuenta

34. Rice se apoya en Lakoff y Johnson, y aquí cita la versión original en inglés de *Metáforas de la vida cotidiana* (*Metaphors We Live By*, 1980: 5). En la versión en castellano de esta obra (1995) a la que he tenido acceso, la cita dice (p.41): “La esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra”. A partir de esta noción, estos autores distinguen los tres tipos básicos de metáforas (estructurales, orientacionales y ontológicas) mencionados en la nota 16.’

35. Prieto 2002: 45-48.

36. El Nattiez de *Music and Discourse* (1990), pero este semiólogo de la música ha afinado su postura, como veremos inmediatamente.

37. Prieto 2002: 48.

38. Nattiez 2002: 146.

39. Nattiez 2002: 140.

nada'. Es sin duda por esto por lo que la palabra que surge espontáneamente en la pluma de autores que reconocen a la música una especie de 'narración en vacío' es la de *gesto*".

Otra voz de precaución es aquella de Lawrence Kramer, uno de los principales voceros de la llamada "Nueva Musicología". Kramer<sup>40</sup> expone también, a partir de los trabajos de Nattiez y de Carolyn Abbate, los límites de una "narratología musical":

"Si todos estos argumentos son correctos, cualquier teoría de la relación entre música y narración debería partir del hecho cardinal de que la música no puede ser una narración ni tampoco representarla. No puede haber una narratología musical en el sentido más estricto de estas palabras. Pero, a la vez, la teoría tiene que suponer que la música no limita su función a la que señala Nattiez (y Abbate) de imitar las maneras de una narración. Si es cierto que la música posee una potencia semiológica semejante, entonces la naturaleza proteica de la significación, que tiende a diversificarse de manera irreprimible, garantiza que hay otras potencias en juego".

A continuación, L. Kramer identifica tres de esas "otras potencias en juego" en la *situación narrativa*, que son la *narración*, la *narratividad* y la *narratografía*. El mismo Kramer reconoce con el uso de estos términos su "intención de provocar un cortocircuito en el concepto de estructura narrativa con el fin de presentar la narración como un modelo de realización [*performance*]". Por mi parte, me parece que más que el concepto de *estructura narrativa*, el blanco específico del "cortocircuito" esperado por Kramer es el concepto *estructuralista de la narración*. Y si es así, es el mismo blanco -o el blanco análogo- al que apunta Ricoeur al hacer énfasis en la intersección entre mundo del texto y mundo del lector, el paso de la configuración a la refiguración. Por su parte, Kramer define sus "potencias" del siguiente modo<sup>41</sup>:

"Como es de sentido común, una narración es una fábula [*story*] reconocida como tal, con carácter típico (una secuencia abstracta de acontecimientos que se concretan de manera reiterada aunque variada en un marco histórico dado) o con carácter individual (cada una de las realizaciones concretas de dicha secuencia). Narratividad es el principio dinámico, el impulso teleológico que gobierna un conjunto amplio de narraciones, tan amplio que abarca el conjunto (imaginario) de todas las narraciones posibles. La narratividad es el ímpetu que alimenta (lo que culturalmente pasa por ser) la narración misma. Finalmente, la narratografía es la práctica de la escritura por medio de la cual la narración y la narratividad pasan de la potencia al acto, la realización discursiva por medio de la cual las fábulas son real y efectivamente contadas. Puede decirse que la narratografía gobierna dos amplias áreas de representación: la disposición temporal de los acontecimientos en el interior de cada narración y entre las diversas narraciones, por una parte, y las fuentes de información narrativa -los narradores, los personajes, documentos de ficción, recursos autoriales- por otra".

40. Kramer 2002: 115.

41. Kramer 2002: 116.

En cierto modo, el concepto ricoeuriano de *trama* aparece en L. Kramer escindido entre *narración* (fábula en tanto “secuencia abstracta de acontecimientos”) y *narratividad* (el principio *dinámico* que rige un conjunto de narraciones), pero parece mucho más cercano, en última instancia, al de *narratividad* que al de “narración” como la define Kramer. Éste posteriormente se extiende sobre la relación entre la música y estas potencias con análisis que se centran en ejemplos de música programática (*Carnaval* de Schumann), música instrumental vinculada a un cuasi-programa narrativo (el *Finale* “La difícil decisión” del Cuarteto Op.135 de Beethoven) y música vocal (el *lied* de Schubert *Geistes Gruss*, con texto de Goethe), todos ellos del repertorio decimonónico europeo.

Se puede observar así que L. Kramer, tácitamente, admite que se puede hablar *apropiadamente* de narración o narratividad (o narratografía) en música tan sólo cuando la obra musical tiene algún vínculo con un elemento narrativo verbal, un poema, un programa, una frase, un título, etc. Sin embargo, el mismo Kramer admite<sup>42</sup> que ha construido al menos un modelo de *narratividad musical* a partir de las ideas de Frank Kermode en relación con una pieza instrumental no programática<sup>43</sup>, el *Intermezzo en Si menor* Op.119 de Brahms, en el cual se “trata de dar un significado humano a ese intervalo transido de incertidumbre que hay entre los comienzos y los finales”.

Esto último permite, creo, vincular el concepto de *narratividad* en Kramer con el de *trama* en Ricoeur. Y más aún, esto avala la extensión del concepto de trama hacia obras musicales instrumentales no programáticas, en tanto se trata de *eventos temporales globales* (López) articulados por una *gran línea* (Copland), *curva narrativa* (Childs) o *impulso teleológico que integra una secuencia de acontecimientos sonoros* (la *narratividad* y la *narración* en Kramer). Es decir, *narraciones de sonidos* configuradas en virtud de una *síntesis temporal de lo heterogéneo* cuya *gestualidad* puede sugerir “narraciones” en el sentido *literario* del término (Nattiez). Y por supuesto, asumiendo que esta y *cualquier* manera de *hablar* sobre la música es necesariamente *metafórica* (Prieto, Rice, Serna).

### 3. Trama musical y ritmo musical.

Ahora bien, ¿existe algún elemento de la música o más bien, de la *teoría musical*, que corresponda más o menos con esta noción de trama musical? Creo que este elemento es el *ritmo musical*, concebido éste a partir de planteamientos como el del compositor y académico Christian Accaoui<sup>44</sup>, quien lo define como *distribución ordenada de la energía* (que a su vez define como *resultante sintética de las fuerzas de los distintos parámetros del sonido y figuras del discurso*) *en el tiempo*. El ritmo, o más bien la *unidad* rítmica, es más de lo que cierta teoría musical simplista define como “figuras de notas” o “compases”. El ritmo consiste en *dos* momentos complementarios e inseparables, *arsis* y *tesis*, impulso y reposo, una *díada* que el clasicismo vienés convirtió en *tríada*: *anacrusa-clímax-desinencia*<sup>45</sup>. La concatenación de unidades rítmicas elementales, concreciones particulares del *ciclo* arsis-tesis, resulta en unidades rítmicas compuestas de distinto grado, de modo que la pieza musical completa

42. Kramer 2002: 122.

43. Sobre la cual, sin embargo, el compositor dejó algunas pistas sobre su “significado” en una carta a Clara Schumann, es decir, existe al menos una *cierta* remisión al lenguaje verbal, en este caso un comentario de Brahms sobre su pieza.

44. Accaoui 2001: 127, 136.

45. Accaoui 2001: 131-135.

adquiere un sentido *rectilíneo* y resulta ser así un “gran ritmo”<sup>46</sup>. De este modo, el ritmo se concibe paradójicamente como un agente que estructura el tiempo “de manera unitaria, binaria, cíclica y lineal”<sup>47</sup>.

Un gran compositor y esteta chileno, Luis Advis, ha expuesto a mi parecer una de las aproximaciones más claras y detalladas hacia el concepto de ritmo no sólo en la música sino en distintas expresiones artísticas en su libro *Displacer y trascendencia en el arte*. A partir de los antecedentes etimológicos y filosóficos griegos, y en gran cercanía con Accaoui, Advis<sup>48</sup> afirma:

“Entre los teóricos del arte existe cierto consenso en hacer derivar el término<sup>49</sup> *ρυσμός* del vocablo griego *reo* cuya significación está vinculada justamente a la idea de fluencia; idea que, por otra parte, se manifiesta en *ρυσμός*, en una variada gama de conceptos que van desde el sentido de movimiento, paso o danza, hasta el de restricción o moderación. En otras palabras, *ρυσμός* como algo fluyente y *ρυσμός* como algo que también lleva la posibilidad de limitar esa fluencia [...]

En la tradición griega, además, no sólo 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 (colocación 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”.

Pero Advis no se queda en una aproximación *inmanente* al concepto de ritmo, sino lo vincula necesariamente a la actividad de un *lector, espectador* u *oyente* que tiene una determinada *capacidad* para distinguir el ritmo, el flujo ársico-tético, de una obra<sup>50</sup>:

“Nuestra primera aproximación al concepto de *ritmo* nos muestra su consistencia en el sentido de una reiteración cualitativa del núcleo ársico-tético, donde cada Tesis parcial adquiere un sentido ársico [...] Estas determinaciones de lo rítmico nos llevan a considerar otro aspecto fundamental que se relaciona con las funciones desempeñadas por el Sujeto ante estos hechos; porque el fenómeno rítmico no radica en los objetos sino que depende para su existencia de la acción estructuradora y ordenadora que ejerce el individuo sobre las proposiciones presentadas por el Objeto mismo [...] Llegamos así a una segunda aproximación al concepto de *ritmo*, en el sentido de que aquella reiteración del núcleo ársico-tético y sus internas transformaciones de tendencia ársica sólo tienen existencia en la medida en que el Sujeto aprehensor las constituye como tal.

46. Accaoui 2001: 142.

47. Accaoui 2001: 149-153.

48. Advis 1978: 16-20.

49. Advis prefiere usar la forma *ρυσμός* -que presenta en caracteres griegos- de este vocablo en vez de aquella más frecuente de *ρυθμός*

50. Advis 1978: 21-24.

[...] El ritmo, sucesión de momentos tensos con sus breves distensiones que luego se convierten en nuevas tensiones, debe suponer, frente a su transcurso expectante, algún esquema, también temporal, conformado por una secuencia de ciertas regularidades donde tensión y distensión no cumplan papel alguno [...] Ciertos fenómenos naturales y fisiológicos entregan al hombre una noción de constancia de regularidades que se suceden y que no poseen en sí el carácter rítmico que únicamente el sujeto-intérprete puede darles: la sucesión de las estaciones, los ciclos lunares, la intermitencia de día y noche, el movimiento sístole-diástole del corazón, las fases de inspiración y espiración, etc., determinan en el individuo desde sus más remotas experiencias un hacer consciente unidades isócronas que van constituyendo una duración donde lo subjetivo está inmerso. De esta forma, en el curso de sus primeras vivencias, un individuo va interpretando dichas unidades medibles temporalmente, para convertirlas, al final, en una regla, en una norma, la cual le permite dimensionar cualquiera otra realidad métrica que coincida o contravenga dicho esquema. La presencia de este esquema en nuestra psiquis, que en adelante llamaremos esquema *psicometrocrónico*, permite juzgar y determinar como tales a las fases ársico-téticas, a las nociones de regularidad e irregularidad, a las impresiones de adecuación e inadecuación”.

Para Advis, entonces, el fenómeno del ritmo, en tanto sucesión de núcleos ársico-téticos, solamente puede ser aprehendido por el individuo en función de la capacidad *psicometrocrónica*. Advis vincula el origen de esta capacidad o *esquema psíquico* a las vivencias de fenómenos como la respiración, el ciclo del día y la noche o las estaciones. Sin embargo, en virtud de lo que otros investigadores han planteado, habría que reconocer que el condicionamiento *sociocultural* juega también un papel importante en la constitución de la *psicometrocronía*. Es el caso del pedagogo Edgar Willems<sup>51</sup>, quien menciona una serie de “fuentes de inspiración del ritmo musical” que incluyen las fuentes musicales (obras maestras, canto popular, canto llano, “música exótica” -hoy diríamos música étnica-), ruidos de la naturaleza, ruido de las máquinas, plantas, canto de los pájaros, animales, lenguaje y poesía, movimientos humanos, las otras artes, los instrumentos musicales y las “fuentes inconscientes”.

Por otro lado, las propuestas de Advis y de Accaoui se inscriben en cierta *tradición* de la teoría musical al definir el ritmo en función de una convergencia entre fluido y límite en tanto *sucesión de fases o núcleos ársico-téticos*. Esta tradición o *filón* se remonta al menos hasta Platón (*Filebo*, *El banquete*, *Las Leyes*), donde el filósofo define el ritmo, a grandes rasgos, en función de los conceptos de *movimiento y orden*, es decir, *fluido y límite* o, como dice Willems, *vida y forma*, aunque sin limitarse solamente a la música sino a distintos fenómenos. Como indica Curt Sachs<sup>52</sup>, esta definición platónica del ritmo como “movimiento ordenado” excluye implícitamente dos tipos de movimiento: el caos cinético (como una avalancha ruidosa) y el *continuum* cinético (como el sonido continuo de un aeroplano o una motocicleta). Y como menciona Advis, fue Aristoxenos (Aristógenes) de Tarento -discípulo de Aristóteles y primer “ritmólogo propiamente tal” según Sachs-<sup>53</sup> quien propuso los términos de *arsis* y *tesis* para identificar los momentos básicos de este ritmo *elemental*.

51. Willems 1964: 136-168.

52. Sachs 1953: 15-16.

53. 1953: 15.

En este filón que se adhiere al esquema arsis-tesis como base del fenómeno rítmico están además Dom Mocquereau y gran parte de la escuela gregoriana de Solesmes, así como teóricos como M. Lussy y H. Riemann<sup>54</sup>. Algunos como Willems y Accaoui extienden este esquema binario a un esquema ternario tipo arsis-prolongación-tesis, con determinadas variantes o permutaciones, mientras Cooper y Meyer<sup>55</sup>, a partir de las teorías de los pies de la poesía griega y de los modos rítmicos de la edad media, proponen hasta cinco disposiciones de estos momentos básicos. Y desde una perspectiva disciplinaria diferente, los sociólogos Henri Lefebvre y Catherine Régulier<sup>56</sup> proponen una definición muy semejante a la de Advis y este filón para aplicarla a distintas esferas:

“Para que haya ritmo, tiene que haber repetición en un movimiento, pero no cualquier repetición. La repetición monótona del mismo ruido idéntico a sí mismo no forma un ritmo en mayor medida que un objeto móvil cualquiera en su trayectoria, por ejemplo, una piedra que cae. Aun así, nuestro oído, y sin duda nuestro cerebro, tienden a introducir un ritmo en cualquier repetición, aunque sea completamente lineal. Para que haya ritmo, tienen que aparecer en el movimiento tiempos fuertes y tiempos débiles que se repitan de acuerdo con una regla o ley -tiempos largos y breves, repetidos de forma reconocible-, paradas, silencios, suspensiones, repeticiones e intervalos; con regularidad. El ritmo supone, pues, un tiempo diferenciado, una duración cualificada. Asimismo, repeticiones, rupturas, reanudaciones dentro de ese tiempo. Una medida, pues, pero una *medida interna* que se diferencia considerablemente, sin separarse de ella sin embargo, de una medida *externa*, ya que el tiempo *t* (tiempo del reloj o del metrónomo) sólo consiste en un parámetro homogéneo y cuantitativo”.

La exposición completa del “proyecto ritmoanalítico” de Lefebvre y Régulier está llena de *metáforas musicales* para explicar todo el mundo y la sociedad en términos de *ritmos*. Pero por otro lado, desde aquí se puede considerar si habrá otra posibilidad de concebir la configuración rítmica -en la música o “en el mundo- *aparte de la ciclicidad ársico-tética*. Es lo que veremos a continuación.

#### 4. La expansión de los conceptos de trama y ritmo musical.

El estudio del lingüista Émile Benveniste sobre el ritmo confirma que la noción de éste como ciclo de arsis y tesis es *posterior* a los primeros usos del concepto de *ρυθμός*. Para ello establece una diferencia entre *ρυθμός* y *σχήμα*<sup>57</sup>:

“Entre *ρυθμός* y *σχήμα* hay una diferencia: *σχήμα* [...] se define como una ‘forma’ fija, realizada, de algún modo poseída como un objeto. Por el contrario, *ρυθμός*, en los contextos donde aparece, designa la forma en el instante en que ella es asumida por aquello que está en movimiento, móvil, fluido, la forma de aquello que no tiene consistencia orgánica: es pertinente al *patrón* de un elemento fluido [...] Es la forma improvisada, momentánea, modificable”.

54. Willems 1964: 226.

55. Cooper y Meyer 2000: 9-23.

56. Lefebvre y Régulier 1992: 267-268.

57. Benveniste 1966: 333. Traducción del autor.

En otras palabras, *ρυθμός* significa originalmente *flujo o devenir* o más bien *forma en devenir*, fluido y límite, impulso y *medida*, “ritmo y *metro*”<sup>58</sup>. La regularidad del ciclo arsis-tesis como *modo interno de organización* de la entidad rítmico-métrica, como ya se ha dicho, se añadió con las reflexiones de Platón, Aristóteles y Aristóxenos. En otras palabras, gracias al alcance etimológico subrayado por Benveniste, el ritmo y el metro pueden ser pensados *independientemente del ciclo ársico-tético con sus distintas variantes*, el cual se perfila así tan solo como *un caso* de configuración rítmica, abriéndose así la posibilidad de incluir como otros casos de fenómenos rítmicos al “caos cinético” y al “*continuum cinético*” de Sachs.

En este tenor, el compositor Jonathan Kramer<sup>59</sup> identifica a partir de las nociones de *linealidad* y *no-linealidad*, las que define como *principios de composición y de escucha*, distintos tipos de *temporalidad musical*, o lo que podríamos llamar en clave ricoeuriana, *tramas musicales*. En el caso de la linealidad los eventos musicales se entienden como productos o consecuencias de eventos anteriores y por ende, como potenciales antecedentes de eventos posteriores. En el caso de la no-linealidad los eventos musicales se entienden como productos de principios generales que rigen piezas completas, es decir, principios *intemporales*<sup>60</sup>. Sobre esta base conceptual, Kramer establece cinco tipos de tramas o temporalidades musicales:

- 1) *Tiempo lineal teleológico*: Continuo temporal en el que los eventos progresan hacia objetivos predecibles. Corresponde al tipo de trama musical sustentado tanto por el sistema tonal como por la noción de ritmo como ciclicidad ársico-tética, donde caben la mayoría de las obras musicales occidentales desde Corelli y Vivaldi en el siglo XVIII hasta Wagner en el siglo XIX, pasando por Bach, Mozart y Beethoven.
- 2) *Tiempo lineal ateleológico*: Continuo temporal determinado por una progresión que no apunta a objetivos predecibles. Este sería el caso de la música tonal ultracromática post-wagneriana y de cierta música *atonal*.
- 3) *Tiempo lineal de dirección múltiple*. Continuo temporal en el que la progresión parece apuntar a varias direcciones a la vez. Este sería el caso de obras como *Jeux* de Debussy o el *Trío de cuerdas* de Schoenberg<sup>61</sup>.
- 4) *Tiempo-momento*. Corresponde al continuo temporal de la composición llamada de “formas-momento”, mosaicos de momentos yuxtapuestos. Sus antecedentes contemporáneos estarían en obras como *Sinfonías para instrumentos de viento* de Stravinski, y ejemplos evidentes son piezas como *Momento* de Stockhausen o *Lumpy Gravy* de Zappa.
- 5) *Tiempo vertical*. Continuo temporal de lo que no está sujeto a cambio, donde no hay eventos separados y todo parece parte de un presente eterno. En esta categoría estarían obras como *Bohor I* de Xenakis o *A Rainbow in Curved Air* de Riley<sup>62</sup>.

58. El concepto de metro ha sido igualmente objeto de discusiones y reflexiones divergentes, aquí me limito a considerarlo en su dimensión más amplia en tanto “medida” del ritmo.”

59. Kramer 1988: 20-65, 453.

60. Por ejemplo, un cuarteto de cuerdas está concebido para cuatro instrumentos específicos (dos violines, viola, violoncelo), y este principio general de su constitución rige toda la obra (independientemente de que no siempre toquen todos los instrumentos), por lo tanto, es un elemento de no-linealidad en este caso. Se puede observar que estos conceptos de linealidad y no-linealidad en J. Kramer se aproximan mucho al “en-tiempo” y el “fuera-de-tiempo” de Iannis Xenakis.

61. Una subespecie de este tipo de temporalidad es el *tiempo gestual*, en el que los sentidos convencionales de ciertos gestos musicales (comienzos, finales, alzares, etc.), más que la sucesión literal de los eventos, determina la continuidad lógica, como el caso pionero del cuarteto Op.135 de Beethoven.

62. Esta categoría se acerca al concepto bouleziano de “tiempo liso”, como recuerda Padilla (1995: 119).

Kramer reconoce que esta clasificación tiene sus dificultades, especialmente en el momento de evaluar una determinada obra musical. Existen efectivamente ciertas estructuras o entramados musicales que se prestan “naturalmente” mejor como ejemplos de una temporalidad determinada, pero en la mayoría de los casos pueden presentarse ambigüedades. Al respecto, es interesante notar, como observa Kramer, que a medida que los compositores han expandido el concepto de trama -o ritmo- musical al abandonar la tonalidad y sugerir posibilidades de organización músico-temporal diferentes a la temporalidad lineal y teleológica, han posibilitado una renovación de la *escucha* de obras plenamente *tonales* para descubrir elementos que subvierten la supuesta temporalidad hegemónica. Y esta centralidad de la experiencia de la escucha nos lleva al epílogo de este artículo.

### **Epílogo.**

Lo más importante, creo, en la propuesta de Kramer es que, al centrarse en la experiencia temporal y en la escucha, se aproxima a lo que podemos llamar -nuevamente en términos ricoeurianos- la  *fusión de horizontes entre el mundo del texto musical y el mundo del oyente*, en virtud de la configuración de la trama musical, esto es, el paso de *mimesis II a mimesis III*, de acuerdo a la teoría de Ricoeur. La experiencia de la escucha musical resulta ser así la instancia en que se re-figura la trama, la “gran línea”, el “gran ritmo” con-figurado por el compositor. O en otros términos, es en la escucha musical cuando emerge propiamente la *obra musical*. Conviene aquí recordar el siguiente planteamiento de Michèle Dufour<sup>63</sup>:

“La música es un lenguaje no verbal artístico que plasma en el material sonoro símbolos reflexivos del tiempo puesto que organiza su material según una trama esencialmente temporal (ritmo). Siendo la música una forma de arte en la que el tiempo de su sintaxis corresponde al tiempo de su semántica, sus distintas configuraciones tendrán una gran capacidad de síntesis para ilustrar las mutaciones en la dualidad constitutiva del tiempo. [...] Independientemente de los principios formales que gobiernan una obra, o sea de los cambios formales que pueda experimentar, la música permanece una construcción artística que transfiere de modo más o menos intuitivo a un hipotético oyente, una organización del tiempo que éste tiende a percibir inevitablemente como una totalidad. [...] Por lo tanto, para analizar y comprender el trasfondo de la contribución del tiempo de la música a la cultura general de nuestro tiempo, no basta con acudir a un análisis de la forma musical, sino que debemos estar igualmente atentos a su tipo de “recepción” como símbolo del tiempo en la conciencia, aludiendo así a una clara función social de la música mediante la memoria individual y colectiva que cultiva”.

Notemos que Dufour define la composición musical en términos de la *organización de una trama esencialmente temporal* que identifica como *ritmo*. Y la particularidad de esta trama, la coincidencia entre el “tiempo de su semántica” con el “tiempo de su sintaxis”, le permite sintetizar, mediar *creativamente*, entre el tiempo cosmológico y el tiempo fenomenológico. En otras palabras, la *trama (ritmo) musical* en tanto *síntesis temporal de la heterogeneidad sonora* implica una elaboración *creativa* de diferentes temporalidades, de modo análogo a la narración literaria. De este modo convergen los planteamientos expuestos desde la teoría literaria, la narratología musical, la musicología, la teoría y estética musical, los que permiten considerar la obra musical como un modo de narración y así vincularlo

63. Dufour 1998.

con la teoría del tiempo relatado de Ricoeur. Sin embargo, para afirmar este vínculo es necesario profundizar no sólo en el concepto de trama sino en el concepto de *mimesis musical*, una tarea que dejaremos para otra ocasión.

### Bibliografía

- Accaoui, Christian. 2001. *Le temps musical*. París: Desclée de Brouwer.
- Advis Vitaglic, Luis. 1978. *Displacer y transcendencia en el arte*. Santiago: Universitaria.
- Bajtín, Mijaíl Mijáilovich. 1986 [1979]. *Problemas de la poética de Dostoievski* (Traducción de Tatiana Bubnova). México: Fondo de Cultura Económica.
- Benveniste, Émile. 1966 [1951]. “La notion de ‘rythme’ dans son expression linguistique”. En *Problèmes de linguistique générale*. París: Gallimard, pp. 327-335.
- Chang, Leiling. 2002. “Una novela musical: *Concierto barroco* de Alejo Carpentier”. En Silvia Alonso Pérez (comp.), *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros, pp.149-186.
- Chantraine de Van Praag, Jacqueline. 1968. “*El acoso* de Alejo Carpentier: Estructura y expresividad”. En *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*, pp. 225-231. Edición digital disponible en <http://cvc.cervantes.csobretlaih/>.
- Cooper, Grosvenor W. y Leonard Bunce Meyer. 2000 [1960]. *Estructura rítmica de la música*. (Traducción de T. Paul Silles). Barcelona: Idea Books.
- Copland, Aaron. 1955 [1939]. *Cómo escuchar la música*. Traducción de Jesús Bal y Gay. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dufour, Michèle. 1998. “Memoria, tiempo y música”. En *A Parte Rei* (2, febrero). Revista digital: <http://serbal.pntc.mec.es/~cmunoz11/musica.html>.
- Harmoncourt, Nikolaus. 2006 [1982]. *La música como discurso sonoro: Hacia una nueva comprensión de la música*. (Traducción de Juan Luis Milán). Barcelona: Acantilado.
- Karsz, Saúl. 1979 [1978]. “El tiempo y su secreto en América latina”. En *El tiempo y las filosofías*. Salamanca: UNESCO / Sígueme, pp. 184-200.
- Kramer, Jonathan Donald. 1988. *The Time of Music*. Nueva York: Schirmer Books.
- Kramer, Lawrence. 2002 [1984]. “Música y poesía: Introducción”. (Traducción de Silvia Alonso). En Silvia Alonso Pérez (comp.), *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros, pp. 29-62.
- Lakoff, George y Mark Johnson. 1995 [1980]. *Metáforas de la vida cotidiana*. (Traducción de Carmen González Marín). Madrid: Cátedra.
- Lefebvre, Henri y Catherine Régulier-Lefebvre. 1992 [1985]. “El proyecto ritmoanalítico”. En Ramón Ramos Torre (ed.), *Tiempo y sociedad*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo XXI, pp. 263-273.
- López Cano, Rubén. 2002. “Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII”. En *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*. Barcelona: SibE, pp. 191-210. Versión *on-line*: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- Nattiez, Jean-Jacques. 2002 [1984]. “Relato literario y ‘relato’ musical: Del buen uso de las metáforas”. (Traducción de Silvia Alonso). En Silvia Alonso Pérez (comp.), *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros, pp. 119-147.
- Padilla Silva, Alfonso. 1995. *Dialéctica y música: Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Hakapaino Oy.

- Pedroso Baltasar, Alicia María. 1995. *Se devela lo invisible: la música en la narrativa de Alejo Carpentier*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención Musicología. Profesor guía: Fernando García Arancibia. Santiago: Universidad de Chile.
- Prieto, Eric. 2002. *Listening In: Music, Mind and the Modernist Narrative*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press.
- Rice, Timothy. 2004. "Tiempo, lugar y metáfora en la experiencia musical y en la etnografía". Traducción de Carlos Villar-Taboada. En Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada (eds.), *Los últimos diez años de la investigación musical*. Universidad de Valladolid, Centro Buendía, pp. 91-126.
- Ricoeur, Paul. 1996 [1985]. *Tiempo y narración*. Traducción de Agustín Neira. Vol.I: *Configuración del tiempo en el relato histórico*; Vol.II: *Configuración del tiempo en el relato de ficción*; Vol.III: *El tiempo narrado*. México: Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul. 2000 [1997]. "Narratividad, fenomenología y hermenéutica". Traducción de Gabriel Aranzueque. En *Análisi. Quaderns de comunicació i cultura* (25), pp. 189-207.
- Sachs, Curt. 1953. *Rhythm and Tempo*. Nueva York: Norton.
- Serna Medrano, Marta. 2001. "Implicaciones semánticas en la música del siglo XX a través del concepto de *tiempo*". En Margarita Vega Rodríguez y Carlos Villar-Taboada (eds.), *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Valladolid: SITEM-Glares, pp. 85-100.
- Willems, Edgar. 1964 [1954]. *El ritmo musical: Estudio psicológico*. (Traducción de Violeta Hemsy de Gainza). Buenos Aires: Eudeba.

