

A propósito de una inversión: el espacio musical y el tiempo pictórico

Herman Parret

La música y la pintura

Los puntos de comparación, anecdóticos pero igualmente sustanciales, entre la música y la pintura son múltiples e instructivos. A lo largo del siglo xx, de Debussy y de Mahler a Cage, Stockhausen y Nam June Paik, existe inspiración recíproca entre la música y la pintura, y reflexión de "representación" de una por otra. Existe por supuesto, ante todo, el hecho de que los pintores y los músicos están sometidos a las mismas ideologías —políticas, socio-psicológicas, artísticas—, de que participan en los mismos proyectos culturales, de que desarrollan imaginaciones, fantasmagorías y mitologías que son esencialmente comunes, pero esta "solidaridad" permanece, de hecho, externa a las obras producidas. Se constata, a un nivel de interacción más profundo, en algunos pintores una fascinación por la música que llega a transformar el contenido y la forma misma de sus creaciones y lo mismo sucede con los músicos en relación a la pintura. El interés por la música acompaña, en pintura, la transformación del arte figurativo en arte abstracto y la puesta entre paréntesis de la realidad y de lo natural como objeto "a simular". Por este motivo Whistler intitula algunos de sus cuadros *Sinfonía* o *Nocturnos*; Kandinsky pinta las *Improvisaciones*, una de las cuales es una "Fuga";

Klee llega a evocar un *Adagio* de Bach por las curvas de todo tipo que se entrecruzan en contrapunto¹. Asimismo, los músicos se inspiran en el impresionismo (Debussy compone los *Arabesques*, las *Imágenes*, las *Estampas*) o en el arte geométrico a lo Mondrian (las *Integrales* y el *Hiperprism* de Varèse). No obstante, Debussy mismo no negará jamás la autonomía de la música, e inclusive su superioridad en relación a la pintura y la escultura: los pintores captan sólo un aspecto momentáneo, una sola interpretación del universo, mientras que los músicos llegan a evocar el inmenso ritmo y la atmósfera de la realidad dentro de su globalidad. Otros ejemplos bien conocidos de afinidad entre músicos y pintores son: Mahler y Klimt en la Viena de 1900 (los dos hombres han colaborado con las manifestaciones de los secesionistas: Mahler dirige en 1902 su versión sobre el final de la *Novena* de Beethoven a través de una exposición donde Klimt expone el monumento polícromo en honor de Beethoven); Schönberg y Kandinsky y otros pintores del *Die Brücke*; Stravinsky y Picasso; Erik Satie y Dada. No debe olvidarse tampoco que Schönberg fue pintor él mismo y que Kandinsky lo sostuvo siempre, organizando exposiciones de sus obras (en 1910 en Viena y el año siguiente en Munich). Webern y Mondrian no se han encontrado en efecto jamás, pero la concepción de la música elaborada por Mondrian, en paralelo con su método pictórico, corresponden perfectamente al estilo webemiano. El sistema musical según Mondrian, no es una práctica vivida, y la voz humana como los instrumentos tradicionales deben ser marginalizados por causa de su sonoridad demasiado impregnada de expresividad individual. Los sonidos musicales deben ser producidos por aparatos que nos permitan controlar perfectamente los timbres y los volúmenes. La melodía y la simetría deben ser eliminadas y sólo debe ser permitida una armonía concerniente a la organización del conjunto. El pensamiento serial que Mondrian expresa de este modo es ejemplarmente manifestado en sus cuadros, liberados de todo subjetivismo pero testificando una utopía platonizante que se encuentra en efecto fácilmente en Webern. Sería casi demagógico

1. Tomo estas informaciones de la Introducción al catálogo de la exposición *Capriccio. Musique et art au XX^e siècle* (Bruxelles, febrero/abril 1986) por R. Wangermée.

multiplicar estos acercamientos y pienso de este modo en John Cage, en su colaboración con las manifestaciones anti-arte de Fluxus, y en la afinidad de sus composiciones con los experimentos de Nam June Paik. Si desconfío de este género de confrontaciones es por causa del carácter más bien externo de estas puestas en paralelo y del peso de las ideologías artísticas que hacen a pintores y músicos solidarios entre sí. Existe sin embargo un nivel de confrontación más sustancial, ya entrevisto por Kandinsky en *Ueber das Geistige in der Kunst*. Es verdad que Schönberg y Kandinsky conocieron muy bien sus escritos respectivos *Harmonielehre* y *Ueber das Geistige in der Kunst*. Pero Kandinsky insiste sobre el hecho de que ninguna ósmosis de arte debería ser prevista. Y en lo que concierne a las relaciones entre la música y la pintura, él escribe: "El funcionamiento de las formas musicales da a la música posibilidades que no existen en la pintura. Por otro lado, la música es aventajada en puntos por la pintura. La música dispone, entre otras cosas, de la *duración*. Pero la pintura da al espectador un privilegio que la música no tiene: la imagen total e instantánea del contenido de una obra. Ya que la música se ha *liberado* completamente de la naturaleza no tiene ya necesidad de ninguna de sus formas. La pintura, al contrario, está siempre forzada a contentarse con las formas copiadas de la naturaleza". Kandinsky emprende así un debate de fondo: la música es específica en relación a la pintura en lo que ella presupone y da forma a la duración y en lo que la forma musical es autónoma en relación a las formas "naturales". Se va precisamente a cuestionar una identificación activa entre la música y la duración, acentuando los aspectos espacializantes de la experiencia y de la estructura musical. Pero me permito decir antes una palabra de la otra oposición introducida por Kandinsky: la música versus la naturaleza.

Roland Barthes rehusaría ciertamente proclamar la duración como la propiedad esencial de la música, y dissociar radicalmente música y naturaleza. Pienso en los ensayos consagrados a Twombly y a Arcimboldo, por un lado, y a Schumann y Webern por otro². No es tanto la

2. Estos ensayos han sido reunidos en *L'obvie et l'obtus* (Essais critiques III), Paris, Ed. Seuil, 1982.

duración sino la *iteratividad* la que marca la música, y es por causa de la preponderancia de la iteratividad que la música se acerca a la pintura. La reproducción de magnitudes comparables sobre un mismo nivel de análisis, creando así una aspectualidad iterativa omnipresente, es un procedimiento tanto musical como pictórico³. El espacio "ralo" de Twombly es aproximado por Barthes al intermezzo de Schumann que es iterativo por excelencia: "La secuencia de los intermezzi no tiene por función hacer hablar a los contrastes sino más bien cumplir una escritura radiante que se encuentra por lo tanto más cerca del espacio pintado que de la cadena hablada. La música, en suma, a este nivel, es una imagen, no un lenguaje... El texto musical *no sigue* (por contraste o por ampli-ficación), explosiona: es un bing-bang continuo"⁴. Y esta proliferación de los intermezzi se asocia a la multiplicación de los "golpes" schuman-nianos. En eso Schumann no es sino un prototipo perfecto del músico, ya que la música espacializa la duración por el acento o por los "golpes", transformando así el texto musical en imagen. "La tonalidad puede tener una función *acentuable*... Cuando el sistema tonal desaparece (hoy) esta función pasa a otro sistema, el de los timbres. La "timbralidad" (la red de colores de timbre) asegura al cuerpo toda la riqueza de sus golpes (tintineos, deslizamientos, soportes, rutilancias, silencios, dispersiones, etc.). Son pues los "golpes" —únicos elementos estructurados del texto musical— los que producen la continuidad transhistórica de la música"⁵. Será necesario regresar sobre la iteratividad, el acento y el ritmo, que son, en efecto, marcas espaciales dentro de la duración, pero es suficiente notar por el momento que Barthes no podría aceptar la caracterización bipolarizante que Kandinsky ha sugerido dentro de su descripción del "lenguaje" musical y del "lenguaje" pictórico. Pero así como la duración no define la esencia musical, la "naturalidad" tampoco define la esencia pictórica. Al señalar la relación entre pintura y naturaleza, Kandinsky no pensaba evidentemente que el arte pictórico simula o representa la

3. Ver el excelente capítulo sobre Barthes en J. M. Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit* (Coll. Actes Sémiotiques) Amsterdam/Paris, Benjamins/Hadès, 1985, especialmente 99-115.

4. R. Barthes, *L'obvie et l'obtus* (ver nota 2), 266-267.

5. Op. cit. 274.

naturaleza, sino más bien que la pintura es fuertemente dependiente de los materiales naturales que determinan y obligan la forma pictórica misma. La forma pictórica es más tangible y su materialidad parece más sensible. Es de gran utilidad a este respecto recordar una distinción hecha en semiótica plástica: existe una doble espacialidad en pintura, el espacio simulado y la topología planaria⁶. Esta articulación topológica del texto pictórico es evidentemente muy dependiente de los materiales "naturales" utilizados por la pintura; la calidad del lienzo, los colores y los tintes, la dimensión del cuadro, etc. Es pues dentro de este sentido que la "naturaleza" constituye una constricción de la forma pictórica. Pero aquí una vez más Roland Barthes diluye las dicotomías: la música también es material y tangible. Lo ha mostrado maravillosamente en relación con la voz que canta: "... este espacio tan preciso donde una lengua encuentra una voz y permite oír a quien la escucha, lo que se puede llamar su "grano": la voz no es el aliento sino esta materialidad del cuerpo que surge de la garganta, lugar donde el metal fónico se endurece y se corta"⁷.

Y, fuera de la voz, dentro de la música instrumental, el "grano" persiste. Por supuesto, el "grano" es el *cuerpo* dentro de la voz que canta, dentro de la mano que escribe, dentro de los miembros que ejecutan⁸ y la materialidad vocal (pero, por extensión, también instrumental) es implantada dentro de la corporeidad, elemento natural tanto del músico como del pintor.

Las artes del tiempo y las artes del espacio

He sugerido en lo que precede que muchas comparaciones y homologaciones del lenguaje musical y del lenguaje pictórico degeneran a fin de cuentas en acercamientos fáciles y extemos, en último término socio-aneecdóticos. Los mismos pintores y músicos -y he pre-

6. Ver un artículo de F. Thürlemann, "La doble espacialidad en pintura" en *Actes Sémiotiques - Bulletin* (EHESS), 1981, 20, 34-36.

7. *L'obvie et l'obtus*, 226.

8. *Op. cit.*, 243.

sentado a Kandinsky como ejemplo—han avanzado a veces criterios más sustanciales como, por ejemplo, la vinculación de la música con la duración, y de la pintura con la naturaleza. Sin embargo espíritus atentos como Barthes llegan a diluir las dicotomizaciones con facilidad. Me esforzaré por mi parte en hacer lo mismo. Pero, detengámonos por un instante en una dicotomía bastante persistente a través de la historia de la filosofía estética —la dicotomía más constitutiva, se puede decir—: las artes del tiempo opuestas a las artes del espacio. Pongamos en efecto provisionalmente entre paréntesis la idea de que toda obra no es jamás puramente espacial o temporal, sino siempre espacio-temporal. Así un cuadro está recorrido de ritmos, mantiene un movimiento que une entre sí los elementos espaciales y les da una unidad. De la misma forma una sonata, un concierto o una sinfonía en cuanto estructuras que organizan el volumen sonoro, son necesariamente espacializantes. Por este motivo es que aprecio tanto la mentalidad "anti-dicotomizante" de Roland Barthes y que desearía explotar la idea de una inversión: el espacio musical y el tiempo pictórico. Pero antes de presentar esta inversión: me permito detenerme por un instante en la doctrina estética clásica, la de Kant y la de Hegel por ejemplo⁹.

Se entiende fácilmente, entre otras cosas a través de las consideraciones de Kandinsky citadas más arriba, que la característica principal del espacio es la de anteponer la *materialidad* del objeto. En arquitectura y en escultura, las masas materiales permanecen extremadamente constitutivas de la belleza de la obra, inclusive si esta obra testimonia abstracción escultural o constructivismo arquitectónico. Asimismo en la pintura donde la corporeidad del cuadro, su coseidad, está simplemente determinada por las materias básicas de su producción. Existe más reticencia para unir las propiedades estéticas de la música (y de la poesía, palabra musicalizada) e inclusive de la danza a las materias primas, a las sustancias resistentes. En términos kantianos el espacio es la forma del sentido externo y el tiempo la forma del sentido interno. Paralelamente a esta primera contra-distinción y entrelazada con ella, hay otra:

9. Ver un excelente esbozo de estas posiciones en H. Van Lier, *Les arts et l'espace*, Tournai, Casterman, 1960, 357 ss.

en pintura, en arquitectura, en escultura, la "realidad" de la obra de arte está desde siempre *allí*, mientras que en música la "realidad" de la obra está necesariamente inconclusa, en equilibrio inestable, en flujo infinito. Por supuesto es necesario "el tiempo" para englobar el sentido de un edificio dentro de su integridad, para sintetizar las perspectivas sobre una estatua e inclusive para recorrer la superficie de un cuadro, así como es necesario el "espacio" y la espesura para reconstruir la armonía y el contrapunto dentro del sonido musical, pero estas modificaciones no llegan a poner en duda una constatación fenomenológica primordial: dentro de las artes del espacio, el objeto está *ya ahí*, mientras que dentro de las artes del tiempo, el objeto no existe sino como intersección de retenciones y de protensiones. Una consecuencia de estas especificaciones consiste en el hecho de que la relación de la obra de arte con el espectador es muy diferente que la que existe con el auditor: como el objeto estético es más fácilmente referenciable dentro del caso de la pintura, de la arquitectura o de la escultura, el espectador mismo, también receptor de este objeto estético, será un referente más estable, una psicología que funciona dentro del presente e instantáneamente. Escuchar la música, por el contrario, desestabiliza la psicología del auditor; ya que debe constantemente remitirse a su memoria y a su facultad de proyección y expectación.

Estas propiedades fenomenológicas del objeto musical y del objeto pictórico (y por extensión, arquitectónico y escultural) remiten evidentemente a las experiencias específicas del *espectador* y del *auditor*. Como el objeto pictórico, dentro de su materialidad, porta señales más detectables del acto creador que está en el origen de su factura, las artes del espacio invitarán al espectador a asociarse (a posteriori -diríayó-) a este gesto creador. El auditor, en su confrontación con el objeto musical, por el contrario, está obligado a desarrollar una duración creativa interna: que la recepción musical sea vivida como estética o no depende radicalmente de la explotación que el auditor haga de su propia creatividad y libertad; además la experiencia vivida del auditor frente al objeto musical me parece más compleja y más "dramática" que la experiencia del espectador frente al objeto pictórico, no solamente porque debe desplegar y explotar su psicología de manera más activa y más comprometedora, sino igualmente porque su experiencia es *irre-*

versible. La estatua y el cuadro pueden ser examinados y contemplados varias veces y su "análisis" puede ser elaborado exhaustivamente con amplitud y con claridad hasta su finalización. Nada de eso se puede hacer con la música que es más inasible ya que el trayecto de la experiencia musical es irreversible. Y sin embargo la música nos es más íntima, nos cautiva y su experiencia implica una comunión más estrecha. Es cierto que el objeto pictórico es tenido necesariamente a distancia, como una presencia inmóvil. Si las artes del tiempo son íntimas e inclusive inasibles, las artes del espacio, dentro de su distancia, son objetivas, transparentes y exteriores. Dentro de una terminología filosófica clásica (connotación bergsoniana) se diría que la *temporalidad* favorece el conocimiento íntimo e inmediato y la *espacialidad* la captación objetiva y cosificante. El objeto pictórico es más independiente, más distante que el objeto musical. La fascinación de un objeto distante como la estatua, por ejemplo, lo convierte fácilmente en ídolo, así como el cuadro es siempre un icono en potencia y se convierte naturalmente en objeto de culto. Y para dramatizar un poco esta evocación de propiedades de las artes del espacio y del tiempo, diría que la obra plástica, dentro de su reificación está "muerta" y así lo atestiguan su materialidad y su exterioridad. La obra musical, al contrario, como la danza, profesa la vida, exige el dinamismo de la ejecución y una duración dentro de la energía.

El cuestionamiento: lo pictórico y lo musical, la inversión del tiempo y del espacio

Así como Roland Barthes, yo desconfío de las dicotomizaciones y de una *Hineininterpretierung* de fenómenos extremadamente complejos y pluriformes a partir de clasificaciones bipolares o incluso binarias: pictórico opuesto a musical, tiempo opuesto a espacio. El análisis que he efectuado en el párrafo precedente no tiene sino valor intuitivo: está cerca del sentido común que, sin embargo, debe ser sometido a la deconstrucción. Procederé en dos etapas, siendo consciente de que este artículo no puede indicar sino algunas estrategias cuyos contornos no son técnicamente explotados. Quisiera sugerir primero que la dimensión espacial es inherente a la música, que la *espacialización* musical fun-

ciona por lo menos en tres niveles de análisis (que llamaré acústico, fenomenológico y estructural) y luego, que la oposición entre la *espacialización* y la *temporalización* misma no es pertinente, sino más bien clásica e inclusive fuertemente arcaica. Es la estructura específica del objeto musical la que nos fuerza a revisar las jerarquías tradicionales entre el tiempo y el espacio e inclusive a proponer una fusión entre estas dos categorías ontológicas omnipresentes. No es el menor mérito de la música, y de su posición "subversiva" dentro del panorama de los objetos culturales y artísticos, el de mostrar cómo la "musicalización" de una ontología la sustrae al dominio de la temporalización y de la espacialización separadas, la somete a un *tiempo-espacio* fusionado del que quisiera evocar algunas líneas de fuerza.

Mi primer punto es de lejos el más admisible: la *espacialización*, en música, es un fenómeno que se manifiesta a nivel de la *recepción* musical y de la *estructura* de la obra musical. Quisiera igualmente introducir una nueva distinción entre la recepción *acústica* y la recepción *fenomenológica*, lo que nos da a fin de cuentas tres niveles de análisis: acústico, fenomenológico y estructural.

Seré breve sobre el aspecto acústico de la espacialización en la música, remitiéndome a algunas observaciones de Célestin Deliège quien menciona que la espacialización o la estructuración espacial de la música es uno de los aspectos más importantes de la invención musical de hoy. Señala que "las artes temporales encuentran así una complementariedad dentro de la proyección espacial; por lo tanto, las artes espaciales toleran satisfactoriamente los movimientos que se realizan dentro del tiempo"¹⁰. Haciendo alusión a Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*, *Gruppen*, y sobre todo *Hymnen*) Deliège piensa sobre todo en la multiplicación de los puntos de emisión de las secuencias musicales. Stockhausen, en efecto, va muy lejos dentro de esta búsqueda ya que dentro de un número importante de sus composiciones la música se estructura en función del espacio disponible (me acuerdo de una ejecución de *Hymnen* y de una sección de una jornada de *Licht* dentro de una gran iglesia de La Haya con las configuraciones acústicas espacializadas ab-

10. C. Deliège, *Invention musicale et idéologies*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 307.

solamente fenomenales). Otro ejemplo dado por Deliège es el de la música donde el soporte de la banda magnética y del sintetizador están juntos; donde las diversas fuentes sonoras están estructuradas en función de la configuración espacial. Apruebo evidentemente la advertencia de Deliège, cuando escribe "...el escollo de una confianza excesiva consagrada a los medios espaciales arriesga dar una impresión al efecto sobre las categorías profundas de organización de la forma, si no se vigila... Es aquí donde a la perspicacia del compositor le toca frustrar la trampa, concibiendo la obra como una arquitectura espacial..., concibiéndola como el pintor piensa el cuadro"¹¹. Haciendo alusión al objeto pictórico, Deliège se aleja ya de la espacialización "externa" (la multiplicación de los puntos de emisión provocando los efectos acústicos espaciales) evocando una espacialización "interna" o estructural que quisiera tratar en una sección ulterior de este artículo. Además los efectos acústicos espacializantes modulan "exteriormente" la percepción y este tipo de percepción debería ser distinguido de otro tipo: la percepción fenomenológica de la espacialidad musical. Esta percepción es "vívida", interna, es más experiencia psicológica que acústica. La espacialidad fenomenológicamente percibida implica un tratamiento subjetivo del que quisiera decir algunas palabras.

La fenomenología del oído espacializante

No existe teoría o descripción sistemática de la percepción musical en Husserl, el fundador de la fenomenología; ni en Merleau-Ponty: el capítulo "Espace" de su *Fenomenología de la percepción* no contiene ningún análisis de la percepción espacializante de la obra musical, ni inclusive del oído espacializante en general; la gran tradición de la fenomenología de la percepción privilegia la visión. Sin embargo, dos ideas generales de Merleau-Ponty pueden ser conservadas, incluso si parecen discutibles¹². Coincidiendo con Roland Barthes (pero con una justificación y una connotación evidentemente muy diferentes), plantea

11. *Ibidem*, 308.

12. Ver M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris. Gallimard, 1945, sobre todo la segunda parte, Cap. II: El espacio.

que la experiencia perceptiva (de una obra de arte, entre otras) se arraiga en la corporeidad del espectador, del auditor. Es la espacialidad del cuerpo propio la que organiza el espacio, el mundo natural e inclusive la relación intersubjetiva. Enseguida, el sentir es ante todo sintético y sinestésico y la especificidad del objeto percibido provoca a lo más una puesta en relieve de los sentidos sinestésicamente combinados: así es evidente que, si el objeto percibido es musical, el oído será privilegiado entre los sentidos sin que por tanto los otros sentidos sean totalmente neutralizados. Se "entiende" la música porque nuestra experiencia no es únicamente auditiva: si se utilizan calificaciones espaciales para describir una experiencia musical como *claro, sombra, redondo, puntiagudo, bajo, alto*, esta experiencia es sinestésica e implica la visión y eventualmente otros sentidos como el tacto e inclusive el gusto. Merleau-Ponty insiste en efecto sobre el hecho de que la percepción sinestésica tiene un estatuto no-metáforico y no-analógico ya que toda percepción, sea estética o no, es implantada dentro de una corporeidad donde los sentidos funcionan sinestésicamente. La filosofía subyacente a esta toma de posición fenomenológica puede ser trascendental, como en Husserl (la sinestesia presupone un *Yo* trascendente, unificante e indivisible) o simplemente existencial (como es esencialmente el caso de Sartre y Merleau-Ponty), pero esto no afecta en nada la descripción fenomenológica misma. Algunas formas de arte, como la ópera, el teatro y en menor medida la danza, explotan explícitamente la cooperación sinestésica, pero sería injusto privar a la experiencia de la obra musical o pictórica de toda sinestesia. En lo que concierne a la percepción de la *calidad del sonido* (en el caso por ejemplo, en que se percibe el registro medio del oboe como nasal, claro, hueco y crudo) parece que esta percepción fuera modulada por nuestra "actitud" predicativa e inconsciente por supuesto, fundada en nuestra corporeidad que "percibe" el sonido sinestésicamente. Decir que se "percibe" el *espacio* escuchando una obra musical, es decir que escuchamos los registros, las duraciones, las calidades del sonido, las intensidades, que percibimos un "objeto en movimiento", un objeto que se presenta como un "hojaldre" o una superposición de capas. La duración musical es percibida prototípicamente como una *línea*, figura espacial de nuevo. Esta línea tiene su solidez propia: es continua pero puede tener "huecos". Es una línea que

sube, baja, salta y cae, se desarrolla de manera fluida o tosca, se bifurca o se estabiliza, pasa a través de otras líneas, se separa o se une con otras líneas, superficies y volúmenes.

La fenomenología del espacio musical debería indicar con evidencia que el espacio musical no es geométrico o no es equivalente a un conjunto de distancias entre objetos físicos, el espacio musical no es una sección de un espacio más englobante: el espacio musical surge con la obra musical misma y no la trasciende. Esto es por lo que el espacio musical es más bien un espacio vivido, un "dominio de interés", un movimiento vital. Thomas Clifton no duda en citar a Heidegger a este respecto y en recordar toda una batería de conceptos de *El ser y el tiempo*: ser-dentro del espacio musical, "vivir" en la música, "estar cerca", "reacercamiento" (*Ent-fernung*), "direccionalidad" (*Ausrichtung*). Ser dirigido hacia un tono de registro elevado, por ejemplo, implica un compromiso personal del auditor, una *Erlebnis*¹³. De hecho dentro de la perspectiva heideggeriana, habría que considerar el espacio musical como el epifenómeno de la espacialización a partir de un cuerpo que "percibe" sinestésicamente.

Clifton distingue en su libro (que puede considerarse por otra parte como representativo de la fenomenología de la experiencia musical) tres figuras del espacio musical: la línea, la superficie y la profundidad. La *línea*, ya mencionada más arriba, es percibida primero como delgada o espesa (el canto gregoriano es un ejemplo de una línea delgada, la de la melodía). Sin embargo inclusive dentro de un caso aparentemente simple, existen de buenas a primeras factores que complican el análisis de la percepción de la línea musical: el contorno, la amplitud, la distancia, el timbre, el ritmo. Además una línea se transforma gradualmente y sin ruptura categórica, en *superficie*. Una superficie musical puede ser indiferenciada, puede tener un relieve no señalado o altamente señalado. La experiencia de una superficie musical requiere normalmente la ausencia o suspensión del movimiento, la ausencia de contrastes dinámicos y la ausencia de una complejidad de timbres. Fenomenológicamente, la superficie espacializa todavía más la línea ya que toda

13. Th. Clifton, *Music as Heard. A study in Applied Phenomenology*, New Haven and London, Yale University Press, 1983, especialmente 140 ss.

temporalidad es ilimitada. La experiencia de una superficie musical es, pues, además, la experiencia de lo infinito, de lo eterno. Es un efecto perceptivo de buen número de composiciones contemporáneas y Clifton da como ejemplos: *Atmosphères* y *Lux aeterna* de Ligeti, los pasajes de *Cinco piezas para orquesta* de Schönberg y de la *Suite lírica* de Berg. Comprendo igualmente que la percepción de una superficie es simultánea con la experiencia de una cierta anonimidad y con la ausencia de tensiones. Pero en el caso donde la superficie adquiere un relieve más marcado (Bach, Beethoven, Chopin, Debussy son dados como ejemplos), la superficie se transforma, sin ruptura categórica, en *volumen* tridimensional (El Preludio al Libro I de *El clave bien temperado*), abriendo así la posibilidad de una experiencia de la *profundidad*. Se perciben estructuras sonoras "detrás" de otros sonidos, la superficie llega transparente y permite al auditor percibir bajo las capas superficiales otros fenómenos más "escondidos". Es natural citar aquí el romanticismo, Brahms, Schubert y Beethoven (sobre todo los *Cuartetos* del período intermedio), y constatar que si los románticos producen obras musicales que resuenan dentro de la experiencia del auditor como "profundas", la mayor parte de las producciones importantes de la música contemporánea se presentan más bien como superficies "opacas". Por supuesto, existen propiedades bastante técnicas de los objetos musicales que son responsables de estos tipos de percepción (la percepción de una superficie o de una profundidad), y el análisis musical no debería contradecir o anular estas consideraciones fenomenológicas intuitivas e inclusive abiertamente introspectivas. No doy, dentro del marco de este artículo, ningún detalle analítico para confirmar o justificar la fenomenología de la espacialización en el momento de la percepción musical. Añado solamente que todo acercamiento fenomenológico debería aceptar el hecho de que la experiencia —espacializante, entre otras— es determinada por, y relativamente a, la cultura, al estado de la sociedad dentro del que percibimos los objetos musicales. La corporeidad de la que nos hablan Merleau-Ponty y Barthes, origen de toda experiencia sinestésica (la que nos hace percibir el espacio dentro de la duración musical) no es una dádiva de la naturaleza un *a priori* biológico, sino un punto fijo, un núcleo, alrededor y a partir del que se construye el mundo socio-cultural y artístico.

La temporalidad y la espacialidad del "texto" musical

Después de haber presentado la espacialización acústica y la espacialización fenomenológica, conviene ahora evocar incoativamente la espacialización estructural. Se trata, en efecto, en este campo de un nivel de análisis que funciona independientemente del posicionamiento psico-acústico de la producción musical, y de la percepción determinada por el cuerpo del auditor. Siendo neutral con respecto a la producción y a la recepción, el tipo de espacialización aquí presentado no es dependiente de los procedimientos y de las regularidades de codificación y de decodificación: la espacialización estructural "existe" —pero "existir" es evidentemente una metáfora sin compromiso ontológico— a un nivel de análisis llamado, a falta de mejor término, *texto musical*. El estructuralismo, en lingüística, en semiótica y en las ciencias humanas, nos ha acostumbrado a la distinción entre texto y contexto, y a la autonomía de lo textual con respecto a las condiciones contextuales de producción y de recepción. Así el texto musical no es la secuencia de sonidos producidos por los músicos (por las voces y los instrumentos), ni la secuencia de las experiencias subjetivas del auditor determinadas por un cuerpo que percibe sinestésicamente. Lo textual tiene pues su autonomía frente a la *performance* dentro de la producción y dentro de la recepción del objeto musical. ¿Qué hay pues, del "texto de la música"? Ha parecido natural a muchos teóricos identificar el texto de la música con la *partitura* que, sin duda, llega a ser excesivamente compleja en la composición contemporánea y que además adquiere una verdadera autonomía estética. Las partituras de los compositores contemporáneos, estos "textos musicales", ¿no son verdaderas obras plásticas, y el creador no está en cierta manera dentro de la posición del pintor ante su cuadro? ¿La música no es primordialmente escritura? Por otro lado los teóricos de la música contemporánea no negarán que el hecho musical se *espacializa* dentro de una partitura: las estructuras armónicas son visualizadas, así como la línea o el perfil melódico y las cadencias. En tanto que cartografía de un objeto musical, la partitura es un "texto" que, dentro de su autonomía y su plenitud, no tiene ninguna relación analítica con sus condiciones de producción y de recepción. Sin embargo, no discutiré dentro de esta acepción la espacialización en cuanto

fenómeno "textual" del hecho musical. Utilizo "texto" más bien en el sentido de resultado de un esfuerzo (científico) de *reconstrucción* a partir de rasgos formales significantes, o simplemente a partir de una estructura de superficie. Sin comprometerme con una evaluación sustancial de sus proposiciones, menciono aquí el modelo analítico de Schenker, bien conocido por los musicólogos¹⁴. El *Ursatz*, según Schenker, es una estructura elemental que sólo se manifiesta por complejificación y por transformación. La composición es fundamentalmente una expansión del *Ursatz*, representada en niveles sucesivos de un recorrido generativo que lleva *Hintergrund* a través de *Mittelgrund* al *Vordergrund*, el nivel de superficie. Eero Tarasti, en efecto, ha comparado el sistema de Schenker con el recorrido generativo elaborado por A.J. Greimas en la semiótica llamada "standard"¹⁵, indicando sin embargo las reservas sobre la asimilación sustancial de las dos perspectivas. Para evitar esta discusión, mencionaré la taxonomía de las "grandes situaciones del análisis musical" según Nattiez¹⁶, donde distingue un tipo de análisis de la obra inmanente, oponiéndola a otros tipos incluyendo la "poética" (la producción) y la "estética" (la recepción) de la obra musical. Es evidente que la "obra inmanente" no existe en sí, pero que el descubrimiento de su estructura y de sus propiedades es el resultado de un esfuerzo teórico, analítico, que lleva al musicólogo y al semiótico a través del significante de superficie hacia un sentido "escondido" y construido. En este nivel situó el texto musical y la espacialización estructural del hecho musical.

Algunos lectores podrían encontrar sorprendente el hecho de que recurra en este lugar a la semántica estructural para desarrollar los conceptos teóricos de *temporalización* y *espacialización*. Es verdad que el estructuralismo en general (como metodología de las ciencias sociales), dentro de su reacción contra el historicismo, ha puesto entre

-
14. Ver, entre otros, el excelente ensayo de Célestin Deliège, "L'analyse post-schenkérienne: quand et pourquoi?" en *Analyse Musicale*, 1986, 1, 12-21.
 15. E. Tarasti, "Sobre las estructuras elementales del discurso musical" en *Actes Sémiotiques-Bulletin*, 1983, 23,8.
 16. J.J. Nattiez, "La semiología musical diez años después", en *Analyse Musicale*, 1986, 2, 22-34, especialmente 30-31.

paréntesis la dimensión temporal del hecho humano y cultural. La temporalidad, dentro del *Curso de lingüística general* de Saussure, no es un aspecto de la lengua (el sistema sincrónico y acrónico) sino un fenómeno de habla o de discurso. En sintaxis, el tiempo es ordinariamente asociado al verbo mientras que las otras categorías morfo-sintácticas no son afectadas por ninguna temporalidad. El lingüista Hjelmsjev, fundador de la semiótica estructural, corrige felizmente esta concepción minimalista de la temporalidad afirmando que ésta es indicada por la frase y no por el solo verbo. Siguiendo esta enseñanza A.J. Greimas y la semiótica llamada "standard"¹⁷ amplían el alcance de la semiótica para que recubra todos los sistemas de significación (entre otros, las "artes del tiempo" como la música y las "artes del espacio") y no solamente la significación verbal o discursiva, introduciendo la temporalización como un componente de la llamada "discursivización": la estructura semio-narrativa, ella misma acrónica, se "temporaliza" dentro del discurso (se llama discurso a toda estructura de superficie de cualquier sistema semiótico, la música por ejemplo), con ayuda de los mecanismos de *desembrague* y de *embrague*. "Enunciar" una estructura semio-narrativa es poner en funcionamiento los embragues del tiempo y del espacio. La temporalidad es pues un efecto, al nivel de la superficie de los discursos, del embrague temporalizante, a partir de una estructura semio-narrativa. Igualmente, la organización espacial de un discurso o de otro sistema de significación no es interpretable sino como el resultado de las operaciones de *desembrague* y de *embrague* efectuadas por un enunciador que proyecta dentro de su enunciado un tiempo y un espacio. El embrague designa el efecto de regreso a la enunciación mientras que el *desembrague* consiste en separar un *no-yo*, *no-ahora* y *no-aquí*, proyectados dentro del enunciado, del *yo-ahora-aquí* de la enunciación. De este modo, la temporalización como conjunto de procedimientos de *desembrague* y de *embrague* temporales se organiza alrededor del tiempo de ahora, el de la enunciación, y la oposición original es la de la *concomitancia* opuesta a la *no-concomitancia* (al interior de la cual se distingue la *anterioridad* opuesta a la *posterioridad*).

17. Ver sobre todo A.J. Greimas y J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, artículos "Temporalización" y "Espacialización".

No hay duda de que esta concepción de la temporalidad y de la espacialidad es grandemente insuficiente si se desea comprender el tiempo/espacio musical y el espacio/tiempo pictórico. La complejidad de la temporalidad musical y la especificidad de la espacialización en música (hagamos abstracción por el momento de las "artes del espacio"), desafían este modelo standard por lo menos en dos puntos: primero, si es plausible que el discurso se organice alrededor de una instancia de enunciación espacio-temporalmente localizada, no es concebible asociar el tiempo/espacio del texto musical a una instancia de enunciación embragante/desembragante: el yo-aquí-ahora del músico ejecutando la obra. El tiempo/espacio del texto musical es inmanente a la obra y no puede ser un fenómeno puramente enunciativo. El otro punto está directamente ligado al precedente: sería inconcebible anticipar que el hecho musical, al nivel de su inmanencia o de su estructura profunda, sea *acrónico* y que el tiempo/espacio sea "añadido" por los procedimientos de embrague y desembrague enunciativos al nivel de la superficie o del significante de ejecución de la obra. Sería contraintuitivo y perverso sugerir dentro de un modelo de reconstrucción del texto musical que el tiempo/espacio no es la esencia de la música. Hace falta por lo menos disociar la temporalización/espacialización de la instancia de enunciación e instaurar una oposición conceptual entre la música y el discurso —que la música sea "lenguaje" es una metáfora arcaica pero peligrosa y sin poder verdadero. Los semióticos interesados en la música son conscientes del perfil "anti-musical" de la teoría semiótica standard, y diversas proposiciones han sido ya avanzadas para superar esta impotencia. E. Tarasti, dentro del artículo ya mencionado¹⁸, propone que el embrague/desembrague temporal/espacial sea definido a partir de una *isotopía* inmanente a la obra misma. Si, por ejemplo, la isotopía fundamental de cierto espacio tonal es do mayor, toda *desviación* de esta isotopía dentro del texto musical debería ser interpretada como un desembrague; lo mismo que los cambios de *tiempo* pueden ser interpretados como los desembragues de la dimensión isotópica rítmico-agógica. Es evidentemente un buen paso adelante, pero la trascendencia de

18. Ver nota 15.

esta mejora queda demasiado limitada. La presuposición constitutiva consiste en que el texto musical es un *relato*, una estructura semio-narrativa, y que el embrague y desembrague del tiempo/espacio modifica (se podría decir accidentalmente o en todo caso, *a posteriori*) un tiempo/espacio isotópico de este relato. ¿Pero cómo juzgar esta mejora si el texto musical no se presenta ni como discurso (o lenguaje) ni tampoco como *relato*?

El tiempo-espacio musical, o hacia la musicalización de la semiótica

La estructura semio-narrativa misma, dentro de un texto musical tanto literario como plástico, organiza ya las proto-estructuras más elementales. Estas proto-estructuras son *tensivas* y es dentro de la *tensividad* —que marca de manera absolutamente privilegiada el texto musical— que el tiempo y el espacio se unen. Para volver aceptable esta afirmación, es necesario que explicité mis tesis de manera precisa y evocativa, evitando toda jerga semiótica. La temporalización y la espacialización musicales no son ni enunciativas ni narrativas: el tiempo-espacio del texto musical no es organizado ni a partir de una instancia de enunciación (la *performance* o la ejecución) ni como el programa de un recital que pone en movimiento las funciones pre-existentes a este programa. El tiempo-espacio musical no es pues el efecto de los procedimientos de embrague y desembrague: la existencia de estos procedimientos presupondría un *a priori* *acrónico* que adquiriría enseguida y por complejificación un tiempo-espacio. Pero lo que caracteriza precisamente al texto-musical —y hace de la música este centro inmóvil dentro del panorama de los objetos artísticos (y humanos)— es que es ante todo tiempo-espacio tensivo *antes* de adquirir propiedades narrativas y, a fortiori, discursivas. ¿Qué hay ahora de la *tensividad*, categoría central dentro de la determinación de las esencias de la música? Todo un campo conceptual queda por desplegar, si se desea captar la semántica de este término. Existen *esperas* y *descansos* que marcan el valor y la calidad de las figuras musicales, existen las *tensiones*, *retensiones* y *protensiones* que caracterizan la memoria del texto musical. Que tiempo y espacio, duración y movimiento, se confundan en música, es a causa de una

tensividad encarnada idealmente por el texto musical. Toda temporalidad es ante todo espacializada: el tiempo *detenido* o *inmóvil* y el tiempo *que transcurre* o *pasa* de la secuencia musical es al mismo tiempo un espacio de "golpes" —para retomar una palabra de Barthes a propósito de los intermezzi de Schumann—, de líneas, de superficies, de volúmenes. Toda espacialidad está siempre temporalizada: si se consideran los "regímenes figurativos"¹⁹ de la segmentación (por igualdad o desigualdad) y de la composición (por intercalación o por inclusión), de la cohesión (por condensación o por expansión) y de la contracción (por centralización o por periferización) uno se da cuenta de que la música fuerza a estos regímenes a textualizarse, a sintagmatizarse temporalmente. El rol primordial de la tensividad no está contradicho por las ciencias humanas contemporáneas ni por el psicoanálisis. La tensividad ilumina el funcionamiento del inconsciente y de sistemas axiológicos no objetivables; demuestra que toda generación de significación es pasional, eufórica o disfórica. Tampoco justificaré esta prioridad tanto descriptiva como explicativa de la tensividad por un regreso a la "naturaleza humana" —llámesele "cuerpo" como Merleau-Ponty, o "espíritu humano" como Lévi-Strauss, o sólo simplemente "inconsciente". La idea que desearía introducir programáticamente es que la música, entre todos los sistemas de significación, encarna de manera privilegiada este lugar de la tensividad óptima, al que el complejo de tiempo-espacio (*antes* de su separación en dos principios formales) sirve de asiento.

Para volver esta idea más tangible, será sin duda fructuoso evocar, a manera de conclusión, una noción cuya fuerza explicativa consiste en efecto en el hecho de mediatizar la temporalización y la espacialización: *la aspectualización*. Es falso pretender, como lo hacían los gramáticos tradicionales, que la aspectualización es una sobredeterminación de la temporalidad. Se podría pensar igualmente, en un primer movimiento, en una aspectualización espacial (la división del espacio en lugares distintos por el funcionamiento del eje incoatividad-duratividad-terminatividad). Sin embargo, se revelaría más fructuoso proponer la aspect-

19. Ver el segundo volumen del *Diccionario razonado* de Greimas y Courtés (nota 17), especialmente "Espacialización" y "Temporalización".

tualidad como la *forma* del complejo tiempo-espacio. Claude Zilberberg reflexiona con vigor en las aspectualizaciones como las operaciones universales que preceden, con toda evidencia, a la narrativización y a la discursivización²⁰: la aspectualización, para él, es protoestructural y se sitúa así en el origen de todo recorrido-generativo de la significación. La demarcación y la segmentación, los límites y los grados que marcan la temporalización y la espacialización –y, una vez más, de manera privilegiada en el texto musical– son universalmente especificables por la *salida* (tomando en cuenta la incoatividad y la terminatividad clásicas) y el *pasaje* (tomando en cuenta la duratividad). El tiempo musical, me atrevo a decirlo, es así un espacio de “salidas” y “pasajes” como el espacio musical.

Si termino por esta nota misteriosa, es para evocar que el texto musical se constituye estructuralmente como un tiempo-espacio. Esta terminología no es nada metafórica, es conceptual. He intentado, en un sentido, tal como Barthes, borrar las dicotomías: musical opuesto a pictórico, tiempo opuesto a espacio. No puedo negar que mi itinerario deconstruye el sentido común, y eventualmente la intuición. La inversión *espacio musical* y *tiempo pictórico* estaba heurísticamente motivada: debería cuestionar la sugestión de Kandinsky según la cual la música es esencialmente duración, y la pintura esencialmente naturaleza. Evitando todo análisis profundo del tiempo pictórico, he indicado tres tipos de espacialización en música (correspondiendo a tres niveles de análisis). Comentando la espacialización estructural he demostrado que el texto musical exhibe estructuralmente una tensividad fundada en el complejo de *tiempo-espacio*: una tensividad aspectualizada. Que el texto musical sea caracterizado por tales virtualidades estructurales, marca su lugar específico y único en el panorama de las artes, y fuerza a la semiótica, como a toda teoría del sentido musical, a musicalizarse todavía más.

(Traducción de Mercedes Ayllón)

20. Ver un manuscrito no publicado de Claude Zilberberg, *Figures du temps, inflexions de l'espace*, Groupe de Recherches Sémiolinguistiques, EHESS. Paris, 1983. Ver del mismo autor *Essai sur les modalités tensives*. Amsterdam/Philadelphía, J. Benjamins, 1982, y *Raison et poésie du sens*, Paris, P.U.F., 1988.