



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PROGRAMA DE MAESTRÍA

Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES

FILOSOFICAS

## SOBRE LA AUDICIÓN DE LA ESTRUCTURA MUSICAL



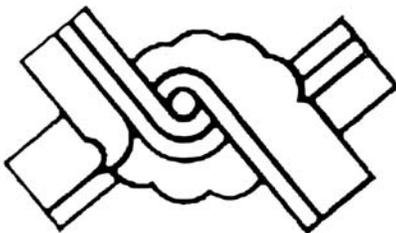
## EL DEBATE ENTRE EL ARQUITECTONICISMO Y EL CONCATENACIONISMO

TESIS DE GRADO  
MAESTRÍA EN FILOSOFÍA  
ESTÉTICA

MYRIAM ALBOR BOJÓRQUEZ

ASESOR:

DR. JORGE ARMANDO REYES ESCOBAR



MÉXICO D.F.

2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Contenido

Introducción.....	6
Capítulo primero	
Música, arquitectura y arabescos.....	13
1.1 El concatenacionismo .....	18
1.2 El arquitectonicismo de Kivy .....	29
1.3 Replanteamiento del problema .....	42
Capítulo segundo	
<i>Bulles de temps</i> . Acerca del tiempo (y el espacio) musical.....	59
Capítulo tercero	
El tiempo de la forma .....	87
Conclusiones.....	117
Bibliografía.....	122



Quien hablase de la recepción de la música sin tener en cuenta simultáneamente la estructura de conjunto a que la música –y también la posibilidad o imposibilidad de la recepción de la música– pertenece, pensaría abstractamente, en el mal sentido de la palabra.

**Adorno, *Dificultades para comprender la nueva música***



## Introducción

Cuando se toca el tema de la comprensión musical surgen inevitablemente voces en desacuerdo, y más aún cuando la interpelada es la música contemporánea. El debate tiene múltiples facetas, iniciando, por supuesto, por aquéllo que habría que comprender y, sobre todo, si se trata propiamente de un asunto de comprensión. ¿Quién podría, basado en qué fundamentos, asumir la posición de dictar las características inherentes no sólo a una buena composición, sino también a su “correcta aprehensión”? Sin embargo, el asunto no es ni mucho menos relegable, en tanto que el agotamiento del ideal romántico, según el cual la música debería ser natural e íntimamente comprensible por cualquier persona, se ve evidenciado por un continuo alejamiento entre los compositores y el auditorio. Así, a pesar de lo molesta que resulta esta discusión para compositores como Boulez o Adorno, ella pone de relieve distintos puntos críticos que se encuentran de fondo y que, en buena medida, superan el evidente problema sociológico en el que normalmente se enreda la argumentación.

En efecto, el problema de la comprensión de la música es fácilmente identificable como un desfase entre los ‘entendidos’ y los ‘legos’, bajo la suposición de que si determinada obra musical no es “comprendida”, ello será a causa de que no se cuenta con los conocimientos requeridos. Pero esto no es del todo claro, habrá que reparar en los elementos del alud de presuposiciones que se desprenden de este asunto.

Si bien no es factible el establecimiento de un catálogo de características que deba captar el auditorio para preciarse de haber comprendido cierta obra musical, la situación suele bifurcarse en la polémica sobre la expresividad y aquélla sobre la estructura de la música. En esta investigación, sin embargo, abordaremos únicamente el tema de la estructura o forma musical en su relación con la experiencia de la escucha; es decir, los vínculos entre las estrategias de organización de una obra musical en lo que respecta a su composición y la captación de éstas por el auditorio, así como en los obstáculos que esta relación debe sortear para poder ser defendible.

En lo que respecta al análisis de la comprensión musical, pues, el asidero relativamente más fuerte es la estructura de la obra, y no son pocos los pensadores que consideran que en su reconocimiento estriba el entendimiento de la música. Sin embargo, dicha tesis remite a varias complicaciones, principalmente en tanto que el conocimiento de las estructuras musicales no forma parte del acervo del público promedio, agravándose esta situación en cuanto se piensa en la música heredera de la vanguardia.

Así pues, el rompimiento con los estándares de composición que tradicionalmente venían haciendo las veces de referente auditivo para el auditorio, deja al descubierto el hecho de que la música de concierto en la actualidad no puede ser entendida, sin más, a partir de la teoría del reconocimiento de la estructura según la cual fue compuesta una obra. Efectivamente, los estudios estéticos acerca de esta música, están principalmente enfocados a la labor del compositor, pero cabría preguntarse si dichos estudios no resultan estériles si no se repara en la tensión que se genera entre la concepción de la música y la escucha del público, sobre todo a la luz de una perspectiva que contemple también a la música contemporánea, en tanto que la descomposición de los hábitos perceptivos que conlleva, representa asimismo dificultades mayores para la aprehensión de su estructura por parte del auditorio.

No queda dicho, por supuesto, que el problema se reduzca a la cuestión de la captación de la estructura de una obra, ni que sea lo más importante a considerar, si bien será el asunto en que en esta investigación ahondaremos. Pero esta situación devela que dicha postura no es suficiente para explicar los cambios suscitados a partir de las vanguardias, en que el escucha se enfrenta con múltiples complicaciones para captar la estructura musical sin intermediación de un análisis de la partitura. Empero, no es tampoco un asunto privativo de la música clásica tradicional (por llamarla de alguna manera), sino que esta tensión entre la estructura de una obra y su aprehensión por el auditorio, es un tema que se devela aún más evidentemente con respecto a las composiciones atonales.

En este contexto, en las últimas décadas ha surgido una discusión entre dos posturas aparentemente contrapuestas: el *arquitectonicismo* y el *concatenacionismo*. El *arquitectonicismo* de Kivy considera que es necesario poseer un conocimiento previo de la estructura a partir de la que fue compuesta una obra musical, si es que se quiere tener una comprensión aceptable de ésta; además de sostener que dicha adecuación de lo que se

escucha a las categorías estructurales predeterminadas, genera un placer propiamente musical. El *concatenacionismo* de Levinson, por su parte, propone la idea de que la música, en tanto arte temporal, se localiza en el momento presente, y que, por ende, la unidad musical se encuentra en la articulación de los sonidos sucesivos, en la logicidad de que lo que se escucha en el presente surge de lo anteriormente escuchado. Por esa misma razón, el concatenacionismo considera que es inviable pedirle al escucha que repare en la estructura general de la obra, puesto que eso supondría un alejamiento de la atención del momento presente. Levinson piensa, además, que la estructura musical se mueve en el terreno de la espacialidad, y que la audición de la música, en tanto temporal, no podría ocuparse de la estructura sin perjuicio de su propia temporalidad.

De esta manera se revela el trasfondo de la problemática; a saber, que la música se toma por un arte temporal, en cuyo caso sería impropio una aprehensión estructural de ésta (audición arquitectónica), puesto que la estructura se toma por espacial. Asimismo, se entrevé que el tiempo musical no es simplemente entendible bajo el supuesto de un tiempo puro lineal, puesto que para que la música se pueda aprehender, la conciencia no puede estar abandonada a instantes inconexos, sino que debe plantearse un vínculo que permita que se establezcan relaciones de lo que se escucha en el presente, con lo que ya se ha presentado, así como la creación de expectativas en el oyente acerca de lo que se escuchará. En efecto, la música provoca las expectativas del auditorio, juega con ellas, le ofrece repetidamente lo que se ha venido escuchando sólo para después insertar una variación. Sin esa expectativa, sería muy difícil que el escucha se enganchara en la secuencia musical. Sin embargo, existen serias dificultades teóricas para justificar estas vinculaciones dentro del supuesto de un arte temporal lineal, dado que la estructura, la forma musical, no sería aprehensible dentro del instante del presente. Pero además, tampoco resulta clara la justificación de una audición arquitectónica, cómo es que se da la relación entre la estructura y la temporalidad que le es propia. En palabras de Adorno:

Lo obvio de que la música es un arte temporal, de que discurre en el tiempo, significa, en acepción doble, que el tiempo no le es obvio, que lo tiene como problema. La música debe establecer relaciones temporales entre sus complejos parciales, justificar

su relación temporal, sintetizarlos mediante el tiempo. Por otro lado, debe acabar con el tiempo mismo, no perderse en él; debe oponerse a su flujo vacío.<sup>1</sup>

Se pone de manifiesto, entonces, que se requiere una explicación más prolífica del tema, de la tirantez entre la estructura y su tiempo, de la forma musical y la audición que le es propia, de la estructura prefigurada y de la necesaria apertura de líneas de fuga que implicaría el arte.

Así pues, para que tenga sentido el razonamiento de los defensores de la audición arquitectónica, se debe suponer en el seno de su argumentación que, de alguna forma, la estructura de una obra musical corresponde finalmente con la experiencia de la escucha. De esta presunta “correspondencia” entre la estructura y lo escuchado se desprenden varios problemas:

El primero de ellos es si en realidad para lograr esa convergencia se debe suponer a un auditorio con la capacidad de mantener conscientemente el esquema de la obra en su totalidad, a la vez que se escucha la obra en el momento; por así decirlo, si debe el auditorio tener una noción de la obra en sentido *espacial* y no meramente *temporal*. Suponiendo que sea posible que el escucha logre este tipo de audición, ello sería de forma consciente, si es que éste se haya suficientemente concentrado y atento, y si cuenta, a su vez, con la formación musical necesaria para comprender las formas musicales. Sin embargo, esta idea es bastante conflictiva, pues deriva en la sentencia de que no puede comprenderse la música clásica occidental, a menos que se conozca la estructura musical que engendra. El disenso al respecto es abundante y muestra las limitaciones de los conceptos elaborados por el discurso filosófico sobre la estética al intento de dar cuenta del papel que desempeña el auditorio; éste comienza con la duda de si es efectivamente posible tener tal cosa como la audición esquemática de la música, a la vez que se percibe el momento de este arte temporal; y, en tal caso, discernir en qué consiste esta audición arquitectónica.

Con todo, la forma no es sencillamente excusable de la música; antes bien, le es absolutamente inherente y, por ello mismo, la pregunta acerca de su audición se encuentra contundentemente justificada. No es posible, pues, pensar la música con independencia de

---

<sup>1</sup> Adorno, Theodor, “Sobre algunas relaciones entre música y pintura”, *Escritos musicales I-III*, Akal, Madrid, 2006, p. 637

su forma y las proporciones que guarda, pero tampoco es claro cómo es que esta estructura entra en juego en el proceso de la audición.

La «forma», en materia musical, tiene un significado tanto más específico que en las otras artes, más allá de *lo sensible a través de lo cual se realiza el contenido de una obra*<sup>2</sup>, «forma musical» se refiere a las relaciones de elementos que se extienden en el tiempo, a las estructuras predeterminadas para lograr que dichas relaciones se efectúen a largo alcance. Estas formas tienen distintas funciones y están relacionadas también con distintos *ethos*; renegar de ellas conllevaría el craso error de negar no sólo las articulaciones musicales, sino también las distintas funciones que éstas aportan. Cuando nos referimos a las «formas musicales» o a la «forma a gran escala», pues, hablamos propiamente de esquemas de composición que determinan la articulación entre los elementos temáticos y armónicos de una obra, y sus repeticiones (como ejemplos podemos mencionar la fuga, el rondó, el minuetto, la forma sonata, el Lied y, a partir del siglo XX, otro tipo de estructuraciones como lo es principalmente la serie dodecafónica). La pregunta con la que nos topamos es entonces: ¿cómo dar cuenta del acontecimiento que significa la audición de una obra musical sin prescindir de la estructura y, a la vez, sin hacer de ella la condición que predetermina el sentido de toda experiencia de la audición?

Nosotros proponemos que el análisis requiere la reconsideración de tres elementos que indiscutiblemente entran en juego y que enturbian la problemática de la comprensión de la estructura musical: el concepto de tiempo implicado, la posible inclusión de una noción de espacialidad y, particularmente, una noción de concatenación a partir de una conciencia que sea capaz de realizar los vínculos.

Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que el problema con los intentos de pensar la audición musical, la relación de la estructura de la obra de arte y la experiencia de la escucha, a partir de nociones que dependan de la “correspondencia”, es que suponen lo que Deleuze denomina “régimen de representación”: la idea de que el concepto, aunque sea producto de la imaginación y no del entendimiento, asegura la identidad, el punto de encuentro entre la naturaleza de las cosas y la naturaleza del pensamiento. Pero la transformación de la música occidental en los últimos cien años obliga a echar por tierra la posibilidad misma de recurrir a un momento mediador que asegurara la identidad de la pieza como objeto estructurado

---

<sup>2</sup> Adorno, Theodor, “La forma en la nueva música”, *Escritos musicales I-III*, Akal, Madrid, 2006, p. 618

susceptible de ser comprendido, pues lo que está en juego es una manera de explicar la experiencia de la escucha que no esté ligada a la identidad, pero que sea, en cambio, capaz de dar cuenta de la singularidad de la comprensión de la pieza musical, capaz de captar el sentido de la música sin presuponer horizontes hermenéuticos que la harían comprensible para el gran público.

Comenzaremos, pues, haciendo una reconstrucción de las argumentaciones del *arquitectonicismo* y el *concatenacionismo*, pues en ello se nos mostrará con mayor claridad el problema de la estructura musical, su aprehensión y la temporalidad que implica, que estas teorías ponen de manifiesto. El segundo capítulo estará dedicado, entonces, al problema del tiempo, para lo cual echamos mano de los análisis que a este respecto llevan a cabo Husserl, Bergson y Deleuze. Por último, en el tercer capítulo, revisaremos nuevamente la discusión entre el *arquitectonicismo* y el *concatenacionismo*, pero vista a través de una noción de tiempo distinta, emanada de la bergsoniana, la cual nos permitirá en buena medida disolver el problema que en principio parecía tan enredado.

Asimismo, atenderemos a lo largo de la investigación a la repetición como el elemento clave para que una composición musical tenga estructura. En estos términos, casi siempre se habla de que lo que se repite es el tema, aunque también puede tratarse de cierta armonía, ritmo o, simplemente, una serie consecutiva de notas. Pues bien, empezaremos por considerar que la capacidad del auditorio de reconocer la estructura se asienta en la costumbre de ver que la música sigue normalmente cierta lógica que se repite en una y otra ocasión, en una y otra composición, lo cual deriva en una expectativa justificada acerca de lo que sigue de determinado momento musical; considerando, además, que el mismo juego de sorpresa y retardo de lo esperado por parte del compositor, se asienta, asimismo, en la suposición de que el auditorio espera –por costumbre– cierta resolución. Con todo, esta asunción de la costumbre no está del todo libre de dificultades que tendrán que plantearse también.

En todo caso, el sentido de una obra tiene que repensarse desde la perspectiva de la música contemporánea, donde, al romperse con las formas musicales tradicionales y con la tonalidad, se ha roto también en buena medida con la posibilidad de que el auditorio dote de sentido a la obra que se escucha, ya sea a partir de su acervo de memoria musical, de la costumbre o de su expectativa. Es decir, la teoría según la cual la música resulta

comprensible para el auditorio a partir de la aprehensión de su estructura, no se puede sostener sin más frente a la mayor parte de la música nueva de concierto, puesto que ésta difícilmente exhibe la estructura que la conforma. Pero, sobre todo, las dificultades que representa la música contemporánea para la comprensión de su forma, representan solamente el caso cúspide de la insuficiencia de la misma teoría para entender la estructura de la música en general, en tanto que se encuentra basada en concepciones turbias –tanto de la comprensión musical en sí, como de la memoria, del tiempo y del espacio–, que no permiten proseguir con los razonamientos.

Si bien ésta no es propiamente una investigación sobre música contemporánea, sí surge de la inquietud suscitada por la complejidad que estas composiciones presentan para su comprensión; considerando crucial, pues, el no perder de vista el quehacer de la música actual en los estudios de filosofía de la música.

## Capítulo primero

### Música, arquitectura y arabescos

El año antes había oído en una reunión una obra para piano y violín. Primeramente sólo saboreó la calidad material de los sonidos segregados por los instrumentos. Le gustó ya mucho ver cómo de pronto, por bajo la línea del violín, delgada, resistente, densa y directriz, se elevaba, como en líquido tumulto, la masa de la parte de piano, multiforme, indivisa, plana y entrecortada, igual que la parda agitación de las olas, hechizada y bemolada por la luz de la luna. Pero en un momento dado, sin poder distinguir claramente un contorno, ni dar un nombre a lo que le agradaba, seducido de golpe, quiso coger una frase o una armonía –no sabía exactamente lo que era– que al pasar le ensanchó el alma, lo mismo que algunos perfumes de rosa que rondan por la húmeda atmósfera de la noche tienen la virtud de dilatarnos la nariz. Quizá por no saber música le fue posible sentir una impresión tan confusa, una impresión de esas que acaso son las únicas puramente musicales, concentradas, absolutamente originales e irreductibles a otro orden cualquiera de impresiones. Y una de estas impresiones del instante es, por decirlo así, *sine materia*. Indudablemente, las notas que estamos oyendo en ese momento aspiran ya, según su altura y cantidad, a cubrir, delante de nuestra mirada, superficies de dimensiones variadas, a trazar arabescos y darnos sensaciones de amplitud, de tenuidad, de estabilidad y de capricho. Pero las notas se desvanecen antes de que esas sensaciones estén lo bastante formadas en nuestra alma para librarnos de que nos sumerjan las nuevas sensaciones que ya están provocando las notas siguientes o simultáneas. Y esa impresión seguiría envolviendo con su liquidez y su “esfumado” los motivos que de cuando en cuando surgen, apenas discernibles, para hundirse en seguida y desaparecer, tan sólo percibidos por el placer particular que nos dan, imposibles de describir, de recordar, de nombrar, inefables, si no fuera porque la memoria, como un obrero que se esfuerza en asentar duraderos cimientos en medio de las olas, fabrica para nosotros facsímiles de esas frases fugitivas y nos permite que las comparemos con las siguientes y notemos sus diferencias. Y así, apenas expiró la deliciosa sensación de Swann, su memoria le ofreció, acto continuo, una transcripción

sumaria y provisional de la frase, pero en la que tuvo los ojos clavados mientras seguía desarrollándose la música, de tal modo, que cuando aquella impresión retornó ya no era inaprehensible. Se representaba su extensión, los grupos simétricos, su grafía y su valor expresivo; y lo que tenía ante los ojos no era ya música pura: era dibujo, arquitectura, pensamiento, todo lo que hace posible que nos acordemos de la música. Aquella vez distinguió claramente una frase que se elevó unos momentos por encima de las ondas sonoras. Y en seguida la frase ésa le brindó voluptuosidades especiales que nunca se le ocurrieron antes de haberla oído, que sólo ella podía inspirarle, y sintió hacia ella un amor nuevo.

Con su lento ritmo le encaminaba, ora por un lado ora por otro, hacia una felicidad noble, ininteligible y concreta. Y de repente, al llegar a cierto punto, cuando él se disponía a seguirla, hubo un momento de pausa y bruscamente cambió de rumbo y, con un movimiento nuevo, más rápido, menudo, melancólico, incesante y suave, le arrastró con ella hacia desconocidas perspectivas. Luego, desapareció. Anheló con toda el alma volverla a ver por tercera vez. Y salió efectivamente, pero ya no le habló con mayor claridad, y la voluptuosidad fue esta vez menos intensa. Pero cuando volvió a casa sintió que la necesitaba, como un hombre que al ver pasar a una mujer entrevista un momento en la calle, siente que se le entra en la vida la imagen de una nueva belleza que da a su sensibilidad un valor aún más grande, sin saber siquiera ni cómo se llama la desconocida ni si la volverá a ver nunca.

**Proust, *En busca del tiempo perdido***

En los distintos guiños de esta frase de Proust, se trasluce el tema sobre el que nos enfocaremos en las siguientes páginas. Acabamos de leer la descripción, no ya de la frase musical de Vinteuil, sino de la experiencia de Swann al oírla. El análisis musical suele abordarse desde la estructura de la composición, desde el contexto histórico de su creación, o bien, desde la intención del compositor; pero ¿qué vínculos hay y qué tan fuertes son aquellos entre estas técnicas de composición y la experiencia de la escucha?

La exaltada relevancia del conocimiento de estructuras, formas y etapas artísticas para la experiencia del escucha, atraviesa las salas de concierto con juicios determinantes de valor. Pero, precisamente, al pensar en la estructura de una obra musical, nos encontramos con la tendencia a *imaginar* el sentido musical, a volverlo imagen, a situarlo en el espacio. Si bien nuestra primera respuesta sería, naturalmente, que la música es un arte puramente temporal, al apelar a la ordenación de una obra, pareciese que nos referimos a una suerte de mapa estructural en el que pudiesen coexistir los distintos momentos musicales –*arquitectura* y *arabescos* en palabras de Proust–, situación que solamente sería posible en términos espaciales. Sin embargo, a la vez, se intuye que es posible sentirse “atrapado” por la música, sentirse guiado y sorprendido por ella, sin para ello conocer la estructura según la cual fue compuesta ni, por lo tanto, poseer una especie de audición arquitectónica que le sea propia.

Que la música consiste en la ordenación de sonidos y silencios es, presumiblemente, la definición más común y más intuitiva de la música; y apoyados en ella podríamos lógicamente suponer que para la comprensión musical es requerida una cierta aprehensión de esta ordenación, la cual radica, propiamente, en su forma. Pero esta definición no está exenta de dificultades como, en primer lugar, que no toda colección de sonidos organizados es música, lo cual degrada a esta definición a condición necesaria, pero no suficiente. Dicha insuficiencia de la principal definición de música, para sortear contraejemplos, ha llevado a la necesidad de añadir condiciones para acotar el campo de acción de la música, que es lo que se encuentra de base en la mayoría de las discusiones acerca de la naturaleza de la experiencia musical, ya sea como compositor, como intérprete o como auditorio. La discusión atraviesa aún otros niveles, como el estatuto que se le concede a la música, asunto que es parecido al problema de los universales; es decir, si es considerada una entidad ideal, o bien real, en cuyo caso habrá que lidiar, además, con la situación de ubicar a la música

misma, o bien en la idea del compositor, en la partitura, o en las distintas interpretaciones de la pieza musical en cuestión, en tanto que es cuando se puede decir que, efectivamente, la música *suen*a. Ya sea que se considere que la música está tanto en una como en las otras instancias o, incluso, que es solamente sus interpretaciones, se desarrolla la complejidad de que no se trata de *una sola obra musical*, sino de varias, puesto que difieren sus efectuaciones; o bien, que una misma obra admite diferencias esenciales en su seno, sin dejar, por ello, de ser la misma obra. Así pues, según la postura que se asuma al respecto, se vislumbran ciertas tendencias hacia el problema que en esta investigación discutiremos, a saber, la importancia de la estructura musical, a la vez que la plausibilidad de la audición de la forma a gran escala que una obra entraña. Pues si se parte de una postura que proponga a la obra musical como trascendente, elevándola a la altura de las ideas platónicas, se le podrá entender sólo a través de una imperfecta adecuación, ya sea a lo que el compositor pensó, ya sea a una idea finalmente inaprehensible de lo que la obra *es*. En cambio, como hemos mencionado, si se considera que la obra musical no es trascendente, igualmente se tendrán que afrontar las preguntas acerca de en qué, pues, está la obra y, por lo tanto, de a qué nos referimos cuando decimos que la hemos comprendido; pero, sobre todo, afrontar la justificación del catálogo de estas características esenciales.

El tema de la comprensión musical depende entonces, inherentemente, de la manera en que se tome a la música misma; de ahí que se propongan distintas características que se presumen definitorias para decir que con su aprehensión se ha comprendido la obra. La principal de estas características es, por supuesto, la que compele a la forma que la música dibuja en su tránsito. Pero esta forma entra necesariamente en conflicto con la temporalidad en la que se supone que se desarrolla la música; es decir, con su carácter transitorio, dado que la forma o estructura se toma por una instancia espacial. Es por ello que en reiteradas ocasiones se ha considerado que la alusión constante a términos espaciales en música no es sino una metáfora recurrente, pero que no puede ser utilizada para explicar el proceso musical.<sup>3</sup> El problema será claramente el explicar cómo es que se puede tener la

---

<sup>3</sup> Para ahondar en esta discusión, véase Scrutton, Roger, "Understanding Music", *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, St. Augustine's Press, South Bend, Indiana, 1983, pp. 88-115, también véase Davies, Stephen, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, Cornell University Press, NY, 1994.

aprehensión de una forma presuntamente espacial, en el curso de una obra musical que se toma por temporal.

De este dilema surge la discusión entre la teoría del *concatenacionismo* de Jerrold Levinson y la teoría del *arquitectonicismo* de Peter Kivy, que lleva al primero a negar la relevancia del conocimiento de las estructuras formales para la comprensión musical, y al último a exigirlos como condición necesaria.

Para poder vislumbrar con claridad la discusión que en esta investigación analizaremos, haremos inicialmente una reconstrucción de la argumentación de Levinson, en la cual propone la teoría del *concatenacionismo* y, posteriormente, del *arquitectonicismo* de Peter Kivy. Es preciso seguir muy puntualmente estas teorías sobre la comprensión musical –que han resultado muy escandalosas–, pues en ese ejercicio veremos cómo las nociones de las que normalmente echamos mano al hablar sobre el tema, están fundadas en tierras pantanosas que muy precariamente pueden servirnos si nos proponemos continuar la investigación a niveles más adentrados. En el análisis de las teorías del *concatenacionismo* y el *arquitectonicismo*, y en el de sus provocadoras intuiciones, se nos mostrará claramente que hay una serie de ideas insostenibles y que, sin embargo, son el punto de partida más común de la filosofía de la música.

## 1.1 El concatenacionismo

### No se puede escuchar música a menos que se escuche

Levinson adopta de Edmund Gurney la teoría del concatenacionismo, que se basa en la idea de que la comprensión musical es relativa sólo a la aprehensión de partes individuales y a la eficacia de su conexión, para la cual no es necesaria una pretendida “audición de conjunto”. Su condición principal es que el auditorio se encuentre absorbido en el momento presente en la acción de escuchar, condición que, sin embargo, entra en contradicción con la mera posibilidad de escuchar una estructura musical, pues ello supondría, al menos en apariencia, una yuxtaposición de los diversos momentos en un instante.

Así pues, Levinson reconstruye el concatenacionismo de Gurney, enmarcándolo en los siguientes cuatro puntos:

1. Que *entender* la música es centralmente una cuestión de aprehender los momentos individuales y sus progresiones inmediatas.
2. Que el *disfrute* de la música se obtiene solamente a partir de las partes sucesivas de una pieza musical, y no en el todo como tal, ni en relaciones que estén separadas por una brecha grande de tiempo.
3. Que la *forma musical* no se da sino en la contundencia de la sucesión.
4. Que el *valor* de la música descansa enteramente en la fuerza de las sucesiones de las partes individuales.<sup>4\*</sup>

Se podría decir entonces que, en términos generales, el concatenacionismo propone que la comprensión musical, su disfrute, su forma y su valor, no dependen del reconocimiento de

---

<sup>4</sup> Cf. Levinson, Jerrold, *Music in the Moment*, Cornell University Press, NY, 2007, pp. 13 y 14

\* Todas las citas de referencias en inglés se presentan con traducción libre, a menos que se indique lo contrario.

la estructura a gran escala de las piezas musicales, sino de la aprehensión de los momentos progresivos con el foco siempre en el presente.

Su razonamiento principal es, pues, que todos los elementos de la comprensión musical pueden ser encontrados en el seguimiento sucesivo de los distintos momentos musicales, y que por ninguna razón es necesario hacer referencia a la gran estructura de la pieza para poder comprender la obra. Es decir, que los beneficios, de haber algunos, de una aprehensión arquitectónica de la pieza, no son relevantes para la *comprensión musical básica*.

Comencemos, entonces, por revisar a qué nos remite Levinson con el concepto de *comprensión musical básica*. Con este término se refiere ante todo a aquello que *esencialmente* corresponde a la comprensión musical, y en ese sentido Levinson pide que se tome la palabra *básica*; pero es cierto que puede desviarse la interpretación (como de hecho lo hace Kivy) si se toma por *básica* aquella comprensión, digamos, *amateur*, simplemente como el primer paso para una comprensión más adentrada. Por otra parte, si bien hay un consenso con respecto a la aseveración de que comprender la música es una cuestión de escucharla de una *cierta manera*, Levinson enfatiza que esta *cierta manera* no puede estar separada del acto mismo de escuchar los momentos musicales subsecuentes. Así pues, estableciendo la noción de *comprensión musical básica*, Levinson agrupa los cuatro puntos del concatenacionismo de Gurney; esto es, al entendimiento de la música, su disfrute, su valor, e incluso a su forma.

¿Qué tipo de saber es, entonces, esta comprensión musical básica? Para explicarlo, inicialmente Levinson marca una distinción entre *saber que* y *saber cómo*, y con ello hace notar que el tipo de comprensión que requiere la música no es del tipo de *saber que*, pues ello implicaría un conocimiento proposicional, de la forma *saber que* + (proposición). De esta manera, queda sugerido en primera instancia, que el tipo de saber implicado en la comprensión musical no es proposicional, que no es, pues, traducible en enunciados. Se trata entonces de un *saber cómo*, el cual consiste, a diferencia del *saber que*, en ciertas habilidades, en la capacidad de responder o actuar de esta o aquella manera al escuchar tal o cual música.

Partiendo de esta distinción, podemos decir que, para Levinson, cuando se hable de conocer una pieza, será entonces en el sentido de estar familiarizado con ella (*acquaintance*) y no en

el sentido de un saber proposicional. De momento, Levinson sugiere las siguientes señales para reconocer la comprensión musical básica:

- 1) Absorción en el flujo de la música centrada en el presente
- 2) Seguimiento activo de la progresión musical
- 3) Secundación interna del movimiento musical
- 4) Sensibilidad a la alteración musical
- 5) Habilidad de reproducción
- 6) Habilidad de continuación
- 7) Asimilación de la expresión emocional

Aunque, en efecto, el sugerir síntomas de que se está entendiendo la música, no define el entendimiento musical mismo, es claro que si ha de hablarse de comprensión musical, será en el sentido de que se ha llegado a aprehender digamos, lo musical de la música o, en otras palabras, su sentido. A este respecto, Levinson considera que hay dos aspectos básicos que deben tenerse en cuenta: por un lado, los nexos o las conexiones internas de la música, su contenido cinético y dinámico, o sea, la música entendida como un proceso tonal<sup>5</sup>; y el otro aspecto concierne a la expresividad de la música, a su contenido gestual, emotivo y dramático, que está, de alguna forma, contenido en el proceso tonal. Dicho esto, nos servirá regresar a la posición principal del concatenacionismo:

El tipo de saber o comprensión del asunto, es fundamentalmente una cuestión de encontrarse atentamente absortos en el presente musical, de experimentar y responder apropiadamente a la evolución de la música punto por punto, frase por frase y sección por sección.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> En este caso “tonal” se refiere únicamente al hecho de que es inherente a los sonidos mismos, y no al “sistema tonal” de composición que establece una nota tónica que sirve de pivote para las relaciones entre los demás sonidos implicados en una escala diatónica, pues es posible que se establezcan relaciones entre sonidos, conexiones internas de la música, sin que ello implique necesariamente a la tonalidad como sistema único de composición.

<sup>6</sup> Levinson, *Music in the Moment*, p. 22

Así es, entonces, que el concatenacionismo considera que es absurdo proponer un tipo de comprensión musical que no sitúe el centro de la atención en el presente. En este punto no cabe escatimar precisiones, pues ha de ser el eje de nuestra investigación. Será, pues, para el concatenacionismo, de crucial importancia concebir el entendimiento musical como una secuencia, como el acto de seguir su evolución, sin hacer abstracción nunca de la escucha del momento presente.

Como analogía, Levinson utiliza la imagen de un escucha que va en una balsa, donde éste está activamente comprometido con cada giro dado, puesto que él mismo es sensible a los accidentes del camino. Esta analogía servirá principalmente para oponer la actividad del escucha, a la de un observador pasivo y distante, que pueda proponerse realizar un análisis musical sin engancharse, él mismo, en la travesía y, por ende, en la temporalidad que ésta implica. Utilizando esta imagen, podemos decir que Levinson nos sugiere siempre que si la estructura de la música ha de entenderse, ha de ser desde la balsa y no desde afuera de ella, dado que el escucha debe estar necesariamente involucrado y no podría, de hecho, escucharla, de no estar él mismo inmerso.

Pero para que esta travesía pueda ser entendida como tal, como una secuencia, es indispensable que se dé, efectivamente, un vínculo entre los distintos momentos; pues de no ser así, sólo podríamos acceder a un presente siempre nuevo e inconexo que difícilmente podría formar una unidad musical. Es decir, no podemos hacer abstracción del momento presente, pero es claro que tampoco podemos ser abandonados a puros instantes presentes, pues eso impediría la ilación entre ellos y, con ello, la comprensión musical misma.

Ante este problema esencial, y como ingrediente principal de su teoría, Levinson propone la noción de *cuasi-audición*, la cual funcionaría a la manera de la visión periférica, y que él da en llamar también audición *aural*. Se trata de una audición que no está adscrita únicamente al presente evanescente, sino que está, por decirlo así, ampliada. Esto es que, dado que el presente estrictamente hablando carecería de grosor en su infinitesimal duración, Levinson debe considerar una extensión de éste en la conciencia del escucha que se expanda, tanto hacia lo pasado, como hacia el porvenir.

La cuasi-audición tiene, pues, tres componentes: La escucha actual de un instante de música, el recuerdo *vívido* de lo recién escuchado y la anticipación *vívida* de lo que se está

por escuchar. La extensión de la cuasi-audición no está predeterminada, sino que puede extenderse mientras el escucha la experimente como presente e inmediata<sup>7</sup>.

La cuasi-audición puede ser concebida como un proceso en el cual la atención consciente se concentra en la pequeña extensión de música que rodea al momento presente, y que supone la síntesis de los eventos de esa extensión en un flujo coherente, en el grado en que sea posible.<sup>8</sup>

La cuasi-audición es una condición para la concatenación de los presentes, para que el escucha pueda seguir la música como una *cadena orgánica*, sin que, para darles sentido a los distintos momentos, haya que apelar a alguna instancia remota que lo distraiga del presente musical. Se trata, sin embargo, de una condición necesaria, pero resta por ver si es suficiente, pues uno de los problemas que enfrenta el concatenacionismo, y al cual debe dar respuesta para considerarse una teoría viable, es que parece evidente que hay rasgos estéticos cruciales en una composición musical, a los cuales uno no tiene acceso, a menos que se repare en su estructura a gran escala, o bien, en las relaciones que exceden el rango de la cuasi-audición, como podrían ser, por ejemplo, ciertas vinculaciones entre lo que se escucha en el presente y lo que se ha escuchado ya hace media hora, como en el caso de algunas sinfonías.

Si Levinson se atiene exclusivamente a los datos empíricos del escucha dentro de los bordes de la cuasi-audición, debe dar cuenta de qué tipo de instancia está presuponiendo, ya en la experiencia del escucha, ya en la noción de tiempo, para que sea posible la vinculación de los diferentes presentes en el curso de la escucha de una obra musical. De

---

<sup>7</sup> Aunque no lo desarrolla mayormente, Levinson considera que, efectivamente, puede encontrarse un paralelismo entre los términos que él utiliza para los elementos de la cuasi-audición y los de Husserl en las *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Los paralelos que acepta son los siguientes: la *retención* como la memoria vívida; la *protención* como la anticipación vívida; y el “*ahora*” como el margen de cuasi-audición que rodea el instante presente. Sin embargo, habrá que revisar más precisamente los paralelismos que efectivamente puedan marcarse, pues existen, empero, múltiples diferencias entre la concepción husserliana del tiempo y la que se deja traslucir de la postura de Levinson. Por ejemplo, en la teoría de Husserl existe una distinción muy importante que Levinson sencillamente no considera: aquélla entre el recuerdo primario o retención, y el recuerdo secundario o rememoración. (Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Trotta, Madrid, 2002, Cap. 1, Sección 2, §14, pp. 58 y 59; Levinson, *Music in the moment*, p. 17 Véase también de Thomas Clifton, *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*, New Haven: Yale University Press, 1983.

<sup>8</sup> Levinson, *Op. Cit.*, p. 18

otra forma, se llegaría a la conclusión de que si no se lleva a cabo una actividad (anterior o posterior a la escucha de una obra) de tipo cognitivo; a saber, un análisis estructural, uno podría estarse perdiendo una parte importante del contenido estético de la pieza.

Por consiguiente, el reto principal del concatenacionismo será mostrar cómo el escucha puede experimentar una composición musical como un flujo ordenado, sin hacer referencia a la estructura general de la pieza, y sin para ello alejar la atención del presente. Así pues, la argumentación de Levinson para demostrar que es factible que el escucha perciba un orden dentro de los límites de la cuasi-audición, comenzará por reubicar el núcleo de la forma y unidad de la pieza musical.

Tradicionalmente, la forma de una obra está identificada con su estructura general, marcándose principalmente esta estructura por la aparición y reaparición de los temas melódicos, aunque también por los desarrollos armónicos y los patrones rítmicos. Hablando de manera general, la música clásica occidental de entre los siglos XVII y XX está compuesta a partir de estructuras musicales bien definidas, como el rondó, la fuga, el concierto, el tema y variaciones o la forma sonata, las cuales permanecen más o menos estables, a pesar de los cambios que fueron haciéndose conforme al estilo, la época y a que fueron volviéndose más complejas las armonías. A pesar de que “forma” en la terminología musical se refiere principalmente a relaciones de largo alcance, estas relaciones penetran en lo más íntimo de los motivos musicales. El núcleo de la estrategia de Levinson será, pues, no ubicar ahí, en la estructura general, la forma misma de la pieza; para que, de esta manera, la experiencia de coherencia y unidad que pueda tener el escucha de una obra musical, no dependa del conocimiento previo de estas estructuras ni, por supuesto, tenga éste que apartar su atención del instante presente.

Haciendo referencia a la idea de Monroe Beardsley<sup>9</sup>, quien piensa que la noción de unidad tiene dos componentes; a saber, la coherencia y la completud, Levinson acota la noción de unidad solamente a la coherencia; es decir, a la eficacia de la concatenación de los pasajes, de tal forma que con que el presente se experimente como fuertemente relacionado con lo que ha sonado con antelación, la obra puede decirse unificada. De esta manera, al independizar la unidad de la obra de la completud de la idea, Levinson pretende asegurar la

---

<sup>9</sup> Beardsley, Monroe, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing Company Inc., Indianapolis, 1981

sensación de continuidad de lo escuchado, pues el hecho de la falta de aprehensión de la completud, no implica que la experiencia obtenida sea de desconexión; es decir, no se sacrifica en ningún momento la coherencia, ni en la obra misma, ni en la experiencia del auditorio. A pesar de todo, en esta situación vemos únicamente una parte de la argumentación, que no es, empero, suficiente por sí misma, como discutiremos en adelante.

La experiencia de la música a la que me refiero tiene como contenido principal la idea de que un pasaje que se está escuchando concuerda y comparte algo con aquello que lo ha precedido; que cierto pasaje, al presentarse cuando y como lo hace, continúa lo que ha ocurrido hasta ese punto, y no simplemente sigue. Así formulado, es claro que la experiencia crucial de unidad en una obra musical es aquella que puede tenerse mientras la pieza avanza, sin la intervención de la captación intelectual de partes ampliamente separadas o de la concepción explícita de la completud.<sup>10</sup>

Si para Levinson la unidad es la coherencia de la concatenación, si la forma consiste en lograr la cohesión de forma orgánica, de tal manera que el escucha pueda secundar en sus adentros la secuencia musical, entonces no resulta difícil entender por qué considera que la forma es perfectamente asequible por el escucha sin necesidad de tomar una posición distante del momento presente; es decir, que la unidad es perceptible dentro de los lindes de la cuasi-audición.

Una vez que queda dicho que el tipo de saber que se requiere en la comprensión de la música no es un *saber que*, sino un *saber cómo*, Levinson deriva aún la diferencia entre lo que considera dos tipos de escuchar las formas musicales: la manera intelectual y la perceptual. Ejemplificando con el caso de la “forma sonata”, Levinson dice que el *escuchar como* “forma sonata” de manera intelectual, implica ciertos conceptos en el pensamiento, los cuales relacionamos con las percepciones actuales, para así organizar o hacer encuadrar las percepciones auditivas con las categorías predeterminadas, tales como exposición, desarrollo, puente, pasaje, reexposición, que, organizadas de cierta forma, nos dan la estructura general de “forma sonata”. En el segundo caso, el *escuchar como* “forma sonata” de manera perceptual, no implicaría ningún pensamiento consciente ni categorización

---

<sup>10</sup> Levinson, *Music in the Moment*, p. 59

alguna, sino simplemente una disposición a responder a la progresión de la música de cierta manera. Así es, pues, que el *escuchar como* de una manera perceptual, no sería, en primer lugar, una cuestión de conocimiento proposicional, sino una cuestión de experimentar la música de un cierto modo, de poder responder a ella, en tanto que se trata de un *saber cómo*.

Con todo, hace falta que Levinson esclarezca aún cómo es que se puede escuchar *como una sonata*, por seguir utilizando su ejemplo, ya que hace falta explicar cuál es el elemento o proceso que permite que el escucha lo experimente *como una sonata*, y no como cualquier secuencia que no necesariamente cumpla con la estructura correspondiente a la forma sonata, a pesar de que escuche cierta unidad; es decir, hace falta esclarecer cuál es el vínculo entre simplemente experimentar coherencia, y el hecho de que esta coherencia corresponda a una forma musical determinada, como la forma sonata.

Alguien que escucha-como-una-sonata de manera perceptual, ha interiorizado una cierta norma de las obras de un determinado tipo, e implícitamente siente la convergencia y la divergencia de esa norma con una composición particular. Este tipo de interiorización no presupone un conocimiento abstracto de la estructura de una sonata. Se suple, en cambio, con la familiaridad que se obtiene a través de escuchar varios ejemplos de movimientos en forma sonata.<sup>11</sup>

Así es, pues, que Levinson, en una manifiesta semejanza con la postura de Hume, suple la necesidad de un conocimiento conceptual previo, con la familiaridad o, por decirlo en otros términos, con la costumbre, para así lograr una experiencia de escucha que resulte ordenada. Esta familiaridad surge al través de escuchar varias veces el mismo movimiento en, por ejemplo, “forma sonata”, o bien, varias piezas que compartan el hecho de estar compuestas en la misma forma, es decir, con la misma estructura básica.

Sin embargo, para lograr que el escucha perciba la concatenación, éste no solamente debe establecer relaciones con lo que ya ha sido escuchado, sino que debe poder sentir que aquello que está escuchando se continúa, y que el momento presente es, a su vez, consecuencia de lo que ya ha acontecido; es decir, es necesario que se generen expectativas

---

<sup>11</sup> Levinson, *Op. Cit.*, p 72

en el escucha sobre lo que ha de seguir en la secuencia musical. Así pues, Levinson prosigue explicando que las expectativas del escucha se derivan, o bien de las experiencias pasadas de otras piezas que se relacionen con la que se escucha en el presente, o bien de las experiencias pasadas de escuchar la misma pieza en otras ocasiones. Revisando la estructura de la *Polonesa de la Suite Orquestal No. 2 en si menor para flauta y cuerdas* de J. S. Bach, Levinson analiza el origen de las expectativas del escucha ante una frase musical en particular:

Las expectativas del escucha para la tercer frase, serán el producto de al menos cuatro cosas: (1) el conocimiento interiorizado de cómo es que las piezas de cierto tipo suelen continuar; esto es, de probabilidades estilísticas; (2) tendencias psicológicas innatas para esperar ciertas continuaciones como más probables que otras; (3) representación acumulada como resultado de audiciones pasadas de la misma obra; y (4) recuerdos, más o menos vívidos, de aquello que se ha escuchado anteriormente en la misma pieza en la presente ocasión.<sup>12</sup>

Si bien había dicho anteriormente que las expectativas del escucha se derivan de la familiaridad que éste ha obtenido a través de experiencias anteriores, ya sea con la obra musical en cuestión en ocasiones pasadas, o de otras piezas similares, ahora Levinson incluye dos fuentes de expectativas que no había mencionado. No me referiré a la que está marcada con (2), en donde habla de las tendencias psicológicas innatas para esperar más probables ciertas sucesiones que otras, ya que me parece que es difícilmente justificable (y su justificación está, por lo demás, ausente en el cuerpo del texto de Levinson), además de que esto nos desviaría del eje que seguiremos en nuestra investigación. Pero quiero llamar la atención sobre la que marca con la cifra (4) y que se refiere a lo que se ha escuchado en la misma pieza en la misma ocasión. Esta acotación es de la mayor relevancia, puesto que de este elemento podemos echar mano para explicar la sensación de coherencia en una obra que se escucha por primera vez. Pues si bien la unidad de una obra musical, en el pensamiento concatenacionista, está garantizada por la coherencia, por la fuerza de

---

<sup>12</sup> Levinson, *Op. Cit.*, p. 48

cohesión entre los momentos musicales sucesivos, es necesario aclarar exactamente qué es y de dónde proviene esa fuerza de cohesión.

Levinson sugiere que la clave está en la familiaridad. Pues bien, si esta familiaridad fuera solamente asequible por medio de la experiencia de escuchar la misma obra u otras obras parecidas en otras ocasiones, de ello resultaría que la unidad de una pieza depende únicamente de otras obras o de otras audiciones de la misma obra. El meollo de la argumentación está en indagar si es posible diferenciar la unidad de la obra en sí, de la unidad de la obra en tanto que experiencia para el individuo que escucha. Si bien Levinson dirige su investigación a la experiencia del auditorio y no a la del compositor o del analista, es aún necesario aclarar cómo es que la relación entre la obra musical y la experiencia del escucha no es del todo inconexa.

Entonces, siguiendo la posición de Levinson que recién hemos mencionado, el considerar que los elementos que se han escuchado en la misma ocasión es, en efecto, una fuente de expectativas del auditorio, es importantísimo, puesto que se trata del principal vínculo entre la obra y la familiaridad del escucha, la cual le ha de generar en buena medida la sensación de coherencia y, por tanto, de unidad. Además, dentro de la misma argumentación del concatenacionismo, de no tomar en cuenta una fuente de familiaridad en el seno de la obra misma o, si se quiere, en la propia audición de una obra, no podría decirse que el escucha sea capaz de percibir cierta coherencia en una obra que se escucha por primera vez.

Pero también es en esta consideración donde se encuentra de nuevo la problemática del concatenacionismo, pues se trata de poder escuchar regularidades, patrones que bien pueden ser melódicos, rítmicos o armónicos. Y esta facultad de percibir las regularidades es, en efecto, la que permite que el escucha experimente sorpresa o simple satisfacción de sus expectativas, a partir del juego del compositor y del intérprete en el cual se desarrollan estos patrones. La problemática del concatenacionismo a la que nos referimos es, pues, que debe esclarecerse la manera en que estos patrones pueden ser retenidos sin distraer la escucha del momento presente. Esta es, precisamente, la condición para la apreciación musical que el propio concatenacionismo sitúa siempre en primer plano; pero, considerando la puesta en juego de la facultad de reconocimiento de las regularidades de la pieza musical como factor importante en el hecho de que el escucha perciba la obra como una unidad, no es del todo evidente cómo han de conjuntarse ambas condiciones; a saber, el importante rol

que juega la repetición y el reconocimiento de las regularidades, por un lado, y, por otro, la inminente necesidad de que no se haga nunca abstracción del momento presente, ni se obligue al escucha a transportarse conscientemente a otras instancias, sacrificando con ello la atención en lo que se escucha en el momento actual.

Aquí nos detendremos en la exposición del concatenacionismo de Levinson, para así dar paso a los argumentos que Peter Kivy le opone, y con ello discernir más claramente el debate al cual nos enfocaremos en esta investigación.

## 1.2 El arquitectonicismo de Kivy

Ante la tesis concatenacionista de Levinson, Peter Kivy lleva a cabo una defensa del arquitectonicismo; pero, debemos añadir, se trata de un cierto tipo de arquitectonicismo, pues, en efecto, a pesar de lo que pareciera a primera vista y de sus posturas encontradas, ambas teorías convergen principalmente en la condena de la supuesta audición atemporal, la cual supone que es posible una audición sinóptica, como si pudiese percibirse la totalidad de una obra musical, por decirlo así, de un solo vistazo.

El propio Peter Kivy tiene un artículo donde echa por tierra la pretendida audición según la cual es posible oír mentalmente una composición como si se tratase de una pintura, no de forma sucesiva, sino simultánea, como por resultado de una yuxtaposición. El artículo hace referencia a una carta muy famosa del XIX, pero que a últimas fechas ha resultado ser falsa, en la cual un supuesto Mozart habla de su manera de componer y percibir la música, presumiendo de poder contemplar la totalidad de una obra musical atemporalmente. Kivy hace notar en dicho artículo las terribles inconsistencias que se derivan de considerar posible esta audición “espacial” de la música<sup>13</sup>. Es así que para el planteamiento de su postura, el tipo de audición arquitectónica que propone Peter Kivy pretende principalmente esquivar el absurdo palmario de la audición simultánea de los distintos momentos musicales:

Se trata del modo [...] de percibir el momento musical presente, por así decirlo, a través de las lentes de nuestra memoria consciente de lo que ha ocurrido, y la

---

<sup>13</sup> Kivy, Peter, “Mozart and Monotheism: An Essay on Spurious Aesthetics”, *Journal of Musicology*, Vol. 2, numb. 3, 1983, pp. 322-328. La carta fue publicada por el *Allgemeine Musikalische Zeitung* Año 17: del 4 de enero de 1815 al 27 de diciembre del mismo año, núm. 34, 23 de agosto, pp. 563-566. por J. F. Rochlitz: “...da wird es immer weiter und heller aus: und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist. So dass ichs hemach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einem hibschen Menschen. Im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nach einander, wie es hernach kommen muss. In der Einbildung höre, sondern, wie gleich alles zusammen” (...seguirá y se volverá más luminosa: y la cosa estará en la cabeza en verdad prácticamente terminada, a pesar de que sea extensa. Así puedo yo contemplarlo, como por un solo vistazo, igual que una bella pintura o un hombre hermoso. En el espíritu no veo que algo deba venir después de otra cosa. En la imaginación escucho, en cambio, como si todo estuviera ya junto.)

expectativa de lo que va a ocurrir. Esto requiere tener una “planificación en mente”. No se requiere ni el intelecto de Dios ni el de Mozart para hacerlo. Sí requiere una profunda y centrada atención, y, también, el conocimiento específico de la forma, la estructura, la sintaxis, el estilo y la historia musical. Y esto no debería ser motivo de vergüenza para quien lo proclame, ni requerir justificación alguna. ¿Por qué no puede haber música que aporte la mayor de las satisfacciones sólo a las personas dispuestas a esforzarse?<sup>14</sup>

La postura principal de Kivy es, pues, que la comprensión musical básica de la que habla Levinson es, en efecto, una condición necesaria, pero no suficiente para la “comprensión musical satisfactoria”, dado que para ello debe, a su juicio, añadirse un cierto tipo de audición arquitectónica. Es razonable que Kivy nos hable de una audición que se efectúa por mediación de la memoria y la expectativa; sin embargo, debe en todo caso explicar por qué se requeriría para ello una “planificación en mente” como adecuación de lo que se escucha a categorías previas. Pero, asimismo, si el arquitectonicismo ha de considerarse una teoría plausible, Kivy debe, evidentemente, dar solución a los problemas que llevan a Levinson a desechar la audición arquitectónica como simple posibilidad práctica para el escucha, y a acotar la comprensión musical a los puntos marcados por la *comprensión musical básica*; además, por supuesto, de explicar los criterios que utiliza para considerar que cierta comprensión musical es satisfactoria o no. Debe responder, principalmente, al siguiente argumento de Levinson:

Captar la forma general de una obra musical requeriría percibir en un acto mental singular, la relación de numerosas partes de la obra que se hallan temporalmente distantes. Como este requerimiento no puede ser alcanzado, esa relación no puede [...] ser un objeto principal de la atención del escucha.<sup>15</sup>

Pero notemos, de inicio, que hay una serie de ideas que resultan conflictivas en las palabras recién citadas de Kivy; a saber, todo aquello que implica la “planificación en mente”, la

---

<sup>14</sup> Kivy, Peter, “La música en el recuerdo y la música en el momento”, en: Kivy, *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*, Paidós, Barcelona, 2005, P. 259.

<sup>15</sup> Levinson, Jerrold, *Music in the Moment*, p. 20

cual, nos dice, es requerida para comprender una pieza musical, junto con los múltiples conocimientos de formas musicales, nociones de estilo e historia. Revisemos estas ideas, ya que estos planteamientos no quedarán sin sus implicaciones determinantes en lo que corresponde a la crítica y estética musical.

Si bien Kivy supone que el concatenacionismo de Levinson es en realidad el resultado de una “pasión democrática”<sup>16</sup>, un intento romántico por justificar que la comprensión musical es asequible por cualquier persona, puesto que las condiciones que éste propone para la *comprensión musical básica* no requieren de mayor esfuerzo ni conocimientos previos; a pesar de ello, en efecto, el problema central sigue intacto, pues aún que Kivy tuviese razón en denunciar una simple pasión democrática en la fundamentación del concatenacionismo, todavía queda por demostrar qué tipo de audición es esa que promete planificar mentalmente lo que se está escuchando, sin necesidad de apartar la atención del momento presente; además, por supuesto, de justificar que sea necesario todo ese arsenal de conocimientos para una comprensión musical satisfactoria. Así pues, debemos atender a los argumentos que se ofrecen antes de simplemente tomar partido, ya por la “pasión democrática”, ya por el “tinglado de los entendidos”.

Comencemos la revisión de sus razonamientos por las nociones de *unidad* y *coherencia*. Kivy considera que Levinson simplemente las confunde, y que es esa confusión el origen de su equivocación al concluir que no es necesaria una audición arquitectónica para comprender la música. Sin embargo, recordemos que Levinson, más que confundirlas, se refiere a la unidad únicamente como la coherencia y no como la totalidad<sup>17</sup>. Kivy, por su parte, establece la distinción entre unidad y coherencia en el hecho, según él evidente, de que la música puede ser coherente sin tener que estar unificada, y unificada sin tener que ser coherente.<sup>18</sup> Identifica la unidad musical con la “estructura monotemática”; sin embargo, por estructura monotemática él entiende las repeticiones del tema o temas, motivos o acordes; lo cual no necesariamente, aunque sí en ocasiones, corresponde con una estructura a gran escala o “forma musical”.

---

<sup>16</sup> Kivy, “La música en el recuerdo y la música en el momento”, p. 269

<sup>17</sup> Levinson, *Music in the moment*, p. 58

<sup>18</sup> Kivy, *Speaking of Art*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1973, pp. 5-9. Kivy utiliza como ejemplo la comparación entre algunos movimientos instrumentales de Mozart con otros de Haydn, y considera que los de Mozart son coherentes sin estar unificados, mientras que los de Haydn son unificados además de coherentes.

Es por ello que es imprescindible para nosotros el distinguir entre la estructura a gran escala (la forma general de la obra) y la repetición que podemos encontrar entre los temas, patrones rítmicos o armónicos; pues si bien, efectivamente se requiere de la repetición de éstos para establecer la estructura a gran escala, esta repetición no implica *per se* una estructura o forma musical.

De esta manera es patente que esta distinción debe esclarecerse, pues, si por unidad Kivy entiende la forma musical de la obra, presumiblemente requeriría su percepción una suerte de audición arquitectónica; pero si sencillamente se identifica la unidad con la estructura monotemática, y a ésta con la repetición de ciertos elementos, no se seguiría en apariencia inconsistencia alguna en reconocimiento del tema en el marco la *comprensión musical básica* de Levinson, que es, precisamente, el gran error que Kivy le recrimina. Desarrollaremos, sin embargo, este debate más adelante, pues el concatenacionismo tampoco da enteramente los elementos para entender el reconocimiento mismo de elementos musicales si es que éstos se encuentran muy alejados del momento presente.

Mas regresemos al debate sobre la unidad musical entre Kivy y Levinson, y atengámonos a la distinción de Beardsley entre unidad y coherencia que Levinson menciona, en cuyo caso la coherencia sería parte constitutiva de la unidad. Así pues, si Kivy fuera justo con Levinson y utilizara sus propias referencias, no tendría más que admitir que no podría haber unidad sin coherencia. Mas, a pesar de ello, Kivy prosigue arguyendo que la unidad musical, al margen de que sea o no coherente, sólo puede percibirse mediante la audición arquitectónica de manera consciente<sup>19</sup>; y así, puede colegirse que Kivy está pensando en la unidad como la forma musical y no simplemente como la repetición de elementos melódicos, rítmicos y armónicos con que identifica la “estructura monotemática”. Como vemos, esta distinción entre las formas musicales y la simple repetición de los elementos, no es una distinción evidente en Kivy, como tampoco lo es la identificación de alguna de ellas o las dos con la unidad. Por lo tanto, la importancia que le atribuye a la forma musical como unidad, y el argumento para justificar esta unidad como el reconocimiento de los temas, están, por ello, desfasados. En los siguientes párrafos de *La música en el recuerdo y la música en el momento*, por ejemplo, se muestra esta confusión:

---

<sup>19</sup> Kivy, “La música en el recuerdo y la música en el momento”, p. 256

Así pues, en resumen, la coherencia, la conexión lógica entre partes locales, es cuasi audición, y una función de la comprensión musical básica. La unidad, es decir, algún tipo de estructura monotemática, la oímos cuando somos conscientes, durante la cuasi audición, de que lo que oímos está conectado desde un punto de vista temático con lo que hemos oído, tal vez muchos compases atrás o incluso en un movimiento anterior.

Y más adelante:

Debo confesar que me resulta difícil aceptar esta audición *perceptiva* de la forma sonata tal como la describe Levinson. Dudo que alguien pueda escuchar la forma sonata, en el buen sentido, si no posee el concepto y no escucha la música como respuesta a esta forma sin importar cómo suene.<sup>20</sup>

Pero, como hemos dicho, hablar de la estructura general de una pieza no solamente nos lleva a la repetición de los temas, sino a una especial distribución de los elementos, tales como los temas mismos, los puentes, o bien los desarrollos. No solamente se trata, pues, de la presentación y reconocimiento de los temas, sino de las relaciones que se van generando a partir de un mismo tema, a los subsiguientes desarrollos y reexposiciones, dependientes en todo caso del *orden* de su presentación.

Las formas tradicionales son, por decirlo así, fórmulas comunes que, por el equilibrio que logran entre la exposición del tema con una armonía estable y sus contrastes, fueron especialmente utilizadas durante doscientos años aproximadamente. Probablemente, la forma más emblemática y simple sea la pequeña forma ternaria (ABA), o forma de Lied o canción, ya que en mayor o menor medida, puede decirse que muchas de las formas consideradas mayores, son en realidad variaciones o ampliaciones de la forma ternaria.

Por ejemplo, la forma sonata, llamada también “allegro de sonata” o “primer movimiento de sonata”, aunque pudiera ser resumida en la fórmula Exposición-Desarrollo-Reexposición, tiene, por supuesto, relaciones más complejas que eso, además de variantes, dependiendo de la época o del compositor en cuestión. Me extenderé sólo un poco en

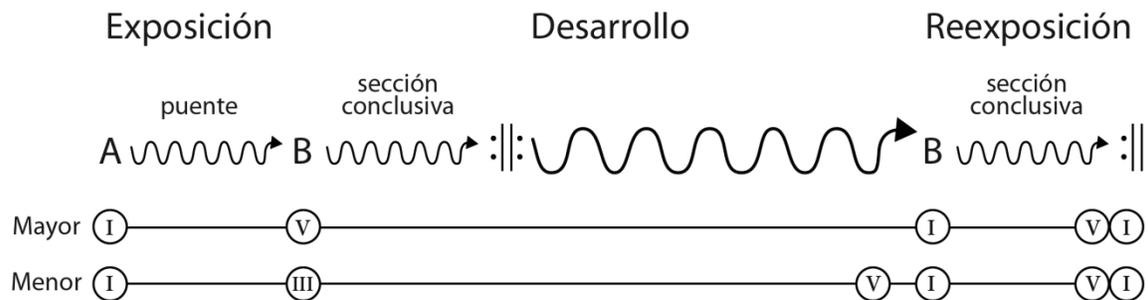
---

<sup>20</sup> *Op. Cit.*, p. 257

explicarla para ejemplificar a partir de ella las diferentes relaciones que se marcan dentro de una forma estructural.

La forma sonata en los años de tránsito entre el barroco y el clasicismo, en el modelo de Domenico Scarlatti y de su alumno Soler, sería de la siguiente manera:

## Forma Sonata (Scarlatti–Soler)



En efecto, el hecho de que el escucha pueda reconocer los temas o sentir las relaciones de tensión provocadas por la armonía, no implica forzosamente que esté siguiendo el esquema de forma consciente o, más aún, y en palabras de Kivy, ello no implica que escuche la música *como respuesta a esta forma*; y, por ende, si no se conoce la estructura, o simplemente no se sigue, no implica tampoco que no se reconozcan los temas o que no se perciban las relaciones de tensión y relajación.

En su defensa del arquitectonicismo, Kivy argumenta en contra de las ideas que llevan a Levinson a desechar la posibilidad de la audición arquitectónica, y que Peter Kivy llama – acaso despectivamente–, intuiciones. Comienza haciendo referencia a la consideración de Levinson de que cuando una persona conoce, asimila, o capta una pieza musical, lo que se supone que ha logrado hacer no es sino seguir la pieza musical momento a momento sin sensación de desorientación, dado que ha logrado seguir la lógica musical:

Cuando alguien se queja de que cierta composición, por decir, un cuarteto de cuerdas de Schoenberg, no “tiene sentido” para él, se trata invariablemente de una cuestión de ser incapaz de seguir la lógica musical punto por punto. Es una cuestión

de ser incapaz de escuchar como si se estuviera dentro de la música, registrando y respondiendo a sus implicaciones y realizaciones, en vez de fuera de ella, notando su curso, pero sin experimentar una participación aural acerca de dónde viene y a dónde va. Típicamente, una pieza “no tiene sentido” para un escucha cuando no puede sentir la coherencia a pequeña escala, cuando le es imposible percibir las conexiones locales, cuando no puede lograr que los eventos sucesivos se correspondan en su oído, cuando no puede entregarse absolutamente al desarrollo del presente musical.<sup>21</sup>

Pero, ante esto, Kivy considera simplemente que el ejemplo de Schönberg no es, en absoluto, un buen ejemplo, puesto que es muy inusual y no debería considerarse ni mucho menos un paradigma para debatir la posibilidad de escuchar la lógica de una obra. Entonces, según Kivy, la lógica musical básica dentro del repertorio clásico –por supuesto que sin considerar buena parte de la música desde el siglo XX o incluso de finales del XIX– no es sino el sistema armónico mayor/menor; y, como prácticamente todos poseemos la comprensión musical básica de ese sistema, esa no puede ser la razón por la cual no consigamos entender este repertorio, como se presume que ocurre en el caso del cuarteto de cuerdas de Schönberg, el cual no está compuesto en el sistema armónico mayor/menor. Así pues, prosigue, la razón por la cual las personas sin formación musical suelen no entender ciertas obras del repertorio clásico, como, por ejemplo, la *Novena Sinfonía* de Mahler, no puede ser que no se pueda seguir la lógica musical punto por punto (que para Kivy no es sino el sistema mayor/menor), sino que, dadas las dimensiones y complejidad de las estructuras, para no sentir desorientación se requiere más que la comprensión musical básica, se requiere, además, un *plano del territorio*.

Pero estas sentencias de Kivy no están exentas de dificultades. En primer lugar, claramente se desembaraza de la discusión sobre la música contemporánea, por considerarla sencillamente un ejemplo *poco común*, lo cual, por supuesto, no debate el punto del concatenacionismo, sino que, en todo caso, solamente acota el alcance de su teoría. Por otro lado, la lógica punto por punto, la lógica de la que habla el concatenacionismo, no se reduce al sistema armónico mayor/menor, como sugiere Kivy, sino que la concatenación se

---

<sup>21</sup> Levinson, *Music in the Moment*, p. 25

trata, como hemos visto, de la fuerza de cohesión entre las partes que hace parecer natural y coherente el desarrollo de la música. Para lograr, pues, esa coherencia en la concatenación de los momentos musicales, no es suficiente el sistema armónico mayor/menor e, incluso, ni siquiera es necesario.

En la justificación del concatenacionismo, por otra parte, Levinson sugiere que la expresividad musical es un fenómeno local y no global, por lo cual, para acceder a ella, no es necesario tener noción alguna de las formas musicales; es decir, que en caso de que la audición arquitectónica fuese posible, ésta no aportaría mayormente a la captación de las propiedades expresivas de una obra. Para Kivy esta intuición de Levinson es cierta; sin embargo, estima que no tiene la relevancia que Levinson le atribuye, puesto que, en su opinión, a pesar de que las cualidades expresivas son muy importantes, esta importancia varía dependiendo de los tipos de música, y... *en general, no las sitúo en los peldaños superiores de mi escala de valores musicales.*<sup>22</sup>

Así pues, el arquitectonicismo que defiende Kivy sitúa, tanto la comprensión musical básica, como la percepción de las cualidades expresivas, en un nivel inferior de importancia al que les concede a las características estructurales globales, en lo que respecta a la satisfacción que genera la audición musical.

A pesar de ello, esta radical postura no ha sido mantenida siempre por Kivy, pues en un libro anterior, *The Corded Shell*, parece tener en más alto grado de estima a las características expresivas:

Algo de lo cual estoy convencido: la expresividad musical es una parte integral de nuestra cultura musical y de nuestra experiencia; tan es así, que es prácticamente imposible imaginar la competencia musical completa en la ausencia de la habilidad de hacer distinciones emotivas básicas en la música.<sup>23</sup>

Ahora bien, el siguiente paso para Kivy es revisar los argumentos que llevan a Levinson a sostener que, si bien la audición arquitectónica puede causar satisfacción, se trata de una satisfacción intelectual y no propiamente musical. En primer lugar, Kivy considera inválido

---

<sup>22</sup> Kivy, *Op. Cit.*, p. 253

<sup>23</sup> Kivy, *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions- Including the complete text of The Corded Shell*, Temple University Press, Philadelphia, 1989, p. 147

el tránsito de llamar audición no musical a la audición intelectual. En efecto, concuerda con que la satisfacción que aporta la audición arquitectónica es intelectual, dado que requiere la aplicación del pensamiento consciente y reflexivo a la escucha, así como, obviamente, el conocimiento previo de conceptos musicales, particularmente de las formas musicales. Sin embargo, prosigue, de ello no se colige que este tipo de audición no consiga satisfacción musical.

Así pues, la audición arquitectónica implicaría la audición concentrada que ciñe lo que se escucha a los conceptos que se poseen con antelación; pero, a pesar de ello, su defensor insiste en que esta satisfacción es generada por los sonidos de la música, eso sí, percibidos según descripciones contempladas de forma consciente.

Claro está que para profundizar en esta discusión sobre la satisfacción musical, habría que salir de los argumentos vivenciales que utiliza Kivy de continuo para asegurar no sólo que hay una satisfacción musical en el tipo de audición que él propone, sino, incluso, para poder juzgar que ésta es de un grado mayor que la que proporciona la comprensión musical básica, ya que este tipo de argumentos sólo redundan en el más puro subjetivismo, cerrando el camino a ulteriores razonamientos. Este artículo de Kivy, en efecto, está repleto de inserciones vivenciales que pretenden, si no ser la justificación *per se*, sí por lo menos, apoyarla. Pero ¿cómo podría razonarse a favor o en contra de que Kivy dice que *él* obtiene mayor satisfacción como resultado de una audición arquitectónica, y que esta satisfacción *en él* es musical? No entraré más, pues, en estas referencias a las experiencias musicales personales de Kivy.

Por otra parte, Levinson plantea que el placer que nos aporta la percepción intelectual de la forma y la estructura existe a costa del placer superior aportado por la comprensión musical básica; sin embargo, Kivy a esto arguye que el *sine qua non* no es, *ipso facto*, el elemento más importante. Si bien, como se ha visto, Kivy concede que la comprensión musical básica es una condición necesaria para la satisfacción musical, esto no hace a la audición arquitectónica, que Levinson llama percepción intelectual de la forma, parasitaria de la comprensión musical básica.

Con todo, la discusión más importante para nuestra investigación es la que resulta de la reconstrucción que hace Kivy de la argumentación de Levinson y que transcribimos a continuación:

1. *La satisfacción que aporta la audición arquitectónica es “intelectual”, por tanto, no es satisfacción musical.*
2. *La satisfacción que aporta la percepción intelectual de la forma y la estructura existe a costa del placer superior aportado por la comprensión musical básica.*
3. *La forma musical es espacial; la música es temporal.*
4. *De (3) se infiere que la asimilación de la forma musical es intelectual mientras que la de la música es perceptiva.*
5. *De (3) se infiere, además, que la forma musical de una obra musical no forma parte de dicha obra.*
6. *De todo lo dicho hasta ahora, y sobre todo, de la suma de (3), (4) y (5), se infiere que la satisfacción obtenida por la asimilación de la forma musical no es satisfacción musical.<sup>24</sup>*

Este es claramente el meollo del disenso, pues es donde la discusión abandona el plano de lo meramente vivencial y nos permite ver el origen de las múltiples confusiones que encontramos en músicos, críticos y filósofos de la música. Se trata de esta tensión entre la forma y la temporalidad de la música, y la consideración de si la forma es espacial o no, que es, evidentemente, el germen de las diferencias entre concatenacionistas y arquitectonicistas, más allá de sus diferencias políticas o de gusto.

Así pues, Kivy considera que esta argumentación de Levinson no puede ser sostenible, dado, simplemente, que sus premisas son falsas. La postura más contundente de Kivy es justamente que *la forma musical no es espacial*, sino que se ha dado en considerarla espacial por una confusión entre la forma musical con su modo de representación, el cual, por supuesto, sí es espacial. Asimismo, considera que es desafortunada la elección de la terminología musical, la cual propicia esta confusión, en el propio hecho de llamar “formas” a las estructuras musicales, dado que relacionamos naturalmente estas palabras, tanto forma como estructura, con imágenes bidimensionales o espaciales. Pero para Kivy las formas musicales sólo son formas en sentido metafórico, pues son *modelos temporales*.

---

<sup>24</sup> Kivy, “La música en el recuerdo y la música en el momento”, pp. 261-264

Falta ver, por supuesto, hasta qué punto esto no es sólo un movimiento lingüístico para evadir el problema filosófico esencial que está ante nosotros. Claramente es indispensable explicar en qué sentido puede haber modelos temporales; es decir, cómo es que un modelo, que se tiene por estático, puede considerarse temporal; y, de ser así, qué tipo de relación existe entre el modelo y el tiempo.

Sorprendentemente, para Kivy esta no es una cuestión que merezca mayor atención, a pesar de que reconoce que en Bergson hay toda una problemática en cuanto a las relaciones del tiempo y el espacio.

Sin duda, tal como Henri Bergson aprovechó para hacer, representamos el tiempo de forma espacial. Pero, al fin y al cabo, eso es algo que no nos atañe. Al pensar en la forma, cuando somos conscientes de su presencia en la música, no estamos pensando de modo espacial (al margen de lo que esto signifique) ni tampoco estamos pensando en una característica espacial. Pensamos en el modelo temporal de un arte temporal.<sup>25</sup>

Dado que Kivy considera, a pesar de la gran explicación que nos debe, que las formas musicales no son en absoluto espaciales, el resto de la argumentación de Levinson le parece infundada. De entrada, Kivy critica que la suposición de que la forma musical es espacial, implique que su asimilación sea más intelectual que perceptiva. Me parece, sin embargo, que el argumento de Levinson no es ese, puesto que eso probablemente nos llevaría a la fatal conclusión de la imposibilidad de aprehender perceptivamente artes más paradigmáticamente espaciales, como la pintura. El problema no es, pues, que las “formas espaciales” no sean perceptibles, sino analizables intelectualmente; el problema es que, en el caso de la música, no se puede pretender que el escucha aparte su atención del presente que está en constante movimiento, y que, para que la teoría arquitectonicista sea válida, las formas musicales han de poder congeniar con la temporalidad propia de la música. Pero Kivy una vez más desecha la problemática solamente con aducir que la premisa principal, a saber, que la forma musical es espacial mientras que la música es temporal, es falsa. Y esta es la misma razón que utiliza para rechazar las demás acusaciones del concatenacionismo

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*

como, por ejemplo, que a partir del carácter espacial de la forma musical se infiere que ésta no puede formar parte de la obra musical, que es una entidad temporal.

La siguiente crítica que enfrenta Kivy es que las formas musicales son abstracciones, mientras que las obras son más bien particulares y pormenorizadas. Kivy, ante esto, no da mayor argumento, sólo aduce que la “forma sonata” que escucha en cierto movimiento de Beethoven es una *en concreto* y no en abstracto. Recordemos, sin embargo, que el mismo Kivy sostiene que de lo que trata la audición arquitectónica es, precisamente, de escuchar la obra con la preconcepción de la forma musical que engendra, y de hacer coincidir lo que se escucha con el concepto preexistente de su estructura a gran escala; y, en esta medida, no queda claro cómo es que sugiere que la forma que se escucha sea una forma en concreto, si ha de ceñirse lo que se escucha a una forma preconcebida abstractamente.

Como vemos, la discusión entre el concatenacionismo y el arquitectonicismo tiene varios puntos álgidos, pero surge claramente de lo que nuestros autores consideran la pregunta sobre aquello que es imprescindible para poder hablar de comprensión musical. ¿En qué consiste, pues, que un escucha entienda la música? Stephen Davies, de manera ecléctica, propone las siguientes características:

¿Cuáles son las capacidades de un escucha que comprende? Claramente, es capaz de seguir la música. Aún en la primera audición de una obra, reconoce las melodías, sabe cuando las secciones significativas han terminado, puede incluso detectar errores de ejecución (y sabe qué hubiera sido lo correcto), experimenta apropiadamente la contracción y dilatación de la tensión musical, y así sucesivamente. Sus habilidades dependen de haber interiorizado las normas o reglas que gobiernan el tipo de música que escucha con comprensión. Puede que no sea capaz de articular esas reglas, pero será capaz de anticipar lo que probablemente venga después, así como reconocer construcciones bien formadas.<sup>26</sup>

La comprensión musical, según Davies, implica la comprensión musical básica, por supuesto, pero hace hincapié en las habilidades del escucha para responder según las reglas

---

<sup>26</sup> Davies, Stephen, “Music”, en: Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, 28, Oxford University Press, New York, 2003. P. 508

de composición en juego, siendo ello posible aún sin que éste sepa exactamente cuáles son esas reglas. El diálogo debe ser retomado, pues, en función de las líneas de investigación que se abren a partir de ver de cerca la problemática entre el concatenacionismo y el arquitectonicismo; la cual, a pesar de sus deficiencias, tiene la virtud de hacernos ver con mayor claridad el terreno en el que habremos de adentrarnos si queremos profundizar en las investigaciones sobre la particularidad de la estética musical. En efecto, el debate entre Levinson y Kivy marca puntos de disyuntiva donde se pone de manifiesto el problema que se encuentra en la base de distintos razonamientos que terminan por engendrar juicios drásticos de valor acerca de las obras musicales, su interpretación o su disfrute. Acerquémonos, pues, a la base de estas discusiones, la cual es puesta en la palestra al través de la discusión entre arquitectonicistas y concatenacionistas.

### 1.3 Replanteamiento del problema

Considerando las tesis del arquitectonicismo y concatenacionismo, salta a la vista en primera instancia la tensión entre la fuerza concedida a la estructura formal de una obra musical y su indiscutible temporalidad. Pues si el análisis de la estructura de una obra ha de tener alguna repercusión, esta estructura debe entrar en una relación directa con la experiencia de la escucha; ya que, caso contrario, resultaría estéril. Otra cuestión, aunque relacionada con esta, es, por supuesto, la consideración de si la experiencia de coherencia y/o unidad de una obra depende de la estructura formal y, de ser así, en qué grado; pero, más aún, si la estructura jugase un papel importante en la percepción de coherencia de una obra musical, habrá que extenderse en la indagación sobre el tipo de relación que existe entre esta estructura en tanto forma y su temporalidad: ¿son estructura y temporalidad necesariamente excluyentes?, ¿cuáles son los argumentos que llevan a considerarlo así?

El concatenacionismo tiene la virtud de mostrar con extrema claridad el problema de una exaltación excesiva de la estructura formal, a la cual debe corresponder, en apariencia, cierto tipo de audición arquitectónica. Y el argumento utilizado es evidentemente válido; pues, a menos que alguna suerte de audición arquitectónica sea posible, la relevancia de la estructura a gran escala de una obra musical se reduce casi a cero, y la valoración de las obras con ese tamiz, al ridículo. Pero levantan la voz críticos, compositores e intérpretes –y es cosa que no ha de tomarse en menos, pues hay muchos casos, si no es que los más, en los que se juzga valiosa una obra en virtud de sus características estructurales–, alzan la voz situando en la estructura el meollo mismo de la composición y, en su análisis, el de la correcta interpretación; pero, aún con ello aceptado, estas voces no pueden desentenderse de la relación obligada entre la estructura y la “experiencia artística” del escucha, si es que en algo se le estima.

Sin embargo, si bien es evidente que indagar en aquello llamado experiencia artística es, en buena medida, sumergirse en aguas pantanosas, para que el peso puesto en la estructura formal de una obra musical esté justificado, es menester que haya una relación, si bien no correspondencia explícitamente, entre dicha estructura y la experiencia de la escucha.

Y por ello mismo no es posible simplemente abandonar a la deriva a la forma a gran escala y los problemas con su respectiva audición; antes bien, habrá que situar en la justa medida la importancia de la estructura formal de una obra, en relación con aquello que efectivamente es audible de ella.

Pero aquello que es efectivamente audible de una estructura musical depende no sólo de facultades humanas, sino acaso también del grado de conocimiento previo de estas mismas formas musicales por parte del escucha; es decir, de una formación musical apropiada o, como bien anotan Kivy y Levinson, de un escucha informado. Asimismo, a pesar de que cierto escucha no tenga una particular formación musical, es de notar el importante rol que juega la pertenencia a cierto grupo social que habitúe el oído del escucha a ciertos patrones auditivos. Pero no nos adelantemos, procedamos mejor a desmenuzar lo anterior.

Hemos visto ya con Kivy las dificultades que acarrea el sugerir que, para que se dé una comprensión musical satisfactoria, es necesario que el escucha posea previamente una serie de conceptos relativos a una formación musical; pero estas dificultades no eximen el hecho evidente de que el escucha es un ser social cargado de vivencias y conocimientos anteriores a la audición de una obra musical particular en un determinado momento de su vida; es decir, el escucha no es tampoco una *tabula rasa*. Sin embargo, resultaría imposible, o al menos fuera de los alcances de esta investigación, proponer un sistema que haga justicia a la singularidad del escucha, de sus vivencias, etcétera, y, así, de la forma en que éste percibe una pieza musical, tomando en cuenta sus múltiples determinaciones. Si bien es cierto que podría hacerse un estudio de tipo sociológico, psicológico o cognitivista, esa no es tampoco nuestra intención.

Cuando se incluye en la disertación la perspectiva del auditorio, es inevitable encontrarse con este escollo, y es por ello que la mayoría de los estudios filosóficos sobre música acotan la investigación a un campo menor de estudio, tal como la música clásica occidental, haciendo con ello referencia, por supuesto, a que el auditorio es eminentemente occidental. No obstante, aún tomando las precauciones de limitar de esta manera los alcances de un estudio, es evidente que se engloban abstractamente multitudes de distinciones entre los individuos reales.

Pero no pretendamos establecer un sistema cerrado que más que explicar la relación entre la obra musical y su escucha, termine por exigir la adecuación de la experiencia de la escucha

a sus cánones preestablecidos; debe hacerse, en todo caso, un estudio que vislumbre y permita el cambio o, en términos de Deleuze, que admita distintos y nuevos agenciamientos, en lugar de inmovilizar los sistemas causales mediante la consideración de que las causas se hayan totalizadas. Es justamente este tipo de análisis el que quisiéramos evitar, pues concluye con la anquilosis de las distintas relaciones y experiencias, no sólo del escucha, sino también del intérprete y del compositor. Es por ello que no trataremos de hacer un listado de las distintas predisposiciones y rasgos culturales de los escuchas –cosa que además resultaría, o bien, infinitamente amplia, o bien infinitamente abstracta– para, a partir de allí, decretar los tipos de relaciones de que dispone cada escucha según sus distintas determinaciones sociales, históricas o vivenciales; pero tampoco ha de caerse en el desierto de considerar a los escuchas como entidades abstractas que ya no remitan a los sujetos reales.

La manera de sortear esta dificultad primordial, no es, pues, ni haciendo abstracciones de los individuos (que terminen por no hablarnos realmente de individuos concretos), ni extenderse al infinito en el catálogo de las determinaciones. En todo caso, lo que ha de intentarse es la difícil tarea de no cerrar nunca el sistema, porque, aún si fuera posible hacer este extensísimo listado de las múltiples diferenciaciones de los individuos y su manera de percibir una obra musical, casi a la manera del libro leibniziano, aún así, si se considera un sistema cerrado, redundaría este titánico esfuerzo en la imposibilidad teórica de reconocer el cambio, el palmario devenir de la percepción y de la interpretación musical, cosa que parece inaceptable.

Podemos ahora notar que el dilema ante el cual estamos no es simplemente el que denunciaba Kivy entre el tinglado de los entendidos en música, y aquellos con espíritu democrático que pretenden que todos los humanos, por el simple hecho de pertenecer a la gran masa de la humanidad, sean capaces de comprender la música: la música como el lenguaje universal.

Pero, en efecto, la música contemporánea representa un caso paradigmático de este aprieto, pues ya no es posible esconder el alejamiento crónico del público general hacia este tipo de música. Continuamente se escuchan las quejas del auditorio en referencia a la imposibilidad de encontrarle sentido, de descubrir su coherencia, tal como si la música contemporánea se tratase de un maremágnum de sonidos sin relación. Esta situación no es, ni mucho menos,

una situación menor, aunque suele ocurrir que los partidarios de la música de los siglos XX y XXI lleguen a la conclusión de que esto ocurre simplemente porque se trata de “escuchas no informados”.

Como hemos visto, Kivy se desentiende de la discusión acerca de la música contemporánea, por considerarla simplemente un caso poco común. Levinson hace otro tanto, evitando el debate sobre los diferentes rumbos de la música contemporánea, ya que sólo el tipo de música que mantiene un discurso continuo hacia alguna finalidad determinada o, por utilizar las palabras de Levinson, la música que conlleva un proceso teleológico, es la música que puede ser descrita en la teoría del concatenacionismo. Queda por ver, por supuesto, si es necesario un fin preestablecido para que pueda darse la sensación de continuidad y de coherencia dentro de una obra musical.

Hay que precisar que este tipo de comprensión esencial es apropiado para la mayor parte de la música instrumental occidental, de Bach a Schönberg, y así será considerado en lo sucesivo. Se trata de música guiada la mayor parte por ideales o normas de continuación, progresión, desarrollo, evolución y direccionalidad. Leonard Meyer ha denominado a este tipo de música como teleológica, en contraste con la anti-teleológica, música que no está orientada hacia una meta, y que fue practicada por compositores como John Cage y Karlheinz Stockhausen. La música que no presenta algún aspecto de proceso dirigido –música que se presenta a sí misma más bien como una serie de eventos sonoros sin relación, como objeto aislado, o militantemente sin desarrollo– no es música para aquello que yo he descrito que contaría como comprensión esencial.<sup>27</sup>

Por otra parte, aunque es cierto que Levinson incluye dentro del campo que abarca su teoría, al serialismo de Schönberg, y que esto amplía sus márgenes hasta mucha de la música del siglo XX y XXI, ello solamente incluye a una de las corrientes musicales de la música contemporánea, y su teoría de ninguna manera afronta el reto de dar cuenta de las

---

<sup>27</sup> Levinson, Jerrold, *Music in the Moment*, p. 34.

distintas facetas de la música actual, y da simplemente en no considerarlas música en lo absoluto<sup>28</sup>.

Es evidente, pues, que ninguna de nuestras dos teorías nos proporciona una base con la cual entender los rumbos de la música en la actualidad, independientemente de sus aciertos y problemas para entender la propia música clásica occidental del Barroco al siglo XIX. Sin embargo, insistiendo, tienen el mérito de mostrar la existencia de la polémica acerca de aquello en lo que consiste la comprensión musical y sus relaciones con la estructura; lo cual no es nimio en lo absoluto cuando se trata de la reflexión sobre la música contemporánea, pues, como queda dicho, el descontento que ésta suele provocar, tiene como principal fundamento la queja sobre la dificultad de su comprensión, ya sea porque el escucha no pueda entender la lógica inherente a ella, ya sea porque –tal cual versa la crítica– en realidad dicha lógica se encuentre ausente, o bien porque esta lógica no sea explícita y fallen las capacidades de los compositores para hacerla patente a los escuchas.

A pesar de ello, estimo que la dificultad que la música contemporánea presenta a la filosofía estética de la música se basa, no tanto en la discusión acerca del escucha informado, sino en su anclaje en ciertas premisas filosóficas que, de ser aceptadas, impiden en sí mismas llevar a más la disertación acerca de problemas que en Kivy y Levinson, más que en nadie, aparecen claramente expuestos.

El primero de estos presupuestos es, tal como hemos ya mencionado, una concepción lineal y a la vez pura del tiempo (con exclusión del espacio), cuyo análisis aparece soslayado en ambos autores, a pesar de la enorme repercusión que conlleva la postura que a este respecto se tenga, en lo referente a una investigación acerca de la comprensión musical.

Es, pues, inevitable, que en el discurrir filosófico acerca de la música, se utilice alguna idea de tiempo y, en esa misma medida, es necesario inquirir sobre la naturaleza de éste, pues, de todas maneras, ha de echarse mano de alguna noción de él. En efecto, el evitar esta discusión, solamente ha redundado en la utilización de una idea lineal del tiempo tal, que el pasado simplemente antecede al presente y éste al futuro, siendo además necesario, para

---

<sup>28</sup> En una nota al pie dice Levinson, sin embargo, lo siguiente: *“Por cierto, yo no pretendo excluir –a pesar de que en general no discutiré– la música organizada de manera atonal o dodecafónica. Pero todas las razones indican que si el concatenacionismo funciona para la comprensión básica de la música tonal, hablando con propiedad, debería ser también adecuado para la comprensión básica de la música atonal o dodecafónica.”* Levinson, *Ibidem*. Para profundizar en los distintos rumbos de la música atonal, así como en las estrategias de composición, véase Vázquez, Hébert, *Fundamentos teóricos de la música atonal*, UNAM-CONACULTA-FONCA, México, 2006

moverse en él, que la conciencia realice un recorrido igualmente lineal, hasta llegar al momento deseado del tiempo, ya sea al través de las memorias o de las expectativas.

En Kivy, por ejemplo, está intacta la explicación acerca de la relación entre la estructura formal de una obra musical y su temporalidad. En vez de discurrir sobre la naturaleza de esta estructura formal y de esta temporalidad, evita el disentimiento simplemente al tomar la estructura de la obra como un modelo temporal y no como una instancia espacial. Pero hemos ya discutido que esta solución no parece ser sino un giro lingüístico para evadir la disquisición sobre la naturaleza de la temporalidad implicada en la percepción musical y, sobre todo, de sus relaciones con el espacio.

Levinson, por su parte, se ve en la necesidad de limitar la comprensión musical básica a la cuasi-audición, y ésta al momento presente y sus alrededores, ello por la incapacidad de la conciencia para preservar como presentes momentos muy distantes en el tiempo. Con ello, Levinson excluye de la experiencia de la escucha musical, el vital elemento que resulta ser el reconocimiento mismo de los temas melódicos, armónicos o rítmicos, si es que ellos se han presentado en un momento que resulte ya muy lejano del momento presente.

Pero la memoria y las expectativas que nos creamos no dependen de esta noción puramente lineal del tiempo o, al menos, es ella una noción que, a todas luces, nos es poco útil para explicar lo que ocurre en la audición musical. Lo que tenemos es, pues, un caso en el cual se pone en primer plano una problemática –la de la posible audición de la estructura musical– que parece sin solución si se insiste en conservar una idea de tiempo rectilínea y sin contacto con el espacio. Igualmente, esta idea del tiempo tampoco permite que se profundice en problemas derivados, tales como la memoria, sus funciones y su forma de operar, que son, a pesar del poco interés que han despertado en la filosofía de la música, el corazón mismo de la discusión.

El otro presupuesto filosófico del que parte Kivy principalmente, es la idea de que para poder tener una experiencia de unidad acerca de alguna obra musical, una experiencia de congruencia respecto de ésta, es necesario llevar a cabo una actividad reflexiva; esto es, que dicha aprehensión de la unidad se da sólo por medio de la adecuación de lo escuchado a ciertas categorías del pensamiento, las cuales serían, en este preciso caso, categorías estructurales.

Pero ello está por verse. Habrá que escrutar al respecto con mayor detenimiento, pues, de ser cierto que para poder percibir cierto orden dentro de una obra musical, es menester llevar a cabo una reflexión o, en palabras de Kivy y Levinson, una actividad *intelectual*, tendríamos por consecuencia que, en efecto, el auditorio no informado se encontraría en la incapacidad de percibir la unidad, puesto que no cuenta con las herramientas necesarias para ello, a saber, el conocimiento específico de la estructura que entraña cierta obra musical, para así poder hacer adecuar a estos conocimientos previos los datos auditivos que va recibiendo en el transcurso de la escucha de una obra. Además, se vuelve problemática la incorporación de innovaciones a las estructuras preestablecidas, pues si la experiencia de unidad de una obra dependiese de un proceso reflexivo, intelectual, y éste se define como la adecuación de lo percibido a conceptos previos, si ese fuese el caso, entonces se vuelve inasible para cualquier escucha aquella obra que no corresponda con alguna de las categorías preexistentes. Es decir, el conflicto es que se hace depender la percepción de unidad, de una noción preestablecida, de una estructura preconcebida dependiente de la reflexión; y, siendo así, se seguiría una baldadura terrible de la música para ser otra cosa que la mera reproducción de los modelos previamente aceptados.

Será, pues, de utilidad, profundizar en el concepto de unidad y coherencia; pero quisiéramos que esta investigación no pusiese en algún lado de la balanza, de antemano, cierto peso. Si se antepusiese cierto concepto de unidad a la percepción de ésta, la dirección que se tomaría sería, de entrada, tendiente a conceder a la intelección cierto lugar privilegiado, frente al cual sería ya difícil entender el papel que juegan otras facultades de la mente humana en lo concerniente a la percepción de unidad.

No obstante, a pesar de la línea de investigación que hemos tomado, la cual se centra en el problema de la comprensión de la estructura musical, sería injusto conferir a la organización de una obra toda su capacidad de hacer sentido para el escucha. Normalmente se toman por características esenciales en la música no solamente las propiedades de organización, sino también las propiedades expresivas. ¿Son, pues, las propiedades expresivas de la música, dependientes de las propiedades estructurales? De la respuesta que se de a esta pregunta depende, empero, mucho del efecto de nuestra investigación, pues de ser así, si las propiedades expresivas de la música dependiesen de la estructura y de la capacidad de su comprensión, se derivaría entonces que, efectivamente, la música

contemporánea falla radicalmente en la estrategia de comunicación con su público y, muy probablemente, podría extenderse el juicio sobre este desacierto a otros ámbitos de su quehacer. Se diría, en este sentido, que mucha de la música contemporánea falla, puesto que la estructura que entraña presenta múltiples dificultades para ser entendida por el público promedio (y, probablemente, más que eso, porque es cosa de dudarse si, en general, una persona es capaz de reconocer una serie dodecafónica variada, por ejemplo, sin realizar un análisis apoyado en el conocimiento de la partitura en cuestión), entre otras causas porque, a partir de la vanguardia musical, se utilizan cánones estructurales que no corresponden con la tradición ni con la educación que ésta ha efectuado, a partir del hábito, sobre los escuchas occidentales. Es por ello que las personas no tienen las referencias auditivas, que ya no conceptuales, para reconocer cierta estructura en la música contemporánea de concierto. Pero este defecto, de resultar tal, únicamente sería tan garrafal si se le confiriese a la estructura musical la totalidad de las propiedades musicales. Este asunto no debe ser afrontado tan a la ligera; es decir, no deben ser puestas de lado sin más las cualidades de la música que no pueden ser propiamente atribuidas a conceptos, ya sean estructurales o de otro tipo.

En uno de sus numerosos ensayos sobre filosofía de la música, Stephen Davies marca esta discusión de la siguiente manera:

Si la música nunca nos remitiera más allá de sí misma, de tal manera que todo lo que estuviese implicado en la comprensión musical fuese una apreciación de su estructura, su textura, sus relaciones temáticas, etc., la naturaleza de la comprensión musical ( y, por lo tanto del ‘significado’ musical) generaría pocas dificultades filosóficas. Pero, en efecto, la música nos remite más allá de sí misma en el hecho de que es expresiva de emociones, y ahí sí hay dificultades filosóficas considerables que deben ser encaradas en el intento de dar cuenta de la manera en la cual la música es expresiva de emociones.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Davies, Stephen, “Is Music a Language of the Emotions?”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 23, núm. 3, 1983, p. 222

Empero, la discusión acerca de la expresividad musical constituye un enorme debate que atraviesa aún otra gran polémica acerca de aquello en que consiste la comprensión musical. Pues si hablar de comprensión musical ha de tener algún sentido, seguramente se argüirá que esta comprensión debe referirse al ‘contenido’ de la música, tal como si la música fuera portadora de un significado o sentido que el escucha debe dilucidar para poder preciarse de haber comprendido correctamente aquello que había que comprender. La discusión seguirá en la indagación sobre aquello que es propiamente el ‘contenido’ de la música; y es frente a esta discusión ante la que es muy fácil caer en profundas arbitrariedades, ya que implica que, de alguna forma, nos podemos acomodar en un punto de vista favorecido, desde el que nos es factible establecer cuáles son las características definitorias, no ya sólo de la música, sino de la música en tanto arte. Este intento de definir para, a partir de esta definición, poder cotejar si el escucha está en realidad aprehendiendo aquello que se ha determinado previamente que había que aprehenderse de manera esencial, conlleva un gran problema de método, dado que no es fácilmente justificable esta presunción de preestablecer las cualidades importantes que debe el escucha percibir o entender en una obra musical para decir que la ha comprendido. Es decir, la problemática se sitúa en el hecho de considerar cuál es el contenido de la música; o bien, cuáles de las propiedades que se le adscriben, han de ser consideradas esenciales e inherentes.

En primer lugar, podría sostenerse una teoría en la cual se considerase que la música tiene un contenido proposicional<sup>30</sup>, en cuyo caso, la pregunta acerca de la comprensión que un escucha pudiese tener de una obra se satisfaría en la aprehensión de este contenido. Sin embargo, eso implicaría la identificación de la música con un lenguaje proposicional, considerado éste como un conjunto de signos que refieren directamente a un significado. Con todo, es difícil mantener literalmente una teoría de este tipo, que nos llevaría a pensar que un acorde determinado, por decir, uno disminuido, significase una proposición del tipo *X es P*, como “Dios es omnipresente”. Si bien es cierto que las prácticas musicales están gobernadas por determinadas reglas, no es acertado, por eso, considerar que se trata de un lenguaje proposicional propiamente dicho, dado que, además, las proposiciones cuentan

---

<sup>30</sup> Véase Cooke, Deryck, *The Language of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1963 y Meyer, Leonard, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1979

con ciertos conectores, tales como conjunción, disyunción o la implicación, los cuales son esenciales para generar contenido semántico con valor de verdad.

Además, la dificultad de sostener que la música tiene, en el seno, propiedades descriptivas, está ampliamente mostrada en la práctica por la música programática, aquella música que pretende expresar, al través de los meros sonidos, un contenido extra musical, como podría serlo un poema o una historia; pues en ella ha resultado especialmente evidente la imposibilidad de equiparar un discurso de tipo proposicional con la secuencia de sonidos en distintas alturas y silencios que es la música, ello sin ayuda de algún texto adyacente o algún otro tipo de material de apoyo para hacer entendible cierta historia a partir de la música pura. En resumen, falla la identificación de la música con un sistema semántico de un vocabulario y una sintaxis precisa.

¿Qué es, pues, aquello que la música contiene?, o bien, ¿cuáles son las características que un escucha debería ser capaz de comprender en una obra musical? Como hemos mencionado, es este un terreno altamente engañoso, pero el problema sigue siendo ¿cómo es que ha de hablarse de la comprensión musical si no puede definirse qué es aquello que se ha de comprender? A pesar de esto, no persistiremos en la discusión acerca del contenido de una obra musical, dado que eso nos tendría inmersos en dificultades que nos exceden y que impedirían que continuáramos con nuestra investigación. Lo que haremos, en cambio, será, una vez más, evitar el establecimiento de características esenciales de la música y, a partir de ellas, sus cánones de comprensión; tomando como punto de partida, en cambio, aquello que efectivamente percibe el espectador y no, de antemano, aquello que debería percibir. Pretendemos, pues, no abordar el problema de la comprensión musical que nos ocupa en esta investigación, desde una perspectiva como la que acabamos de discutir, en la que se entiende la comprensión como la adecuación de las percepciones del espectador a unos parámetros que ya se han presupuesto.

Y es en este procedimiento, en la investigación acerca de la experiencia de la escucha, en el que se vuelve aún más necesario esclarecer cuáles, de entre las múltiples características estructurales de una pieza, son realmente asequibles por parte del auditorio, y en función de qué noción del tiempo y de la estructura podemos explicarlas.

A pesar de que nuestra investigación es acerca del problema de la estructura y su relación con la experiencia de su audición a partir de ciertos conceptos de tiempo, es de excesiva

relevancia insistir en que no toda la experiencia de la música es explicable en términos estructurales. Efectivamente, a pesar del gran número de seguidores que tiene la tesis que sitúa en la estructura la más contundente de las características musicales, no ha de minimizarse la trascendencia de otro elemento que significativamente constituye la práctica musical. Este otro ingrediente es, como ya se ha mencionado, la expresividad.

Pero en lo referente a la expresividad musical, existe disenso acerca de considerar si hay propiedades expresivas presentes en la música<sup>31</sup> y, de considerarlo así, en qué grado se estima su importancia. Hay algunos investigadores que consideran que, en efecto, es posible que la música posea cualidades expresivas, y conceden a este hecho la mayor de las consideraciones; pero, de igual manera, hay quienes estiman que las cualidades expresivas en realidad no constituyen una parte importante de la experiencia musical.

Dadas estas múltiples posturas, llama la atención la que propone la gestualidad como elemento básico para solucionar la pregunta sobre la expresividad. Si bien este no es el lugar para profundizar en este tema, sí es a donde quisiéramos dirigir las investigaciones subsecuentes. Para que la teoría del gesto pudiera realmente servir, sería necesario replantear, igualmente, la noción de tiempo que para ella utilizamos o, al menos, la postura de la primacía del tiempo frente al espacio, en tanto que la temporalidad fungiría como el estado interno de la conciencia. Esto es, el gesto es una noción que se entiende a partir de una intuición primigenia del espacio, y que no puede ser explicada simplemente a partir de la secuencia temporal del estado de la conciencia.

Por consiguiente, para que la expresividad en música sea efectiva, al menos a partir del gesto, es necesario un fuerte vínculo con una intuición espacial, por lo cual no sería de mayor utilidad seguir considerando la música meramente un arte temporal y, mucho menos, si la temporalidad implicada en este proceso artístico, fuera simplemente lineal.

Por otra parte, y regresando a la línea principal de nuestra indagación, el problema de la aprehensión de la estructura de una obra musical, debe ser igualmente replanteado en función de aquello que es reconocible por el escucha. Nuestra idea pivote en lo

---

<sup>31</sup> Eduard Hanslick considera, por ejemplo, que la música no puede expresar emociones, puesto que no las puede tener en tanto que se trata de un ente inanimado. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Rudolf Weigel, Leipzig, 1854. Véase también: Nick Zangwill, "Against Emotion: Hanslick was right about music", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, núm. 1, 2004

concerniente a esta pregunta, será la repetición, pues aquello que se muestra una y otra vez, no representa muchos problemas para ser reconocido.

Queda claro, por supuesto, que el reconocimiento de un tema no es, precisamente, aquello a lo que uno se refiere cuando dice que conoce y reconoce la estructura de una obra musical en particular. Sin embargo, como hemos ya visto con Kivy y Levinson, el argumento clave está en que no se puede negar que es necesario que el escucha pueda reconocer el tema melódico (si es que lo hay), así como su reexposición. Ese es, en efecto, el gran problema, pues a los arquitectonicistas les parece que no se puede renunciar a esta petición, y el concatenacionismo, a pesar de su gran intuición, no ha sido capaz de responder a esta demanda tan natural; además de que hay que hacer hincapié en que no ha de pensarse que el hecho de reconocer un tema o una armonía, necesariamente implica la total reconstrucción mental de la estructura de la obra al momento mismo de estar escuchando la música.

Si, con todo, se nos pide que lo que se oye no nos suene a una secuencia arbitraria de sonidos en distintas alturas, debemos ofrecer una manera de justificar la ordenación de estas percepciones, sin tener necesariamente que hacer referencia a una estructura precisa. Es decir, lo que necesitamos mostrar es que hay otras maneras de argumentar que se lleva a cabo cierta ordenación de los elementos musicales, sin para ello poseer un mapa arquitectónico de lo que se ha ido escuchando hasta el momento, ni de lo que se escuchará.

En efecto, para que la percepción de una obra musical no resulte meramente una colección de sonidos sin organización, ésta debe hacer sentido al escucha; es decir, deben presentársele vínculos audibles de los cuales pueda éste echar mano para guiarse dentro de la obra. Pero, como hemos dicho, este vínculo no ha de basarse, al menos de forma exclusiva, en el reconocimiento de la estructura formal a gran escala de una obra. Pues, si bien hará falta explicarlo a mayor profundidad, de entrada, la repetición musical cumple el papel vital de proporcionarle un anclaje al escucha a partir del cual orientarse o, más aún, de suscitar en él la predisposición de escuchar cierto elemento repetido o la sorpresa si se produce algún cambio.

En este punto, inicialmente, nos serán de utilidad las disquisiciones de Hume. Al comienzo del *Tratado de la naturaleza humana*, nos dice:

Todas las percepciones de la mente humana se reducen a dos diferentes tipos, a los que llamaré IMPRESIONES e IDEAS. La diferencia entre ellas consiste en los grados de fuerza y vivacidad con los que se presentan en la mente y se abren camino en nuestro pensamiento o conciencia. A las percepciones que se presentan con mayor fuerza y violencia, llamaremos impresiones: y con este nombre me refiero a todas nuestras sensaciones, pasiones y emociones, tal como hacen su primera aparición en el alma. [...] Creo que no será muy necesario emplear demasiadas palabras explicando esta distinción. Cada quien, por sí mismo, fácilmente percibirá la diferencia entre sentir y pensar.<sup>32</sup>

Hemos traído esta distinción de Hume a colación, dado que, tanto Kivy como Levinson parecen considerar que la aprehensión de la estructura musical es, en todo caso, una idea o un asunto del entendimiento, que no de simple percepción; aunque, como hemos dicho, la discusión se instaura precisamente en el entendido de que esta estructura debe estar vinculada con la experiencia de la escucha para que no resulte inane. Además, por otra parte, Levinson nos lleva a pensar, al igual que Hume, que la diferencia entre las ideas y las impresiones es una cuestión de grados de fuerza y vivacidad. En el concatenacionismo, en efecto, la esfera de la cuasi-audición está limitada a aquello que es perceptible aún con un grado de vivacidad tal, que pareciese que se sigue escuchando. En su intento por presentar una manera de concebir la unidad de una obra musical que no sea dependiente de una actividad reflexiva, Levinson la acota a lo que es escuchable dentro del parámetro perceptivo de la cuasi-audición, al aura de lo que se escucha en el instante presente. Es aquí donde encontramos que, implícitamente, está considerando que lo que distingue al momento presente del pasado es simplemente que el primero se percibe con mayor grado de fuerza y vivacidad que el segundo. Habrá que revisar, sin embargo, si éste es el caso; es decir, si la distinción ente el presente y el pasado es una distinción de grado o, antes bien, de cualidad.

La cuestión a considerar será pues, si el orden o unidad de una obra musical, ya sea con una concepción de la estructura musical a gran escala, como lo exige el arquitectonicismo, ya

---

<sup>32</sup> Hume, David, *A Treatise of Human Nature*, Libro I, Sección I, “Of the Origin of Our Ideas”.

sea con la eficacia de la concatenación de los distintos momentos musicales, como sugiere el concatenacionismo, es para el auditorio una impresión que se genera a partir de una idea previa, o bien, una idea derivada de una impresión. Hume considera que, en todo caso, son las impresiones las que, de cierta manera, generan las ideas, y no viceversa.

Para generarle a un niño la idea de escarlata o naranja, de dulce o amargo, le presento los objetos o, en otras palabras, le produzco esas impresiones; pero no procedo tan absurdamente, como para intentar producir las impresiones excitando las ideas. Nuestras ideas, en su aparición, no producen las impresiones correspondientes; no percibimos ningún color, ni sentimos ninguna sensación simplemente con pensar en ello. Por otro lado, vemos que toda impresión, ya sea de la mente o del cuerpo, va constantemente seguida de una idea que se le asemeja, y que se diferencia solamente en los grados de fuerza y vivacidad. La constante unión de nuestras percepciones semejantes es una prueba contundente de que las unas son causas de las otras, y esta prioridad de las impresiones es igualmente una prueba de que nuestras impresiones son causa de nuestras ideas y no nuestras ideas de nuestras impresiones.<sup>33</sup>

Es claro, entonces, que para Kivy la idea de unidad de una obra musical, a saber, la preconcepción de su estructura a gran escala, es anterior y ha de ser requisito para poder aprehender la coherencia de la obra “en un sentido profundo”. Asimismo, a pesar de que Levinson difiere a este respecto con el “tinglado de los entendidos”, no queda del todo claro el argumento que sigue para lograrlo, pues con el fin de evitar que recaiga el peso de la percepción de la unidad, organicidad o coherencia de una obra en el entendimiento de la estructura a gran escala, ha utilizado únicamente el concepto de cuasi-audición, el cual hemos explicado anteriormente, y que es base para justificar la concatenación de los momentos sucesivos. Sin embargo, Levinson debe constriñir la unidad de una obra a aquello que es perceptible en el momento, pues de fondo se encuentra la suposición de que ir más allá del marco de la cuasi-audición implicaría una tarea del razonamiento, mas no de la percepción.

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

Así pues, a pesar de lo problemática que pueda resultar la posición de Hume, según la cual las ideas son copias de las impresiones que sólo difieren de éstas en su grado de fuerza y vivacidad, es para nosotros sumamente interesante, ya que nuestro análisis pretende tomar como eje la percepción de la coherencia de una obra musical desde el auditorio mismo. De esta forma, como para Hume las ideas son incapaces de generar las impresiones correspondientes, podríamos decir –aún antes de entrar en la discusión acerca de la falta de una impresión que sustente la idea de conexión necesaria o causalidad–, que la idea de orden no nos generará nunca, por sí misma, la impresión que le corresponde.

Y a menos que esto fuera posible, Kivy se encontraría en un aprieto al sostener que la idea de unidad en una obra, derivada para él, como ya sabemos, de la preconcepción de su estructura musical es, por sí misma, suficiente para que el auditorio sea capaz de tener la impresión análoga de unidad y organicidad; si bien Kivy se refiere más bien a un tipo de audición guiada por la idea (y no una ausencia absoluta de la audición), sí invierte el orden de primacía entre las impresiones y las ideas. Sin embargo, somos conscientes de que el propio Hume no toma a las ideas por obra del entendimiento, sino únicamente por copias pálidas de las impresiones que permanecen una vez que la impresión cesa. De cualquier manera, lo que nos interesa resaltar para la consecución de nuestros propósitos, es principalmente la más socorrida de las observaciones humeanas; es decir, aquélla que nos puede proporcionar una guía inicial para justificar la percepción de unidad y coherencia sin tener, para ello, que recurrir a la reflexión: el hábito generado por la repetición.

La costumbre opera antes de que tengamos tiempo para la reflexión. Los objetos parecen tan inseparables, que no interponemos ni un momento para pasar de uno al otro. Pero como esta transición procede de la experiencia y no de ninguna conexión primaria entre las ideas, debemos reconocer necesariamente que la experiencia puede producir una creencia y un juicio sobre las causas y efectos, a partir de una operación secreta y sin pensar en ello. Esto elimina todo pretexto, si es que todavía queda alguno, para aseverar que la mente se convence razonando con el principio de que los casos de los cuales no tenemos experiencia, deben necesariamente parecerse a aquellos de los cuales sí la tenemos. Así vemos que el entendimiento o la imaginación

pueden hacer inferencias a partir de la experiencia pasada sin reflexionar en ello; más aún, sin formar ningún principio al respecto, ni razonar sobre ese principio.<sup>34</sup>

Así pues, en nuestro caso, podríamos suponer que el escucha no solamente es capaz de reconocer los elementos musicales anteriores, sino que también está de alguna forma determinado a esperar ciertas secuencias de sonidos tal como se han presentado antes; puede, asimismo, sorprenderse ante una variación, dado que se ha habituado a una unión particular de sonidos. Todo ello sin necesidad de recurrir a la reflexión o al estudio de la partitura en cuestión.

A partir del empirismo, empero, es importante señalar que esta ilación no se encuentra en las notas en sí, sino en el hábito de la conciencia generado por la repetición de casos similares, el cual lleva a la persona a anticipar lo que escuchará; esto es, no se trata de la simple acumulación de una multiplicidad de casos, sino de la inferencia que, acostumbrados, empezamos a hacer de un caso a otro. Tomando esta tesis humeana como punto de partida, sería imprescindible para el escucha que se le presenten elementos reconocibles que fundamenten su inferencia, pues de esta manera hacemos la transición de uniones de sonidos experimentadas anteriormente a la expectativa de lo que sonará a continuación. Sin embargo, si no se ha escuchado un número suficiente de casos para producir un hábito, o bien, si esta conexión depende de una larga cadena de objetos, es muy probable que nos hallemos poco determinados a encontrar concatenación en una obra y concluyamos que la coherencia es escasa, por no decir nula.

En resumen, diríamos desde el empirismo que la unidad de una obra musical no depende de una cualidad inherente a cada sonido en particular, ni ha de hacer indispensable un análisis reflexivo de la estructura musical en cuestión por parte del escucha, si bien es necesario que existan ciertos patrones que le permitan establecer inferencias y conexiones acerca de lo que está escuchando en el presente y está por escuchar.

Hemos mostrado que la dificultad de la discusión entre el arquitectonicismo y el concatenacionismo está enraizada en distintos elementos que complican su análisis. Pues, por una parte, se presenta el problema de la comprensión musical, en el cual se infiltra, a su

---

<sup>34</sup> *Ibid.* I, III, VIII

vez, la cuestión acerca de las características esenciales de la música. Asimismo, tenemos también el elemento de una presuposición acerca de la actividad reflexiva que se presume necesaria para reconocer elementos musicales distantes en el tiempo y, por ende, una noción de la temporalidad que se encuentra en la base de estas teorías. Sin embargo, no profundizaremos sino en los dos últimos puntos, si bien ha sido necesario marcar una postura frente a los dos primeros.

El problema de la aprehensión de la estructura musical mostrado en el debate entre el arquitectonicismo y el concatenacionismo está especialmente teñido de una conjunción entre los dos últimos elementos que hemos mencionado; a saber, el hecho de asumir que es necesaria una actividad de reflexión para poder llevar a cabo una conexión entre sucesos musicales alejados del presente y, con ello, poder encontrar en la pieza musical cierto tipo de unidad y coherencia; y, por otro lado, una idea particular de tiempo que no permite explicar la posibilidad de estas conexiones. No es posible, empero, separar estos dos elementos; no se trata de uno u otro, sino de una mezcla entre ambos que resulta en una fuerte dificultad para explicar el proceso mediante el cual somos capaces de establecer relaciones entre sucesos temporales. Por ello, el siguiente capítulo estará dedicado al problema del tiempo implicado en el proceso musical.

## Capítulo segundo

### *Bulles de temps*\*. Acerca del tiempo (y el espacio) musical

Allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente, Ahora se abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan.

¿Qué más quiere, qué más quiere? Átelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad, imítelo anhelante. El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus pequeños rubíes. Y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa.

**Cortázar, *Instrucciones para darle cuerda a un reloj***

La división de las artes entre dinámicas o temporales y estáticas o espaciales, tal como la propone Gotthold Ephraim Lessing, situaría a la música dentro de las llamadas artes temporales. Así pues, para esta clasificación crucial, Lessing considera que lo propio de las artes temporales es representar acciones, mientras que lo que corresponde a las artes espaciales es representar los cuerpos.

En consecuencia, que la pintura puede también imitar acciones, pero sólo de un modo alusivo, por medio de cuerpos. Por otra parte, las acciones no tienen una existencia independiente, sino que son acciones de determinados seres. De este

---

\* “Burbujas de tiempo”, término acuñado por Boulez para referirse al espacio liso, en contraposición con el espacio estriado o ritmado. Véase Boulez, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Mediations, Ginebra, 1964, pp. 95-107; véase también Deleuze-Guattari, “Lo liso y lo estriado”, *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia, 2006; y, muy especialmente, Deleuze, “Boulez, Proust y el tiempo: Ocupar sin contar”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 32, 1998, pp. 18-23

modo, pues, en la medida en que estos seres son cuerpos, o son vistos como tales, la poesía representa también cuerpos, pero sólo de un modo alusivo, por medio de acciones.<sup>35</sup>

A pesar de que se podría objetar la argumentación de Lessing, en la cual pretende englobar a todas las artes en un propósito representativo a partir del estudio de los poetas clásicos, lo que en realidad nos compete es la repercusión que ha tenido la clasificación de las artes en temporales y espaciales. El tomar a pie juntillas la separación entre las artes dinámicas y estáticas nos lega una confusión que ha proliferado al correr de los años y que, en cierta medida, ha influido en la mayoría de los juicios de valor sobre las obras artísticas, así como mermado la investigación estética.

La razón es que la experiencia siempre nos ofrece una mezcla entre espacio y tiempo. No partimos, pues, de una experiencia pura del espacio, ni pura del tiempo, de tal manera que nos resultaría imposible justificar que, al tener una experiencia del espacio, lo hacemos con abstracción del tiempo y, a la inversa, hay que decir que tampoco tenemos una experiencia pura del tiempo que no esté preñada de espacio.

Pero si se parte de la definición de la música como un arte puramente temporal, nos encontraremos con dificultades considerables para poder justificar la aprehensión de las obras como unidad, dado que ello exigiría la injerencia de un tipo de aprehensión en la cual tuviera cabida la coexistencia, lo cual se presenta como una evidente contradicción con el carácter temporal de la música.

Así Lessing, al indagar en las diferencias entre pintura y poesía, encuentra necesariamente en la poesía la misma problemática que resaltan Kivy y Levinson con respecto a la música:

Le preguntaré sólo: ¿qué pasa entonces con la idea del conjunto? Si ésta debe cobrar también mayor vida en la descripción, entonces ninguno de los elementos aislados debe destacar del conjunto, sino que una luz superior debe aparecer repartida por igual sobre todos ellos; nuestra imaginación debe poder recorrerles todos con la

---

<sup>35</sup> Lessing, G. E, *Laocoonte o Sobre los límites de la pintura y poesía* (XVI), Tecnos, Madrid, 1990

misma rapidez, para, a partir de ellos, recomponer de un golpe lo que en la Naturaleza se ve también de un golpe.<sup>36</sup>

Ahora bien, la crítica principal de Henri Bergson ante las nociones del tiempo, es que se trata mayoritariamente de versiones especializadas de éste. En efecto, dado que no se reconoce que la experiencia a la cual tenemos acceso es una experiencia mixta entre espacio y tiempo, en las explicaciones del último, se ha tenido la tendencia a dotarlo de características que le corresponden, antes bien, al espacio. Así lo dice Bergson:

En resumen, hay dos elementos que distinguir en el movimiento: el espacio recorrido y el acto por el que se le recorre, las sucesivas posiciones y la síntesis de esas posiciones. El primero de estos elementos es una cantidad homogénea: el segundo no tiene realidad más que en nuestra conciencia: es, según se quiera, una cualidad o una intensidad. Pero aun aquí se produce un fenómeno de endósmosis, una mezcla entre la sensación puramente intensiva de movilidad y la representación extensiva del espacio recorrido. En efecto, por una parte atribuimos al movimiento la divisibilidad misma del espacio que recorre, olvidando que se puede dividir una cosa, pero no un acto; y, por otra parte, nos acostumbramos a proyectar este acto mismo en el espacio, a aplicarlo a lo largo de la línea que el móvil recorre, en una palabra, a solidificarlo: ¡como si esta localización de un progreso en el espacio no equivaliese a afirmar que, incluso fuera de la conciencia, el pasado coexiste con el presente!<sup>37</sup>

Es claro que habrá que ofrecer una explicación más prolífica sobre la naturaleza del tiempo y del espacio y, por supuesto, del mixto con el que nos encontramos en la experiencia. Con todo, antes de proceder, será conveniente aclarar otro punto que nos ayudará a ver con mayor claridad la argumentación que seguiremos.

Se trata de una cuestión de método. Si se pretende realizar un estudio fenomenológico, esto es, que no dé por supuestas instancias trascendentales, sino que se atenga a los fenómenos, se argumentará que esta investigación no podría versar sobre qué son el espacio y el tiempo

---

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> Bergson, Henri, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Sígueme, Salamanca, 1997, p. 84

en sí, sino, precisamente, sobre la forma en que se perciben. Y es justamente aquí donde notamos que Levinson ha incurrido en una confusión. Aunque él insiste en que el análisis que realiza es de tipo fenomenológico, lo dice en un sentido que poco tiene que ver con la tradición de la filosofía fenomenológica sostenida por pensadores como Husserl. Pues Levinson no ofrece un concepto de experiencia que le permita pasar de la percepción de los hechos a una síntesis de éstos; es decir, no tiene manera de justificar la unidad en la percepción de una obra musical, a pesar de que conciba la unidad como flujo entre momentos presentes, y aún a pesar de que amplíe el margen de los momentos presentes con la “audición periférica” que llama cuasi-audición. En efecto, si nos ceñimos exclusivamente a los datos de la percepción, lo que tendríamos nuevamente es la dificultad de unir, ya no un presente con otro, sino una cuasi-audición con otra. Así es que probablemente deberíamos decir que lo que lleva a cabo Levinson no es propiamente un análisis fenomenológico, sino más bien empirista. La discusión de la fenomenología con el empirismo, en la que ésta sostiene que de hechos particulares sólo se pueden obtener hechos particulares, la señala Husserl de la siguiente manera:

Basta preguntar al empirista por la fuente de la validez de sus tesis generales (por ejemplo, “todo pensar válido se funda en la experiencia, en cuanto que ésta es la única intuición en que se da algo”), para que se enrede en un contrasentido fácil de exhibir. La experiencia directa sólo da, en efecto, cosas y casos singulares, nunca universales; pero eso no basta. A la evidencia esencial no puede apelar, puesto que la niega; apelará, pues, a la inducción y, en general, al complejo de raciocinios indirectos por medio de los cuales llega la ciencia empírica a sus proposiciones generales. Pero ¿qué pasa, preguntamos, con la verdad de los raciocinios indirectos, sean deductivos o inductivos? ¿Es esta *verdad* misma (es, pudiéramos preguntar incluso, la de un simple juicio singular) algo experimentable y en último término perceptible?<sup>38</sup>

Nos dirá el fenomenólogo, además, que no ha de confundirse la exigencia de volver a las “cosas mismas” con la exigencia de fundar todo conocimiento en la experiencia. No se

---

<sup>38</sup> Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica I*, FCE, Madrid, 1993, P. 51

trata, pues, necesariamente de lo mismo. Y por otro lado, decíamos, se nos preguntará por qué nos introducimos en el problema de qué son el tiempo y el espacio, cuando lo que nos interesa es simplemente cómo se perciben. Pero hay que recordar que precisamente es en la experiencia donde encontramos una mezcla entre tiempo y espacio; es decir, tenemos una experiencia mixta, la cual, al no ser reconocida como tal, nos hace conferirle al tiempo características espaciales y viceversa, llevándonos, en nuestro caso, al problema de la aprehensión de la unidad de una obra que, al ser musical (siguiendo la clasificación lessingiana), debería ser puramente temporal.

De esta manera, encontrándonos en la experiencia con un mixto entre espacio y tiempo, nos hemos visto incapaces de distinguir los dos elementos que lo componen y que difieren de naturaleza. Pues, si bien la experiencia nos ofrece solamente mixtos *de hecho*, es necesario distinguir las presencias *de derecho*, lo cual, por supuesto, no supondría un espacio y un tiempo puros *efectivamente*, sino como condiciones de posibilidad —en el caso de Deleuze también *condiciones de realidad*<sup>39</sup>— para el mixto mismo.

Comencemos por notar que para realizar una suma es necesario que las unidades implicadas sean homogéneas; es decir, subsumibles bajo un común denominador. La homogeneidad, pues, es necesaria para las cuentas; es decir, para establecer diferencias de grado entre iguales; y las diferencias de grado implican que se está hablando de lo mismo, que se están marcando simplemente diferencias de cantidad. Sin embargo, al referirnos al tiempo, no es precisamente éste el caso, aunque el tratamiento al que se le somete continuamente sea, de hecho, cuantitativo.

Vayamos con calma. Sin duda es posible percibir una sucesión en el tiempo, pero surge nuestra paradoja en cuanto intentamos realizar en él una adición. Efectivamente, para que una suma pudiese ser realizada, requeriríamos que aquellas unidades que se suman permaneciesen para poder ser añadidas a las siguientes; pero esta permanencia no puede darse en un instante, salvo que el pasado coexistiese con el presente, o bien que, en realidad, realicemos esta operación no en el tiempo, sino en el espacio. Normalmente, al utilizar metáforas espaciales, nos disculpamos, añadiendo que se trata solamente de

---

<sup>39</sup> Condiciones de realidad, en tanto que son immanentes, pues la condición no puede nunca ser más amplia que lo condicionado; esto es, que las condiciones no tienen un estatuto trascendente frente a la realidad misma.

imágenes inofensivas. Pero quizás no se trate simplemente de eso. Probablemente el espacio entre mucho más en juego de lo que estamos dispuestos a aceptar en principio.

Aprovecharé para recordar en este punto la postura del propio Kivy quien, si bien parece conceder que lo que hacemos cuando hablamos de “formas musicales” es confundir la propia música con su representación, rehúye asimismo el abordar el problema de la temporalidad (y quizás también espacialidad) de la música:

Que la forma musical sea espacial, en mi opinión, sólo puede ser una afirmación basada en la refundición de la forma musical con su modo de representación. Resulta una desafortunada elección terminológica el haber empezado llamando “formas” a la sonata, la variación, el rondó [...], por la razón evidente de que “forma” es un término más relacionado en nuestro uso común con las imágenes bidimensionales o espaciales [...] Pero las formas musicales, salvo metafóricamente (aunque la metáfora sea omnipresente), no son “formas” musicales. Son *modelos temporales*.<sup>40</sup>

Ahora bien, es cierto que parece muy fácil representarse en el espacio la suma de cuerpos que, en efecto, ocupan un lugar en él, ya que para ello únicamente es menester representárselos simultáneamente; pero la misma operación no resulta igualmente clara cuando nos referimos a estados afectivos de la conciencia; o bien, a cosas que no podemos situar en un lugar, como podrían ser las palabras de un libro o los sonidos musicales. Presumiblemente, ésta es la razón principal que llevó a Lessing a distinguir entre artes espaciales y artes temporales. No cabe duda, pues, de que nos causa una seria consternación el intentar representarnos los sonidos en un ámbito espacial, pero esto se debe en gran medida a nuestra costumbre de pensar al espacio únicamente como un continente de los cuerpos o al hábito de confundir al espacio con los cuerpos que lo ocupan.

Entonces, ¿qué ocurre cuando escuchamos sonidos y los organizamos? Bergson nos dice lo siguiente:

---

<sup>40</sup> Kivy, Peter, “La música en el recuerdo y la música en el momento”, en *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*, Paidós, Barcelona, 2005, P. 264 (Las cursivas son nuestras)

Acaso algunos cuenten de un modo análogo los sucesivos toques de una campana lejana; su imaginación se imagina el vaivén de la campana; esta representación de naturaleza espacial les basta para las dos primeras unidades; las demás unidades siguen naturalmente, Pero la mayoría de las mentes no proceden así; alinean los sonidos sucesivos en un espacio ideal y se imaginan que cuentan los sonidos entonces en la pura duración. [...] De donde, en fin, resulta que hay dos especies de multiplicidad: la de los objetos materiales, que forman un número inmediatamente, y la de los hechos de la conciencia, que no podría cobrar el aspecto de un número sin la intermediación de alguna representación simbólica, en que interviene necesariamente el espacio.<sup>41</sup>

La intuición guía a Bergson a darse cuenta de que las percepciones que llamamos puramente temporales están “contaminadas” de espacio, que sin la intervención de él no serían perceptibles de la misma forma; esto es, como unidad, como número, como sucesión. Efectivamente, nuestra percepción de los sonidos sucesivos de una campana implica necesariamente que no nos encontremos simplemente abandonados al instante del presente que apenas aparece, fenece de inmediato.

Es necesario, pues, replantear la noción de tiempo con la que trabajamos para así tener una mejor herramienta para comprender lo que entra en juego en el proceso de ordenación de elementos temporales, que en nuestro caso, se refiere particularmente a la forma en que somos capaces de percibir unidad, sucesión y conexión en una obra musical, en vez de sencillamente escuchar eventos aislados.

En el fondo, podemos decir que, con los elementos que somos capaces de discernir de la pura percepción de un evento, así como con las nociones de espacio y de tiempo con las que de manera común nos las habemos, no contamos aún con una manera de asegurar la conexión entre los sucesos temporales. Si ordinariamente tenemos una idea del tiempo lineal, en la que se enfilan las situaciones pasadas, presentes y futuras en ese preciso orden, eso no significa imperativamente que sea esa la manera que mejor explique la experiencia que tenemos. Por consiguiente, averigüemos aquello que conlleva una consideración lineal del tiempo y, para ello, nada nos será más útil que recurrir a San Agustín de Hipona:

---

<sup>41</sup> Bergson, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, pp. 68 y 69

¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. Lo que sí digo sin vacilación es que sé que si nada pasase no habría tiempo pasado; y si nada sucediese, no habría tiempo futuro; y si nada existiese, no habría tiempo presente. Pero aquellos dos tiempos, pretérito y futuro, ¿cómo pueden ser, si el pretérito ya no es él y el futuro todavía no es? Y en cuanto al presente, si fuese siempre presente y no pasase a ser pretérito, ya no sería tiempo, sino eternidad. Si, pues, el presente, para ser tiempo es necesario que pase a ser pretérito, ¿cómo decimos que existe éste, cuya causa o razón de ser está en dejar de ser, de tal modo que no podemos decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser? (*Confesiones*, XI, 17)

En efecto, la principal cuestión que surge a la vista, es que pareciera que el presente es lo único que puede llamarse ser, mientras que el pasado y el futuro deben considerarse necesariamente en términos de no-ser. De esta manera, el tiempo parece desvanecerse en la nada, en tanto que el futuro y pasado no son, y el presente, a su vez, carece de grosor y podría ser infinitamente dividido en pasado y futuro. Partiendo de esta situación, la medición temporal también se vuelve problemática:

Y, sin embargo, Señor, sentimos los intervalos de los tiempos y los comparamos entre sí, y decimos que unos son más largos y otros más breves. También medimos cuánto sea más largo o más corto aquel tiempo que éste, y decimos que éste es doble o triple y aquél sencillo, o que éste es tanto como aquél. Ciertamente nosotros medimos los tiempos que pasan cuando sintiéndolos los medimos; mas los pasados, que ya no son, o los futuros, que todavía no son, ¿quién los podrá medir? A no ser que se atreva alguien a decir que se puede medir lo que no existe. Porque cuando pasa el tiempo puede sentirse y medirse; pero cuando ha pasado ya, no puede, porque no existe. (*Confesiones*, XI, 21)

Si bien es cierto que San Agustín de Hipona elude la disolución del tiempo en el no-ser a partir de la memoria y la expectación del alma, el tiempo sigue viéndose a partir de Krónos,

del dios del tiempo que debe siempre engullir para ser eterno. Así, el fluir temporal sólo está garantizado por la condena del pasado al no-ser, reduciendo todo a un presente que al final resulta evanescente, pues para San Agustín el pasado es en realidad presente en la memoria, y el futuro no es sino presente en la expectación.

Porque, si son las cosas futuras y pretéritas, quiero saber dónde están. Lo cual si no puedo todavía, sé al menos que, dondequiera que estén, no son allí futuras o pretéritas, sino presentes; porque si allí son futuras, todavía no son, y si son pretéritas, ya no están allí; dondequiera, pues, que estén, cualesquiera que ellas sean, no son sino presentes. (*Confesiones*, XI, 23)

El tiempo de Krónos, que aniquila al pasado para dar paso a un presente que en cuanto acaece muere, nos sumerge en una serie de problemas laberínticos que no parecen tener salida coherente en lo que se refiere al análisis musical, puesto que, condenados al presente moribundo, arrastrados al futuro, no podríamos dar cuenta del orden que siguen los sonidos, entregados, como es de suponerse, a la escucha del presente.

Lo que falta es la explicación de cómo es que se logra tener una aprehensión de la estructura de la obra que se escucha por primera vez (o finalmente de cualquier “conjunto” de eventos temporales), pues tal vez eso supondría que el escucha tiene la capacidad de aglomerar, de comprender los distintos momentos por los que ha pasado la música, y aún la expectativa de lo que falta por oírse, todo en el instante del presente. En otras palabras, no se esclarece cómo es que, siendo la música un arte únicamente temporal, y siendo el tiempo que le compete un tiempo lineal cronológico, el tiempo de un pasado muerto, un presente fugaz y moribundo, y un futuro aún inexistente, cómo y en qué sentido pueda hablarse de una comprensión arquitectónica o estructurada de la música.

El giro a que nos insta Bergson es, precisamente, el cambio radical de no introducir al no-ser en las consideraciones sobre el tiempo, pues ello nos llevaría no solamente a tomar al pasado y al futuro como no-ser, sino al tiempo en general, dado que el presente se desvanecería igualmente. Pero para ello habrá que modificar la idea del tiempo cronológico lineal, ya que desde esta concepción, tal como nos enseña Agustín de Hipona, no existe

manera de situar al pasado y al futuro dentro de la esfera del ser, en tanto que uno *ya no es* y el otro *aún no es*.

Sin embargo, si Krónos ha de ser un dios eterno, él mismo no puede estar sometido al tiempo que de él emerge. Así pues, la tensión que existe entre la permanencia y la temporalidad se expresa perfectamente en esta deidad griega que se niega a diluirse él mismo en el paso del tiempo. De esta manera, al margen de lo que hará falta estudiar más adelante, empecemos por reparar en la insistencia de pensar en términos del no-ser, que ya denunciaban Bergson y Deleuze como una fuente inequívoca de problemas mal planteados o inexistentes; y así, intentemos considerar otra lectura del tiempo que no nos lleve irrevocablemente a la manía de tratar al ser como un conjunto que se opone a la nada.

El nudo de esta madeja lo encuentra Bergson en el mismo hecho de que, puesto que la experiencia solamente nos ofrece mixtos entre espacio y tiempo, estamos absolutamente resueltos a contemplar al tiempo cuantitativamente y al espacio cualitativamente, cuando, nos argumentará nuestro autor, al espacio le corresponden, antes bien, las diferencias cuantitativas, en tanto que al tiempo los cambios cualitativos.

Suponer que al espacio le corresponden las diferencias cuantitativas implica, como decíamos, que se trata de una instancia homogénea; o sea, que para que se observen diferencias de grado, es imprescindible que no haya diferencias cualitativas, que se trate, en cierto sentido, de “lo mismo” que se diferencie sólo por cantidad o grados de lo contiguo o coexistente.

Pero ¿cómo ha llegado Bergson a esta aseveración? Parte de la cuestión acerca de la realidad absoluta del espacio; es decir, de si el espacio puede ser considerado como otro cuerpo que está en el espacio o, para decirlo más claramente, *si el espacio está o no en el espacio*<sup>42</sup>. Evidentemente, esta cuestión parece un error de principio, pero su dificultad se deriva de escudriñar si la extensión es una entre otras de las cualidades físicas de un cuerpo, o si las cualidades son en sí mismas inextensas, añadiéndoseles después el espacio. Si el espacio fuese una entre otras cualidades, entonces, cuando nos referimos al Espacio, se trataría más bien de una abstracción; y si fuese un añadido a cualidades inextensas, existiría independientemente de su contenido.

---

<sup>42</sup> Cf. Bergson, *Op. Cit.* Pp. 71-79

Bergson está de acuerdo en este aspecto con Kant, quien en su *Estética trascendental* argumenta que el espacio no se cuenta entre otras abstracciones, que es, en efecto, independiente de su contenido y, más aún, que es condición de posibilidad para los fenómenos de la exterioridad, en tanto que nos es imposible percibir a los objetos sin espacio. Kant establece esto en los dos primeros puntos de la *Exposición del espacio*:

1. El espacio no es un concepto empírico extraído de experiencias externas. En efecto, para poner ciertas sensaciones en relación con algo exterior a mí (es decir, con algo que se halle en un lugar del espacio distinto del ocupado por mí) e, igualmente, para poder representármelas una fuera [o al lado] de otras y, por tanto, no sólo como distintas, sino como situadas en lugares diferentes, debo presuponer de antemano la representación del espacio.
2. El espacio es una necesaria representación *a priori* que sirve de base a todas las intuiciones externas. Jamás podemos representarnos la falta de espacio, aunque sí podemos muy bien pensar que no haya objetos en él. El espacio es, pues, considerado como condición de posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación *a priori* en la que se basan necesariamente los fenómenos externos. En consecuencia, tal representación no puede tomarse, mediante la experiencia, de las relaciones del fenómeno externo, sino que esa misma experiencia externa es sólo posible gracias a dicha representación.<sup>43</sup>

Además, a expensas del planteamiento kantiano, si se asume que las sensaciones son en sí mismas inextensas, resta por hacer el análisis de cómo y por qué proceso llegan a tomar sitio en el espacio. ¿De dónde viene, pues, la aparente extensión de las sensaciones? Bergson responde que ésta resulta de su síntesis, que la extensión se deriva de una asociación de la mente que establece una relación entre términos que en sí mismos son inextensos.

Así, las sensaciones inextensivas seguirán siendo lo que son, sensaciones inextensivas, si nada se añade a ellas. Para que el espacio nazca de su coexistencia es

---

<sup>43</sup> Kant, *Crítica de la razón pura*, B38-39, A23-24

necesario un acto de la mente que las abrace a todas a la vez y las yuxtaponga; este acto *sui generis* se parece bastante a lo que Kant llamaba una forma *a priori* de la sensibilidad. / Si ahora se intentase caracterizar este acto, se vería que consiste esencialmente en la intuición o, más bien, en la concepción de un medio vacío homogéneo. Pues no hay apenas otra definición posible del espacio: es lo que nos permite distinguir entre sí a varias sensaciones idénticas y simultáneas; es, pues, un principio de diferenciación distinto del de la diferenciación cualitativa y, consiguientemente, una realidad sin cualidad.<sup>44</sup>

La primer incomodidad que percibimos en el supuesto de que en el espacio reina la homogeneidad sin cualidad, es que si en el espacio pudiésemos considerar homogeneidad cualitativa entre dos objetos, no habría aparentemente razón alguna para, en primer lugar, considerarlos dos objetos y, en segundo lugar, para colocar, por decir, uno a la derecha del otro. Pero, en esto, Bergson nos previene de confundir las diferencias de situación con diferencias de cualidad, donde las diferencias de situación implican que aunque dos términos sean idénticos en cualidad, se distinguen, a pesar de todo, del otro. Quedando claro, por supuesto, que el hecho de que se encuentren en distinto lugar, rango, grado o cantidad, no implica de ninguna manera que difieran también cualitativamente. Además, y más significativamente, debemos insistir en que el espacio no es los cuerpos que están en él y que, por ende, no cabe considerar varios espacios, sino solamente uno.

Así pues, la percepción de la coexistencia o yuxtaposición de elementos se da por un acto abarcador de la mente, ¿pero de qué tipo de acto se trata? Acaso la solución más inmediata será decir que la intuición del espacio no es sino un acto de abstracción; sin embargo, Bergson se opone a esta hipótesis puesto que la abstracción misma implica ya la capacidad de separar cosas que difieren cualitativamente y, asimismo, la intuición de un medio homogéneo que será, precisamente, la principal definición del espacio. Aquí sus palabras:

Lo que hay que decir es que nosotros conocemos dos realidades de orden diferente: una heterogénea, la de las cualidades sensibles, y otra homogénea, que es el espacio. Esta última, claramente concebida por la inteligencia humana, nos pone en

---

<sup>44</sup> Bergson, *Op. Cit.*, p. 73

condiciones de operar distinciones tajantes, de contar, de abstraer y acaso también de hablar.<sup>45</sup>

Y en lo que sigue a estas líneas se encuentra, presumiblemente, la almendra de la argumentación bergsoniana acerca del tiempo y el espacio. El asunto es que comúnmente, tanto el espacio como el tiempo, son representados como medios homogéneos: uno, el espacio, como medio homogéneo de la coexistencia, el otro, el tiempo, como medio homogéneo de la sucesión. Pero esto entraña, finalmente, una contradicción, puesto que, a la vez que el espacio se define como lo homogéneo, debe también tomarse por espacio *todo* medio homogéneo. Ello se debe a que si la homogeneidad consiste en la ausencia de toda cualidad, no hay forma de justificar que dos formas de lo homogéneo se distingan una de la otra.

Intuye Bergson que en la representación del tiempo como un medio homogéneo hay algo inconsistente y espurio. No se convence con la argumentación que indica que el tiempo es la forma pura de la conciencia interna, en tanto que el espacio la forma pura que permite la percepción de la exterioridad y que, por consiguiente, el tiempo jugaría necesariamente el rol principal al tener el primado de la conciencia a la que, finalmente, ha de remitir toda percepción de la exterioridad.

Ahora bien, la exterioridad es el carácter propio de las cosas que ocupan espacio, mientras que los hechos de conciencia no son en modo alguno esencialmente exteriores unos a otros, y no lo llegan a ser sino por un desarrollo en el tiempo considerado como un medio homogéneo. Así, pues, si una de estas dos presuntas formas de lo homogéneo, tiempo y espacio, deriva de la otra, cabe afirmar *a priori* que la idea de espacio es el dato fundamental. Pero, engañados por la aparente simplicidad de la idea de tiempo, los filósofos que han intentado una reducción de estas dos ideas han creído poder construir la representación del espacio con la del tiempo. Haciendo ver el vicio de esta teoría, haremos ver cómo el tiempo, concebido

---

<sup>45</sup> *Op. Cit.*, p. 75

en la forma de un medio indefinido y homogéneo, no es sino el fantasma del espacio que obsesiona a la conciencia reflexiva.<sup>46</sup>

Y esta obsesión por el espacio es justamente la que nos lleva nuevamente al asunto principal de esta tesis; a saber, la ordenación de los datos sucesivos en una melodía. De nuevo surge la complicación de, o bien abandonar la suposición de la posibilidad de la percepción de un orden durante la audición de una obra musical, o bien se admite que, efectivamente, en nuestra experiencia auditiva no entra en juego únicamente la duración pura, sino que introducimos subrepticamente al espacio, proyectando al tiempo sobre él.

Mas Bergson llama nuestra atención justamente sobre el punto de que los elementos de una composición musical no se colocan *uno junto a otro*, sino *en el otro*. Efectivamente, al igual que en el concatenacionismo de Levinson, el acento no se coloca en la estructura como yuxtaposición, sino que se invoca a la interpenetración de sus elementos; pero en el caso de Levinson hace falta reparar en la actividad de la conciencia merced a la cual sea posible que se dé, efectivamente, esta interpenetración. Se entiende, pues, las intención que lleva a Levinson a denunciar que la percepción musical no se trata de un asunto en el cual se coloquen elementos *uno junto al otro*, sino *en el otro*; sin embargo, la carencia de una noción de tiempo que sea útil para proceder de esta manera, así como de una instancia en la conciencia que haga las veces de conector, impiden que la intuición de Levinson tenga la contundencia requerida.

He aquí un asunto de la mayor importancia: Un momento no es igual al anterior, pues se produce un cambio cualitativo. Cuando pretendemos que entre los momentos de una sucesión solamente exista un cambio de grado o cuantitativo, nos abandonamos a la presencia primordial del espacio, antes que a la del tiempo. Así pues, con el ejemplo de sonidos repetitivos y adormecedores como los que produce un péndulo, Bergson pone de manifiesto esta situación al preguntarse cuál de los sonidos fue el que produjo el efecto de somnolencia: « Hay, pues, que admitir que los sonidos se componen entre ellos y actúan, no por su cantidad en tanto que cantidad, sino por la cualidad que su cantidad presentaba, es decir, por la organización rítmica de su conjunto.»<sup>47</sup> Las sensaciones sucesivas no

---

<sup>46</sup> *Op. Cit.*, p. 76

<sup>47</sup> *Op. Cit.*, p. 80

permanecen idénticas a las anteriores, ya que entra en operación un cambio de cualidad, a partir, justamente, de la cantidad precedente. Pero no se trata claramente de cantidad pura y única, pues lo contundente es que la nueva sensación ha cambiado de naturaleza. Y esta consideración es imprescindible para poder concebir la música como un desarrollo, que no como un mero esquema espacial. En suma, la pura duración, al ser una sucesión de cambios cualitativos, nos remitiría a la heterogeneidad antes que a la homogeneidad.

De esta forma, podríamos decir que la idea de un tiempo homogéneo es una representación simbólica de la duración, que surge de una combinación del tiempo con el espacio. Y, especialmente en el concepto de movimiento, es en donde podemos ver nítidamente el hecho de que suplantamos la sucesión por el espacio que recorre un móvil. En efecto, se pueden marcar las posiciones espaciales que ha recorrido un cuerpo, se traza esquemáticamente su trayectoria, pero ello de ninguna manera abarca el acto por el cual se va de un punto a otro, sino solamente los puntos.

Para Bergson, este tránsito es fruto de una síntesis mental en sí inextensa; este tránsito es dependiente, entonces, de una conciencia que es capaz de recordar las distintas posiciones de un móvil y, de alguna manera, abarcarlas. Así pues, siendo esta movilidad una síntesis mental y, en esa misma medida, un acto, es también por eso mismo, indivisible y, en consecuencia, un cambio cualitativo. Lo que habrá que resaltar es, por lo tanto, que tanto la movilidad como la duración no son cosas, sino síntesis mentales.

Bergson muestra que la idea de tiempo según la que nos percibimos como una conciencia en la cual se van agolpando percepciones, tiene su base en el modelo científico cuantitativo que termina por sustraerle al tiempo su cualidad más inherente: su movimiento, su carácter transitorio. Para poder ser medido, el tiempo es sometido a una previa espacialización, llegando así a la paradoja de suponer una sucesión de instantes que en sí mismos son estáticos y de pretender en ello coger el tiempo.

Y con todo, en nuestros estados de conciencia nos parece participar de una multiplicidad; pero ¿cómo y en qué sentido puede hablarse de una multiplicidad en aquello que es heterogéneo y que no podría, justamente por ello, formar un número? E incluso cabe la misma pregunta desde la homogeneidad que supone el espacio: ¿cómo se puede llamar multiplicidad a aquello que es esencialmente homogéneo? Tenemos, pues, de un lado un espacio sin duración, pero en el que, a pesar de todo, *aparecen y se desaparecen fenómenos*

*simultáneamente con nuestros estados de conciencia* y, del otro lado, una duración pura cuyos momentos, sin embargo, pueden unirse a un estado del mundo exterior contemporáneo: el asunto es, entonces, que en realidad asistimos a una comunicación del tiempo con el espacio. Pero hay más aún: el espacio es precisamente aquello que permite una diferenciación en lo homogéneo, en aquello que no cambia de cualidad y que aún así se distingue; y el tiempo, dependiente de un acto de la conciencia que aprehende la sucesión, implica finalmente una acción de abarcar aquellos elementos que, en tanto sensaciones, difieren de cualidad.

En referencia a este asunto, y a pesar de sus diferencias, Husserl sostiene una posición similar a la de Bergson, pero nos previene de confundir los elementos que entran en juego, advirtiendo la diferencia entre considerar tanto la duración como la sucesión, ya en las sensaciones mismas, ya independientemente de ellas. Pues sólo siendo consciente de esta distinción se tendrá en la mira el núcleo del análisis; a saber, el resaltar la intervención de la conciencia como parte fundamental en la aprehensión de los distintos momentos temporales como unidad, ora como sucesión, ora como duración:

Pues muchos creen que a la cuestión del origen del concepto de tiempo no hay que dar una respuesta distinta de la que se da al origen de nuestros conceptos de colores, de sonidos, etc. Igual que tenemos sensación de un color, tenemos también sensación de la duración del color; igual que la cualidad o la intensidad, también la duración temporal es un momento inmanente de la sensación. El estímulo externo provoca, por la forma de los procesos físicos la cualidad de la sensación; por su potencia, la intensidad de la sensación; y por lo que perdure, la duración subjetivamente sentida. Lo cual es, sin embargo, un error palmario. Que el estímulo dure no significa aún que la sensación sea sentida como duradera, sino únicamente que también la sensación dura. Duración de la sensación y sensación de duración son dos cosas distintas. Y otro tanto ocurre con la sucesión. Sucesión de sensaciones y sensación de sucesión no es lo mismo.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Husserl, Edmund, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Trotta, Madrid, 2002, Sección primera, §3, pp. 34 y 35 (*Husserliana*: 12 y 13)

Así pues, es requerida una actividad de la conciencia que nos permita pasar de la sucesión de sensaciones a la sensación de sucesión que es, finalmente, la propia condición del concatenacionismo. Para Bergson las sensaciones no son, sin embargo, quienes duran, pues su naturaleza consiste en actualizarse, lo cual implica un cambio de cualidad. No es sino la representación de nuestras sensaciones –que en buena medida es dependiente del espacio– la que nos lleva a considerarlas estáticas.

Nuestras sensaciones simples, consideradas en estado natural, ofrecerían aún menos consistencia. Tal sabor, tal perfume me han gustado cuando era niño y me repugnan hoy. Sin embargo doy todavía el mismo nombre a la sensación experimentada y hablo como si, habiendo permanecido idénticos el perfume y el sabor, sólo mis gustos hubieran cambiado. [...] Pero en realidad no hay sensaciones idénticas ni múltiples gustos; pues sensaciones y gustos me aparecen como cosas en cuanto los aísto y los nombro, y en el alma humana no hay sino *progresos*. Lo que hay que decir es que toda sensación se modifica al repetirse y que, si no me parece que cambia de un día para otro, es porque ahora la percibo a través del objeto que es causa de ella, a través de la palabra que la traduce.<sup>49</sup>

Es así que surgen dos tipos de multiplicidad, o bien, dos tipos distintos de diferenciación. Una, la del espacio, será la multiplicidad de la exterioridad, de la yuxtaposición, de *un* orden, de diferenciación cuantitativa y de grado, una *multiplicidad distinta*. El otro tipo de multiplicidad será el de la duración. Caracterizada como una multiplicidad interna, la duración es una *multiplicidad confusa*, de fusión, pero también de heterogeneidad, en tanto que se trata de una diferenciación cualitativa, una diferenciación de naturaleza. La duración, empero, no es simplemente lo indivisible, puesto que en efecto se divide, y de ahí que sea una multiplicidad, lo que ocurre es que en cuanto se divide entra en operación un cambio de cualidad. Se trata de una multiplicidad no numérica.

Pero volvamos a un punto que parece aún no quedar claro, y es el de la relación entre el cambio y la duración. En efecto, la duración es memoria en dos sentidos: en tanto que es acumulación del pasado en el presente (memoria-recuerdo), y en tanto que es testigo de los

---

<sup>49</sup> *Op. Cit.*, p. 95

diversos cambios de cualidad (la memoria como contracción de una multiplicidad de momentos heterogéneos). No hay necesidad, empero, de preguntarse dónde es que se conservan los recuerdos como si fuese necesario un sitio extenso, material (acaso el cerebro) para conservarlos. Bergson insiste en que entre la materia y la memoria, entre la percepción y el recuerdo, hay una diferencia de naturaleza, la cual no puede ser reducida a la homogeneidad con simples diferencias de grado.

Pero quizás lo que nos ayude más a proseguir con los razonamientos, es la distinción que introduce Bergson entre lo objetivo-actual y lo subjetivo-virtual. Lo objetivo es aquello que no cambia de naturaleza al dividirse; mientras que lo subjetivo, la duración, siempre cambia de cualidad, razón por la cual es irreductible a un número. Lo objetivo se identifica, pues, con el presente que conlleva una acción; es decir que lo objetivo es lo actual. Por otra parte, lo subjetivo no se anatemiza con los epítetos de “irreal”, “inexistente” o “no-ser”, pues no se trata simplemente, en negativo, de aquello que ha dejado de ser, o bien, que aún no ha llegado a ser, sino de aquello que no actúa; es, entonces, lo *virtual*<sup>50</sup>. Cada percepción, en tanto momento presente, no es equiparable, empero, con la sensación, pues la percepción siempre se nutre del pasado, el cual la cambia cualitativamente. La implicación natural de lo anterior es, a su vez, que el pasado no se puede sencillamente reconstruir con instantes que alguna vez fueron presentes, pues no se transcurre del pasado al presente –y al futuro– como si se tratase de una línea constituida por puntos de la misma naturaleza. Y, sin embargo, a pesar de este cambio de cualidad entre lo actual y lo virtual, entre el presente y el pasado, no se trata de una separación dualista infranqueable, pues, como hemos dicho, es justamente lo virtual (el pasado-futuro) lo que se actualiza en el instante presente. E incluso en la experiencia, como queda mencionado, siempre encontramos un mixto entre espacio y tiempo, entre el presente y el pasado, entre lo actual y lo virtual y, por lo tanto, entre la percepción y el recuerdo, ya que es la percepción misma, digamos, la acción de la potencia del virtual<sup>51</sup>. Así nos habla Bergson acerca del fenómeno de endósmosis entre la percepción y el recuerdo:

---

<sup>50</sup> A pesar de que el término *virtual* pudiese en un primer momento ser mejor entendido como *probabilidad*, éste otro término nos remitiría a un sistema cerrado que se trata de evitar.

<sup>51</sup> Tómese en cuenta que Bergson identifica, por un lado, la percepción con el objeto y la materia y, por otro, la memoria con la subjetividad y el espíritu.

Es necesario tener en cuenta que percibir acaba por no ser más que una ocasión para recordar, que medimos prácticamente el grado de realidad por el grado de utilidad, que tenemos en fin todo el interés de elevar a simples signos de lo real esas intuiciones inmediatas que en el fondo coinciden con la realidad misma. Pero aquí descubrimos el error de los que ven en la percepción una proyección exterior de sensaciones inextensas, extraídas de nuestro propio fondo, luego desarrolladas en el espacio. [...] Estos dos actos, percepción y recuerdo, se penetran pues siempre, intercambiando siempre algo de sus sustancias por un fenómeno de endósmosis. [...] Se pretende que estos estados mixtos, compuestos todos por dosis desiguales de percepción pura y recuerdo puro, sean simples estados: Por eso se nos condena a ignorar tanto el recuerdo puro como la percepción pura, al no conocer ya más que un único tipo de fenómeno que se llamará unas veces recuerdo y otras veces percepción, según que predominara en él uno u otro de estos dos aspectos, y al no encontrar en consecuencia más que una diferencia de grado, y ya no de naturaleza, entre la percepción y el recuerdo. Este error tiene por efecto primero [...] el de viciar profundamente la teoría de la memoria; pues haciendo del recuerdo una percepción más débil, o desconociendo la diferencia esencial que separa el pasado del presente, se renuncia a comprender los fenómenos del reconocimiento y más generalmente el mecanismo del inconsciente. Pero inversamente, y puesto que se ha hecho del recuerdo una percepción más débil, ya no se podrá ver en la percepción sino un recuerdo más intenso.<sup>52</sup>

Por otra parte, decíamos, *lo objetivo* es aquello que actúa y que es presente; en tanto que lo subjetivo es aquello que no actúa, pero que no por ello ha de clasificarse como no-ser. Pero quizás las mismas palabras de Bergson expliquen mejor la distinción (que no propiamente separación) entre el presente y el pasado.

La *actualidad* de nuestra percepción consiste pues en su *actividad*, en los movimientos que la prolongan, y no en su mayor intensidad: el pasado no es más que idea, el presente es ideo-motor. Pero esto es lo que nos obstinamos en no ver porque

---

<sup>52</sup> Bergson, *Materia y memoria*, Cactus, Buenos Aires, 2007, pp. 78 y 79

tenemos a la percepción por una especie de contemplación, porque se le atribuye siempre un fin puramente especulativo, porque se pretende que ella aspire a no sé qué conocimiento desinteresado: ¡como si aislándola de la acción, cortándole de ese modo sus ataduras con lo real, no se la volviera a la vez inexplicable e inútil! Desde entonces es abolida toda diferencia entre la percepción y el recuerdo, puesto que el pasado es por esencia *lo que ya no actúa* y puesto que desconociendo este carácter del pasado uno se vuelve incapaz de distinguirlo realmente del presente, es decir de lo *actuante*. No podrá pues subsistir más que una diferencia de grado entre la percepción y la memoria, y tanto en una como en la otra el sujeto no saldrá de sí mismo.<sup>53</sup>

Si las acciones no son en sí divisibles ni contables, sino que son, en todo caso, distintas en naturaleza, cuando no se las considera como tal y se las subsume en esquemas predeterminados de género y especie, se ve en ellas solamente la carencia de las características que se supone debería poseer según un concepto superior que se presume definitorio. En ese momento estaremos ya pensando a partir del no-ser y terminaremos simplemente por ver ausencias o grados de lo mismo donde hay efectivamente diferencias de cualidad. Así es que cuando se le atribuye al tiempo la posibilidad de ser representado de forma numérica –para lo cual fue sometido previamente a una homogeneización– se le quita lo que le es propio; a saber, su heterogeneidad. Y a la inversa opera una situación análoga, pues si el espacio es lo homogéneo, cuando se le considera en términos temporales, pierde de alguna manera esta homogeneidad que le es característica.

Al respecto, Deleuze denuncia igualmente la falla mediante la cual creemos que el ser viene a llenar el vacío del no-ser, que el orden viene a ordenar un aparente caos primigenio. En efecto, pensar la realidad como conjuntos que incluyen y excluyen a la vez, requiere que se le dote de cierta existencia al no-ser, en la medida en que plantear los límites del ser supone una “visión privilegiada” desde el afuera; pero, sobre todo, supone el hecho de considerar la existencia únicamente a partir de la extensión; es decir, a partir de la cantidad homogénea. Esta existencia concedida al no-ser se piensa como anterior al ser, y eso es lo que llama Bergson “confundir el más por el menos”, o sea, creer que en la noción de *no-ser* hay menos que en la de *ser*. Así nos dice Deleuze: «El ser, el orden o lo existente son la verdad

---

<sup>53</sup> *Op. Cit.*, p. 80

misma; pero en el falso problema hay una ilusión fundamental, un “movimiento retrógrado de lo verdadero”, por el cual consideramos que el ser, el orden o lo existente se preceden a sí mismos o preceden al acto creador que los constituye, retroyectando una imagen de sí mismos en una posibilidad, un desorden, un no-ser supuestamente primordiales.»<sup>54</sup> Así pues, cuando se niegan las diferencias de cualidad, cuando no se acepta que puedan haber órdenes distintos e irreductibles entre sí, se cae en la incapacidad de ver en la experiencia otra cosa que carencias, pues ésta sólo se podrá explicar a partir de un único orden que no tiene otra salida que oponerse a un desorden, a partir de un ser uniforme que irremediablemente se tiene que oponer al no-ser.

De esta manera, los razonamientos acerca del tiempo se han visto envueltos en formulaciones que terminan por contemplarlo como un ser que se deshilacha, perdiéndose en el no-ser. Pues el tiempo de Krónos, decíamos, existe sólo gracias a que el dios deglute inexorablemente los presentes, a que la aguja del reloj hace las veces de guadaña, exiliando siempre los instantes hacia la no existencia. Pero hemos de procurar hacer caso de las advertencias de Bergson ante esta fuente de falsos problemas y no solamente evitar pensar al tiempo como no-ser, sino también, por consecuencia, como degradaciones de ser, cosa que ocurre en cuanto nos representamos el presente vívido y desde ahí vemos el pasado como una línea que va perdiendo en grados de fuerza y vivacidad, y entonces colegimos, además, que esta degradación corresponde también con una degradación de ser, menguando de cierta manera su existencia.

Así pues, habrá que tener en cuenta que la distinción *de derecho* entre tiempo y espacio no se trata de una oposición del ser con el no-ser, ni tampoco de la antípoda de lo Uno con lo Múltiple, sino de la aceptación de dos tipos de multiplicidades que implican simplemente dos formas de diferenciación que son finalmente irreductibles entre sí, a pesar de que participen en un proceso de endósmosis.

Se toma al objeto presente, pues, no como el ser que se opone al pasado-futuro como no-ser; se le toma como lo actual, objetivo y como multiplicidad numérica, puesto que el número es aquello que al ser dividido no cambia de naturaleza. Pero aún queda decir con Deleuze que, efectivamente, las divisiones que puede sufrir un objeto no necesariamente deben estar realizadas para que la multiplicidad del objeto sea enteramente actual: «Lo

---

<sup>54</sup> Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*, Cátedra, Teorema, Madrid, 1987, p. 15

mismo da decir que el número tiene sólo diferencias de grado o que sus diferencias, realizadas *o no*, son siempre actuales en él.»<sup>55</sup> Con lo virtual, por otro lado, tenemos la situación de que no porque éste no acepte ser reducido a una cantidad, deja de ser multiplicidad, pues en efecto se divide al actualizarse, sólo que cada actualización implica una diferenciación cualitativa, un cambio de naturaleza y es, en ese sentido, una multiplicidad de indivisibles.

Ahora, si bien San Agustín ahonda incisivamente en los razonamientos acerca del tiempo, sus argumentos nos llevan, sin embargo, a atrapar al tiempo en el ámbito del no-ser. Pero ello no es gratuito en lo absoluto. Hay algo en el tiempo que, a pesar de sugerirnos una sucesión sin fin, un devenir puro, nos habla también de una suerte de coexistencia.

Así, cuando San Agustín pregunta –acaso con mordacidad– dónde hallar al pasado y al futuro (pues si existen han de existir como presentes y no propiamente como pasado y futuro respectivamente), anticipa sin quererlo a Bergson. Pues, en efecto, si seguimos el razonamiento agustiniano salvo la disolución del pasado y el futuro en el no-ser, lo que nos queda es una coexistencia del presente y el pasado-futuro.

¿Es esto un contrasentido? Aparentemente. Sin embargo, debe tomarse en cuenta que el pasado y el futuro para Bergson no son actuales en definitiva, lo que no significa, por supuesto, que no *sean* en lo absoluto. Es decir, no es que el presente y el pasado-futuro coexistan *actualmente*, sino que el presente es actual y el pasado-futuro virtual. Pero algo más: el pasado de un instante, en tanto que es resultado también de la memoria, no puede constituirse, tal como versa la sabiduría popular, una vez que el instante presente en cuestión ha pasado, ya que ello nos legaría el problema de asumir que el pasado sólo llega a ser pasado una vez que ya es pasado, e incluso se debe remarcar como San Agustín lo hace, que el presente *es* sólo en cuanto tiende a no-ser. Así pues, Bergson y Deleuze consideran que los términos estarían mejor invertidos.

En último extremo, las determinaciones ordinarias se intercambian: del presente hay que decir que a cada instante ya “fue”; del pasado, que “es”, que es eternamente, en todo momento. Esta es la diferencia de naturaleza entre el pasado y el presente.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> *Op. Cit.*, p. 40

<sup>56</sup> *Op. Cit.*, p. 55

Porque si hay duración (así como sucesión), ello es en virtud de la memoria; esto es, la duración solamente se mantiene en el recuerdo y, en esa misma medida, depende del pasado<sup>57</sup>. Pero tenemos una fuerte tendencia a pensar todo el tiempo solamente a partir del presente, pues, en cambio, pensamos que el presente es lo único que *es* y que ni el pasado ni el futuro *son*. Bergson afirma, sin embargo, que el pasado se forma al mismo tiempo que el presente, no posteriormente como pensamos de ordinario; ya que si el recuerdo del presente no se originase a la vez que el presente, ¿en qué momento habría, pues, de formarse? Ante este punto, Deleuze dice lo siguiente:

Creemos que un presente sólo es pasado cuando otro presente lo reemplaza. Reflexionemos, sin embargo: ¿cómo podría sobrevenir un nuevo presente, si el presente anterior no pasase al mismo tiempo que *es* presente? ¿Cómo pasaría un presente cualquiera, si no fuera pasado *al mismo tiempo* que presente? Nunca se constituiría el pasado si no se *hubiera* constituido primeramente, al mismo tiempo que ha sido presente. Tenemos aquí como un planteamiento fundamental del tiempo y también la paradoja más profunda de la memoria: el pasado es «contemporáneo» del presente que *ha sido*. Si el pasado tuviera que aguardar a no ser ya, si ahora y desde ya no fuera pasado, «pasado en general», nunca podría llegar a ser lo que es, nunca sería *ese* pasado. Si no se constituyera inmediatamente, no podría ser reconstituido después a partir de un presente ulterior. Nunca el pasado se constituiría si no coexistiese con el presente cuyo pasado es. El pasado y el presente no designan dos momentos sucesivos, sino dos elementos que coexisten: uno, que es el presente que no cesa de pasar; el otro, que es el pasado y que no cesa de ser, pero mediante el cual todos los presentes pasan. En este sentido hay un pasado puro, una especie de «pasado

---

<sup>57</sup> También es condición para la sucesión misma, pues tanto la sensación de duración como la de sucesión requieren de la memoria. Para Bergson, por otra parte, no hay diferencia entre la memoria y el pasado, aunque por supuesto se debe ampliar sobre esta identificación, puesto que la teoría bergsoniana del tiempo no se mantiene en todo momento en el psicologismo al que parecen llevarnos sus disertaciones; es decir, esta memoria-pasado no es considerada siempre el recuerdo particular de algún sujeto individual, lo que implica, por ello mismo, la entrada a la ontología.

en general»: el pasado no sigue al presente, sino que es supuesto por él como la condición pura sin la cual no pasaría.<sup>58</sup>

El tiempo no va, entonces, de una forma actual a otra, sino de lo virtual a lo actual, y la coexistencia que se mienta entre presente y pasado-futuro no es una coexistencia de actuales, en ningún caso, sino de lo actual y lo virtual, dado que se trata de una coexistencia de distintos órdenes que, sin embargo, interactúan. Y es ahí, justamente, donde se desvanece el aparente contrasentido de suponer la coexistencia entre los momentos temporales, ya que estos momentos temporales no son puntos equivalentes en una línea, por lo que no es posible pasar por grado conjunto de uno a otro y, en todo caso, el tránsito que para ello hace la conciencia, requiere de un salto que es irreductible a simples grados de fuerza y vivacidad.

Para entender esto, diremos con Bergson y Deleuze que el pasado y el presente designan elementos que coexisten y no que se suceden: el presente que inminentemente pasa, el pasado que no deja de ser y que, precisamente por ello, es condición de que los presentes pasen. De acuerdo con la visión bergsoniana del tiempo, lo que coexiste con el presente es el pasado en su totalidad y en distintos grados de contracción y distensión, donde el presente sería, pues, el grado máximo de contracción del pasado-futuro en cada instante.

Lo que hay, entonces, es una coexistencia del presente y el pasado-futuro. El presente es el punto de mayor contracción del virtual, ya que es el punto en el que se actualiza, aunque éste, en cada actualización, conlleva una diferenciación cualitativa. No hay, pues, una oposición de lo virtual con lo real y actual, puesto que lo virtual es de por sí real, y a partir de la realidad de lo virtual, la existencia se origina en un tiempo que es siempre inmanente a ella.

De esta manera se puede entender más fácilmente la operación de la memoria, la cual no nos exige hacer un recuento de los hechos pasados en el justo orden en el que aparecieron, acaso en reversa, para recordar un hecho pasado, ni requiere que se esté simultáneamente en momentos distintos de un tiempo lineal que necesariamente excluiría estos momentos del ámbito del ser, puesto que justamente es factible pensar las diferencias de naturaleza independientemente de toda forma de negación.

---

<sup>58</sup> *Op. Cit.*, p. 59

Queda aún, sin embargo, un asunto por considerar, así sea de manera tangencial; a saber, el estatus de este virtual, de este pasado-futuro que se actualiza en un presente. Dados los alcances de nuestra propia investigación este no es, con todo, un asunto en el que nos sumergiremos demasiado, a pesar de lo radicalmente importante que resultaría dicho estudio; pero hemos, eso sí, de aclarar algunos puntos con respecto a este tema, sobre todo en aquello que tiene que ver con las posturas que asumen tanto Bergson y Deleuze, como el propio Husserl.

Así pues, ¿qué es, propiamente, este virtual? En un primer acercamiento se trata de la síntesis que hace la conciencia de los distintos momentos que ha atravesado; es decir, de la memoria, pero también de su expectación. De esta manera, expectación y memoria, definen el propio presente, en tanto que el presente es la actualización del virtual. El asunto será, por supuesto, indagar si el tiempo se mueve únicamente dentro del terreno de la conciencia, es decir, si se trata meramente de una experiencia psicológica.

Como hemos visto, Bergson, en el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, escrito en 1888, nos habla de un tiempo que es producto de la actividad de una conciencia que lleva a cabo una contracción de los distintos momentos; esto es, en todo caso, de un tiempo que es dependiente de la mente. Sin embargo, en *Materia y memoria*, que data de 1939, Bergson habla de una duración que ya no depende de un psicologismo, sino de las cosas mismas, pues en este texto Bergson ofrece una respuesta al célebre dualismo entre el cuerpo y el espíritu, entre materia y memoria.

Para Deleuze, en ese mismo sentido, existe una participación directa de las cosas mismas en la duración, es decir, que el movimiento no se confunde con la duración psicológica:

Si hay cualidades en las cosas no menos que en la conciencia, si hay un movimiento de cualidades fuera de mí, es preciso que las cosas duren a su manera. Es preciso que la duración psicológica sea solamente un caso bien determinado, una apertura a una duración ontológica. Es preciso que la ontología sea posible. Pues la duración, desde el principio, ha sido definida como una multiplicidad. Esta multiplicidad, gracias al movimiento, ¿no acaba confundándose con el ser? Y puesto que está dotada de

propiedades muy especiales, ¿en qué sentido se dirá que hay *muchas* duraciones?, ¿en qué sentido *una sola*?, ¿en qué sentido se superará la alternativa uno-muchos?<sup>59</sup>

En efecto, el problema es justificar la existencia de una o muchas duraciones, según mentes haya, es decir, que se cae en un subjetivismo de la duración.

Husserl, por su parte, habla exclusivamente del tiempo de la conciencia, no del tiempo objetivo del mundo:

Ahora bien, cuando hablamos de análisis de la conciencia del tiempo y de análisis del carácter temporal de los objetos de la percepción, del recuerdo o de la expectativa, pudiera parecer sin duda como si ya estuviéramos asumiendo el curso objetivo del tiempo y en el fondo sólo estudiásemos las condiciones subjetivas de posibilidad de una intuición de tiempo y de un auténtico conocimiento del tiempo. Lo que nosotros admitimos no es, sin embargo, la existencia de un tiempo del mundo, la existencia de una duración de las cosas, etc., sino el tiempo que aparece, la duración que aparece como tal. Éstos son datos absolutos, dudar de los cuales sería absurdo. Ciertamente que con ello asumimos también un tiempo que existe pero que no es el tiempo del mundo de la experiencia, sino el *tiempo inmanente* del curso de la conciencia.<sup>60</sup>

Pero aún al margen de que se le conceda a este virtual existencia ontológica independiente, o simplemente se le tome como un hecho psicológico, lo cierto es que la memoria es la clave para entender el tiempo, pues, en efecto, en ella se da la articulación de los distintos momentos para experimentarlos como sucesivos y no como instantes independientes.

La memoria es, pues, coexistencia virtual, que se presenta con una doble cara, ya como acumulación de una carga de recuerdos a las espaldas, ya como la contracción de una multiplicidad de momentos. Y en esta doble función de la memoria se encuentra propiamente la posibilidad de la ilación, ya que, por una parte, el momento siguiente contiene siempre, además del anterior, el recuerdo que éste le ha dejado, pero además, ambos momentos se contraen, pues uno no ha desaparecido aún cuando el otro ya se

---

<sup>59</sup> Deleuze, *Op. Cit.* p. 48

<sup>60</sup> Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, p. 26, (*Husserliana*: 5)

presenta.<sup>61</sup> Y es precisamente en el reconocimiento del virtual donde encontraremos la salida a este embrollo que nos ocupa; a saber, si para la captación de una sucesión se requiere que los momentos implicados sean simultáneos de un saber que pueda reunirlos y relacionarlos sin tiempo; es decir, sin que esta misma reunión en la representación se diluya también en la sucesión temporal. Así lo dice Husserl:

Una sucesión discreta de miembros, por ejemplo, puede articularse unitariamente, sin perjuicio de la no simultaneidad de los miembros, por medio de un vínculo de conciencia, por medio de un acto unitario de aprehensión. Que múltiples sonidos en sucesión den lugar a una melodía sólo es posible gracias a que la sucesión de acontecimientos psíquicos se unifica sin más en una formación conjunta. En la conciencia ellos discurren uno tras otro, pero caen dentro de uno y el mismo acto conjunto. No es, por tanto, que nosotros tengamos los sonidos a la vez, ni que oigamos la melodía debido a la circunstancia de que con el último sonido sigan durando los anteriores, sino que los sonidos forman una unidad sucesiva con un resultado común, la forma de la aprehensión, la cual, naturalmente, no se completa hasta el último sonido. De acuerdo con esto, sí hay percepción de unidades que se suceden en el tiempo, igual que la hay de unidades coexistentes.<sup>62</sup>

El asunto no es, pues, que de hecho se dé una coexistencia actual; que en el caso de la escucha de una melodía, suenen todos los sonidos a la vez, a la manera de un gran *cluster*, sino que se efectúa una conexión entre los distintos momentos por parte de la conciencia y a partir de la memoria, la cual, efectivamente, no se resume sin más en un receptáculo de experiencias pasadas a fin de ser acumuladas; sino que, más esencialmente, es un factor de contracción que permite, justamente, que los momentos se inserten unos en los otros, como precisamente pide el concatenacionismo y supone, de hecho, el arquitectonicismo. Con todo, como hemos anotado, Levinson no da cuenta de la forma de asegurar esta inserción de los momentos, esta contracción que resulta necesaria para suponer una sucesión o una

---

<sup>61</sup> Cf. Deleuze, *Op. Cit.*, pp. 51-52

<sup>62</sup> Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, p. 44, (*Husserliana*: 21-22)

duración, pues, como hemos visto, para ambas, comoquiera, es requerida esta misma contracción.

Pero las dificultades surgen de no separar adecuadamente las instancias que entran en juego y suponer que todas las fichas se juegan en el mismo tablero: que lo que se ha percibido y se percibe ahora *como pasado*, para ser recordado, se debe percibir *de hecho* y *de nuevo* en el presente. Entonces es claro que entramos en una contradicción al suponer una excesiva ampliación del momento presente con la intención de que en él quepa finalmente la totalidad de una melodía o, al menos de un fragmento musical del que podamos ya decir que tiene sentido. Mas la salida no se encuentra en la ampliación del presente, pues, de cualquier forma, ello no conduciría a beneficio alguno si no se repara en la acción de contracción-cohesión que realiza la conciencia.

Así, a pesar de que el modo de aparecer de los objetos temporales sea tal que semeje un tren que se aleja de forma lineal, perdiendo en grados de fuerza y vivacidad, a pesar de ello, no podemos decir que el presente, el pasado y el futuro se encuentren todos en el mismo plano homogéneo y que para acceder a un recuerdo o expectativa haya que simplemente transitar por esa línea.

## Capítulo tercero

### El tiempo de la forma

El problema del que nos ocupamos, a saber, el que se expresa entre el arquitectonicismo y el concatenacionismo, adquiere claras rutas de solución cuando se le considera no solamente al través de otra forma de entender el tiempo, sino si también se toma en cuenta el papel de la conciencia en su función conectiva entre los instantes. Lo que se nos pide mostrar es, entonces, cómo es que la música permite sentir su forma aún a partir de ese tiempo que no parece ser sino *una realidad afianzada en el instante y suspendida entre dos nada*<sup>63</sup>, pues la paradoja se encuentra justamente en que esta atención que el instante del presente exige para la audición de una obra musical, impide aparentemente la aprehensión de la forma musical según la cual está compuesta la obra y que, de manera muy significativa –como explicaremos enseguida– la constituye.

Pero antes miremos más de cerca. Cuando Kivy dice que al él escuchar el primer movimiento de una sonata no escucha una *forma sonata* como una abstracción, sino una *forma sonata* en concreto<sup>64</sup>, pareciera sencillamente que se va por las ramas en vez de enfrentar la acusación directa de Levinson; sin embargo, debemos concederle cierta razón, mas no sin antes hacer una aclaración al respecto. Las formas musicales, acaso a partir de la escolástica, se refieren a grandes estructuras según las cuales están compuestas las obras en su completud, como por ejemplo el «rondó», la «canción», la tan mentada «forma sonata», el «tema y variaciones», el «concierto» o la «fuga»; y estas formas corresponden a esquemas cuyas partes se encuentran bien delimitadas temática y armónicamente. Con todo, frente a la música pura (es decir, aquella que no tiene fines descriptivos de algún motivo extra-musical, texto adyacente cantado, ni representación escénica), nos encontramos con la situación de que, finalmente, sólo se cuenta con el sonido formado. ¿Pero es esta forma de la que ahora hablamos la forma musical a gran escala? Sí y no. Habría que distinguir, pues, estas dos maneras en las que se dice «forma» en la música.

---

<sup>63</sup> Bachelard, Gastón, *La intuición del instante*, FCE, México, 1999, p. 11

<sup>64</sup> Kivy, “La música en el recuerdo y la música en el momento”, p. 265

En efecto, en la música pura que aquí analizamos no se tienen sino sonidos y silencios organizados, no solamente según estas grandes formas de las que venimos hablando, sino también según las particularidades de altura y duración de las notas, las cuales producen, ya motivos melódicos, ya rítmicos (o de otras diversas clases como ocurre en la música contemporánea, la cual no necesariamente está compuesta a partir de las organizaciones tonales tradicionales), ora los valiosos gestos musicales. ¿No deberíamos llamar también “forma” a este tipo de organización muy individual que constituye íntimamente, asimismo, cada célula musical?, pues ¿qué otra denominación cabría darle? Pero igualmente esta “forma local” se encuentra hondamente enraizada en el esquema general que hemos dado en llamar “estructura a gran escala” o, como habitualmente se le conoce, *forma musical*. Empero, no existe manera de separar estos dos tipos de forma en la concreción de una obra musical en particular. Esto es cierto a pesar de que se puedan hacer análisis estructurales de una obra dada con el fin de desentrañar justamente su forma o esquema; pues haciendo abstracción de las notas de paso y de los distintos arabescos contrapuntísticos que una obra pueda tener, estaremos efectivamente en posesión de la forma general de la pieza, acaso de su estructura armónica; es decir, de un magro esquema, el cual, sin embargo, no es ya la obra.

Concedamos, pues, que Kivy tiene razón cuando dice que él escucha una forma sonata *en concreto* y no una mera abstracción, ello con la condición de que no se confundan ambas acepciones de forma. Esta distinción es crucial dada la dificultad que se sigue de la famosa tensión entre forma y contenido en las obras de arte. Mas en la música pura la forma y el contenido son recíprocos; es decir, no hay un contenido como significado que se aloje en la forma que el contrapunto sonoro va creando y que haya que desentrañar para decir que se ha comprendido una obra musical. Es por esto que no cabe desembarazarse tan a la ligera del problema de la aprehensión de la forma de una obra musical, pues quizás en ello nos vaya más de lo que pensamos, dado que, a final de cuentas, no contamos con otra cosa que con sonido formado, si bien consideramos a esta forma como algo mucho más vivo que un esquema rígido.

Recordemos, entonces, algunos pormenores de la discusión entre el concatenacionismo y el arquitectonicismo. El asunto es que para Levinson y Gurney, la escucha de la música tiene como condición *sine qua non*, que el auditorio se encuentre absorto en el momento presente

en el cual la música va transcurriendo y que, dado el carácter puramente temporal que se supone que tiene la música, se hace prácticamente imposible que el escucha esté en condiciones de escuchar lo que ha ya transcurrido de la pieza y, evidentemente, lo que aún no ha escuchado. Esto no es otra cosa que el conocido problema del tiempo, según el cual no se puede percibir simultáneamente el pasado, el presente y el futuro, salvo que el pasado y el futuro no sean sino presentes. Efectivamente, podemos decir que *rememoramos* el pasado y que *anticipamos* el futuro, pero no que los *percibimos* de manera objetiva. Pero el concatenacionismo no nos deja más que el rango de la cuasi-audición como límite de la percepción temporal, allende la cual se pierden gradualmente nuestras percepciones en la nada, a menos que llevemos a cabo una actividad enteramente distinta a la propia percepción y que consiste, según Levinson, en una actividad más bien intelectual, reflexiva. Así pues, Levinson, al igual que Husserl, propone una ampliación del instante presente<sup>65</sup> con la intención de evitar su disolución en la evanescencia. La cuasi-audición es el rango de tiempo que una conciencia puede percibir como presente, y cuya extensión, por lo demás, es sumamente variable. Pero recordemos que esta cuasi-audición o audición aural es propuesta dentro del debate con el arquitectonicismo, fundamentalmente porque Levinson se niega a aceptar que la unidad de una obra musical sea una cuestión conceptual y no un asunto de percepción. Así es que Kivy, al sostener una postura en la cual se requiere que el escucha establezca relaciones entre lo que ocurre en el presente y lo que ya ha escuchado hace rato (en un rango que excede lo que humanamente pueda extender Levinson el rango de la cuasi-audición), no sólo con el fin de que se reconozcan regularidades, sino con el fin de que se vayan haciendo coincidir los esquemas referentes a las *formas musicales* con aquello que se va escuchando, enfrenta el cargo de proponer un tipo de escucha “intelectual”. Y ello, más allá de ser una discusión del vulgo romántico contra los discípulos de la *Schola cantorum*, implica el problema de si es posible la *percepción* de estructuras en los objetos temporales; esto es, el problema de sortear la paradoja de la percepción de los distintos momentos temporales de manera simultánea.

---

<sup>65</sup> Es importante señalar que para Husserl, sin embargo, la conciencia del instante no es monolítica, y sólo es amplia en el sentido de que admite múltiples estratos.

Nick McAdoo ha analizado esta misma problemática en el concatenacionismo, resaltando, sin embargo, que tampoco una síntesis conceptual podría realizar la pretendida “audición arquitectónica”:

Quizás otra manera de plantear esto para evitar la objeción lógica de que nuestra percepción de  $x$  no puede ser simultáneamente tanto pasada como presente, sería simplemente decir que aún si ‘ser pasado’ no es ‘ser presente’, sigue siendo una forma de ‘ser’, a saber, ‘siendo pasado’. Si bien este movimiento no está exento de problemas, de cualquier manera, a pesar de la necesidad fenomenológica de un ‘momento del ahora’ expandido, *seguimos* necesitando responder a la demanda lógica de conceder que el ‘halo’ temporal que rodea al ‘momento del ahora’ no puede ser literalmente una percepción, sino una cuasi-percepción. [...] De igual manera, como hemos visto, esas experiencias no se pueden constituir simplemente a partir de la memoria y construcciones intelectuales. Cuando, por ejemplo, escuchamos el simple regreso de la melodía al final de las Variaciones Goldberg de Bach, no podemos *literalmente* escuchar al mismo tiempo ‘por un vistazo’, todas las variaciones por las que atravesó esa melodía, ni tampoco una simple síntesis conceptual sería adecuada para semejante tarea.<sup>66</sup>

Con todo, a lo que se refiere McAdoo es a esa audición de la que presumía el pseudo Mozart en su carta, es decir, aquella que agolpa todo lo que transcurre en la música, lo que está sujeto al discurrir del tiempo, como si se tratara de una pintura que pudiera verse *toda ella* de manera simultánea. Lo que Kivy pide es, sin embargo, algo distinto.

Kivy supone que un escucha debería poseer de antemano la información esquemática acerca de la forma musical según la cual fue compuesta la pieza musical que se va a escuchar y que, en el transcurso de su audición, se relacionen las categorías presupuestas con los datos auditivos que se van adquiriendo, para así poderle conferir sentido de dirección a lo que se escucha, como cuando se sigue un plano del territorio.

---

<sup>66</sup> McAdoo, Nick, “Hearing Musical Works in their Entirety”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, núm. 1, enero 1997, p. 71

Hemos visto, por una parte, que ambas teorías –tanto el concatenacionismo como el arquitectonicismo– a pesar de no tratar directamente el asunto de la temporalidad, tienen el defecto de suponer una idea del tiempo lineal anclada profundamente en la noción de no-ser, de la cual resulta la paradoja en la que se funda su discusión y que no ofrece alternativas viables para su solución.

Mas Bergson y Deleuze tienen razón al decir que un problema tiene la solución que se merece según las bondades de su planteamiento, en la medida en que los criterios de verdad y falsedad no son aplicados a las soluciones de los problemas, sino a los problemas mismos. Así es, pues, que se distingue entre verdaderos y falsos problemas, donde los falsos problemas son aquellos que están mal planteados o que son al final inexistentes.<sup>67</sup> Y el germen de los problemas mal planteados no es sino un mixto mal analizado. Pues bien, en nuestro caso, el problema del tiempo que subyace en la discusión entre el concatenacionismo y el arquitectonicismo es uno de los clásicos mixtos mal analizados en los que ahonda la filosofía bergsoniana.

Así, como hemos ya revisado en la idea de un tiempo homogéneo, a lo que estamos en realidad atendiendo es a una mezcla entre espacio y tiempo. Dicha mezcla, al no ser reconocida como tal, como una mezcla de estas dos instancias, nos presenta un tiempo con características espaciales, donde se le hurta su cualidad más inherente, a saber, su devenir, y desde el cual nos es imposible ver las diferencias de naturaleza, obligándonos a distinguir sólo grados que son, además, inauténticos, puesto que para ello tendría que tratarse de una sola y misma instancia.

De esta manera, cuando Levinson propone la cuasi-audición, propone también que los límites que la rodean están marcados por grados de fuerza y vivacidad: la cuasi-audición llega hasta donde llega la percepción, la cual va mermando paulatinamente su intensidad hasta perderse en la nada. Pero ni el concatenacionismo ni el arquitectonicismo nos dan cuenta del salto, de la diferencia de cualidad que se juega en el tránsito del presente al pasado y al futuro y, por ello mismo, no tienen herramientas para justificar que pueda darse cierta simultaneidad, puesto que no tienen otra alternativa que suponerla *de hecho*, toda en el mismo plano, lo cual, como resulta evidente, redundaría en una flagrante contradicción.

---

<sup>67</sup> Cf. Deleuze, Gilles, *El bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1987, Cap. 1

Y por consiguiente nos encontramos con nuestra antigua paradoja, en la imposibilidad de superarla, donde, si bien por una parte la experiencia parece hablar de una efectiva capacidad de escuchar las melodías como unidades, con la cohesión que requieren para serlo; por otra, los elementos teóricos disponibles no han dado de sí lo suficiente para dar testimonio de la manera en que esta aprehensión de unidad y coherencia de los objetos temporales llega a ser posible.

Pero para Bergson, conforme a lo que hemos desarrollado en el capítulo anterior, la experiencia es siempre una experiencia mixta entre espacio y tiempo, y la falta de asunción de esta situación es el germen de nuestro enredo. Específicamente: la experiencia que se vive cuando se escucha cierta obra musical, no es una experiencia del tiempo puro, como continuamente se nos insiste.

Por otra parte, como sabemos, nos ha sido necesario replantearnos la idea del tiempo mismo, en tanto que es la fuente de la que abrevia el resto de la discusión acerca de la problemática de la comprensión de la estructura de una determinada pieza musical. Así pues, la dificultad inicial con la que nos tropezamos al tratar de esclarecer los procesos que hacen posible que aprehendamos dicha estructura –que llamaríamos eminentemente espacial– en el transcurso de la música en tanto arte temporal, es propiamente la concepción del tiempo como una línea que va perdiéndose gradualmente en las tinieblas en la medida en que se va haciendo borrosa nuestra percepción en su mismo transcurso. Y dado que se va perdiendo visión de lo pasado mientras se va transcurriendo por esta “línea del tiempo”, a la vez que se alcanza a ver relativamente poco acerca de lo porvenir antes de que la vista se nuble nuevamente frente a la incertidumbre, es que se vuelve problemática la justificación de la aprehensión de las “obras de arte temporales” como unidades. Pues se tiene, de un lado, la atención en el presente y, de otro, parece requerirse una actividad de rememoración para poder echar mano de los elementos que ya han acaecido en un rango mayor de lo que la extensión de la cuasi-audición nos permite, y esta rememoración, al ser tomada a la ligera, es decir, sin un análisis apropiado, nos remitiría aparentemente a una yuxtaposición de acciones, a no ser que, yendo aún más lejos, incluso se nos planteara una contradicción entre dos o más acciones requeridas al mismo tiempo. A saber, lo que se encuentra en la palestra es, finalmente, la afirmación de que *al percibir no se puede recordar* (ni anticipar), so pena de perder la atención en el presente, cosa que resultaría a

todas luces inaceptable durante la audición de una obra musical. Sin embargo, debemos decir –utilizando los términos de Husserl–, que la conciencia del instante presente viene ya entrelazada con la retención (recuerdo primario) y la protención; de tal manera que no cabe tampoco considerar a una conciencia exclusiva del presente que tenga que llevar a cabo la acción de recordar (recuerdo secundario).

Primeramente, diremos que lo complicado no es hablar de esta percepción ampliada del presente, como lo hace Levinson al hablar de la cuasi-audición, la cual, de hecho, se encuentra presente a su manera en Husserl e incluso en Adorno<sup>68</sup>. Incluso podemos decir que esta afirmación de la ampliación del instante (el cual teóricamente es infinitamente divisible hasta perderse en la nada) a la manera de la visión periférica, es una idea que está apoyada en la experiencia. Pero insistimos, lo complicado no se encuentra allí, sino en que aún concediendo que podamos hablar de una cuasi-audición o, más aún, de una cuasi-percepción (sólo para ampliarlo a la percepción de todos los objetos temporales y no sólo los auditivos, como un rango ampliado, dilatado de la percepción de un instante), aún así, se requiere indefectiblemente una actividad de unión, de conexión, de concatenación, sin la cual, evidentemente, no sólo el concatenacionismo sería imposible, sino también la coherencia en la percepción del curso de las cosas, cualesquiera que éstas sean.

Además, habría que resaltar que esta cuasi-audición podríamos ubicarla en el terreno de lo actual, en tanto que lo vívidamente anticipado y vívidamente recordado, la retención y la protención, se proponen como estelas de cometa de la percepción misma. En cambio, la memoria, el terreno de lo pasado-futuro, nos insta en lo virtual y no en lo objetivo-actual. Se trata del salto, del cambio de naturaleza del que veníamos hablando con Bergson y con Deleuze. Y en este famoso cambio de naturaleza entre el presente y el pasado-futuro es en el que se insta la verdadera ampliación del instante, en el que se justifica la duración bergsoniana, la verdadera dilatación del instante, el tiempo de Aión.

La dificultad mayúscula ante la que nos hemos enfrentado se desvanece si se toma en cuenta esta diferencia de cualidad, si se sostiene que no hay simples diferencias de grado

---

<sup>68</sup> «Tras la desaparición de la armonía funcional, únicamente líneas y movimientos lineales son el elemento estructural de la música, el cual, en cuanto temporalmente dilatado, es más que su instante. Constituyen el presente mediante una visión anticipada de lo que sigue y completa. En una especie de sublimación estética de la causalidad extraestética, lo siguiente es quasi causado por lo precedente.» Adorno, Theodor, “La forma en la nueva música”, *Escritos musicales I-III*, Akal, Madrid, 2006, P.629 (las cursivas son nuestras)

entre el presente, el pasado y el futuro, si bien pudiésemos parcamente aceptarlo a partir de la ampliación del instante que llegue a ser justificable mediante la cuasi-audición. Resulta evidente, pues, que la cuasi-audición no sólo nos es insuficiente para justificar el reconocimiento de elementos musicales que se encuentren lejanos en una obra musical y, con ello, el reconocimiento de la estructura a gran escala, la gran forma de una pieza, sino que también nos resulta insuficiente para justificar la unión *punto por punto* de la que nos habla Levinson precisamente como base de su teoría.

Pero tampoco ha de desdeñarse la importancia que la forma musical reviste, ello sería indudablemente muy ingenuo. Así es, pues, que los problemas que conlleva adoptar una postura arquitectonista no son, ni mucho menos, suficiente razón para menospreciar la íntima e intrínseca relación que guarda la música con su propia forma. Sin embargo, la situación resulta no ser tan paradójica como parecía en un primer acercamiento, si se replantean tres elementos básicos que constituyen profundamente esta discusión: el tiempo, la injerencia de la espacialidad en los distintos ámbitos de la experiencia y, finalmente, la actividad de la conciencia que permite la cohesión entre los instantes. Así pues, este es el momento en el que habremos de separarnos, no sólo de las herramientas que utilizan Levinson y Kivy para intentar resolver la cuestión, sino también, y por ello mismo, nos desligaremos del propio planteamiento del problema.

Hemos visto, entonces, que la experiencia nos presenta mixtos de espacio y tiempo; que no se nos da, en sí, una experiencia pura del tiempo ni del espacio. Por eso mismo nos ha parecido insostenible la idea de que las artes, según la clasificación lessingiana, deberían clasificarse sin más en artes espaciales y artes temporales. Esta clasificación, si bien parecía casi evidente, está fundada en un mixto mal analizado, justamente el mixto de espacio y tiempo. De esta forma estamos en condiciones de decir que la música no se juega tampoco en un tiempo puro, que la experiencia que de ella tenemos, también va imbricada a niveles muy profundos con un espacio subyacente que no ha sido suficientemente tomado en cuenta, que se le ha visto simplemente como metáfora molesta y recurrente, aunque aparentemente inocua. Pero será después cuando hablemos acerca de ello más abundantemente. Por lo pronto insistiremos en que, justamente al ver instancias puras ahí donde, efectivamente, no hay sino un mixto, la noción de tiempo a partir de la cual se ha analizado el problema de la comprensión de la estructura de la música, toma al tiempo por

homogéneo y lineal, impidiendo con ello una clarificación de la relación de la temporalidad con la estructura de la música.

Esta falta de distinción entre las articulaciones provenientes de diferencias de naturaleza, ha derivado en la miopía que nos impide esclarecer la simultaneidad a la que parecen llevarnos las disertaciones acerca de la forma en la música. Pero hemos dicho que el paso del presente al pasado-futuro, de la materia a la memoria, implica siempre un salto, un cambio cualitativo, que no se trata sencillamente de un tránsito de ida y vuelta por el mismo sendero; y ello es importantísimo para elucidar que la simultaneidad, la tan contradictoria simultaneidad entre distintos momentos temporales, no es una simultaneidad *de hecho* y actual, sino eminentemente virtual; esto es, que el pasado no tiene que ser revivido y el futuro vivido con antelación *efectivamente* a la vez que vivido el presente; antes bien, el pasado-futuro, en tanto lo virtual, simplemente “sobrevuelan”. Mas por ahora centremos nuestra atención en la labor de la conciencia que hace las veces de conector entre los diferentes momentos temporales y que está anclada, en última instancia en la memoria.

Es a la cualidad que le confieren Kivy y Levinson a esta labor de la conciencia, a la que oponemos quizá el más grande reparo; pues, como ya ha sido señalado, el terreno en el que se centra parece, sin embargo, encontrarse en la consideración de que el reconocimiento de la unidad de una obra musical no ha de ser una tarea sino de la reflexión. Sin embargo, es patente que para el análisis de esta conclusión (la cual, a pesar de todo, está más bien asumida de antemano), ha sido necesario desmenuzar los ingredientes que la constituyen. Así, aunque Levinson toma a la coherencia –a saber, la efectividad de la concatenación *punto por punto*– por característica suficiente para dotar de unidad a una obra musical, para Kivy, sin embargo, la coherencia es independiente de la unidad, llegando a afirmar que puede haber obras coherentes que no se encuentren, a pesar de todo, unificadas.

Entonces, cuando Kivy habla de unidad musical, hemos de colegir, pues, que se refiere a la estructura de una obra, al esquema según el cual fue compuesta. Pero en ello no es del todo claro porque, como ya hemos referido en el primer capítulo de esta investigación, Kivy afirma que la unidad es una suerte de estructura monotemática, a la cual él mismo se refiere simplemente como la repetición de ciertos elementos. Insistimos, sin embargo, en que no hablamos de lo mismo, aunque seguramente haya que aceptar que dicha repetición está firmemente implicada en la mayoría de las formas de composición.

Así pues, será conveniente desligarnos de los conceptos utilizados por Kivy y Levinson, con el fin de ganar claridad en nuestras consideraciones y, sobre todo, de plantear en otros términos el problema de la aprehensión de la estructura de una obra musical. Levinson ha identificado la unidad con la coherencia, para con ello poder afirmar que la unidad de una obra musical es perceptible incluso dentro del pequeño alcance de la cuasi-audición. La razón de evitar que la unidad recaiga en la estructura a gran escala, no es otra sino que esta unidad, en caso de exceder aquello que se puede efectivamente percibir en “la audición periférica del presente”, no podría ser, a juicio de Levinson, algo sencillamente perceptible, sino algo únicamente aprehensible a través de un acto de reflexión. Y la idea de fondo es, por supuesto, que no es posible captar la unidad de distintos momentos temporales salvo por medio de la reflexión. Cabe decir que esta idea está basada en la suposición de que la injerencia de la memoria implica necesariamente la reflexión. Sin embargo, ello se debe a que la noción de tiempo lineal –que subyace a estas disertaciones– implicaría que para el reconocimiento de un elemento que se ha escuchado ya hace más tiempo de lo que el presente ampliado alcance a justificar, haya que abandonar la percepción actual de lo que se escucha en el presente para, entonces, realizar el acto de rememoración (o de anticipación) y, ya después, poder así contemplarlo como elemento constituyente de la estructura a gran escala en la que se basó la composición de la obra.

Pero es claro que no procedemos de esa manera cuando escuchamos una pieza musical. Una cosa es el reconocimiento de elementos distantes del momento presente, y otra cosa diferente es el reconocimiento de la estructura general de la pieza, la cual, como ya queda señalado, no solamente requiere que se reconozcan los motivos melódicos, rítmicos o armónicos, sino que se les sitúe esquemáticamente en el orden específico que corresponda con la estructura que se supone que conforman. Así pues, no se niega lo primero negando lo segundo, ya que, si bien para reconocer la estructura de una obra es menester ubicar los motivos, para el reconocimiento de éstos no es necesario que se les inscriba en una estructura determinada, así éstos se encuentren distantes del momento presente.

Por ello es necesario que estemos claros en el requisito que se nos pide, el que sea efectivamente necesario dentro de la discusión que se establece entre el arquitectonicismo y el concatenacionismo; si se trata de la reconstrucción de la forma musical de una pieza escuchada y, con ella, la adecuación de lo escuchado a la forma preconcebida, o bien, el

simple reconocimiento de motivos, elementos que conformen esencialmente la obra musical en cuestión. Aquí las propias palabras de Peter Kivy:

Cuando la música está unificada, al margen de que sea o *no* coherente, esa unidad sólo puede percibirse mediante la audición arquitectónica. Y supongo que si eso se consigue estando en un estado consciente, ya sea en la primera audición, si somos buenos en esto, o después de varias audiciones, si no somos tan buenos, oímos de forma local algo que, según percibimos, está relacionado desde un punto de vista temático con algo que recordamos haber escuchado con anterioridad. Cuando despierta este estado de conciencia en la audición local, aporta gran satisfacción musical [...] Pero esta clase de audición requiere, como prerequisite, comprensión musical básica, según el sentido que le da Levinson<sup>69</sup>

Vemos en estas líneas que Kivy no hace la distinción entre los puntos que recién hemos señalado; pues, por una parte, defiende la audición arquitectónica, considerada ésta como la adecuación de lo escuchado con categorías preexistentes (el conocimiento anterior de la forma a gran escala de una pieza, como por ejemplo de una forma sonata) y, por otra, nos dice que la recompensa de esta audición arquitectónica, no es otra sino el oír de forma local algo como *relacionado desde un punto de vista temático con algo que recordamos haber escuchado con anterioridad*. Pero hemos insistido en que no es lo mismo el escuchar esta relación, el poder recordar algo temático escuchado con antelación, y la reconstrucción de la estructura según el orden en que los temas mismos van concatenándose a partir de puentes, desarrollos, etc. Y para llegar a estas dos situaciones distintas se requieren, además, diferentes condiciones.

Para la segunda, la famosa audición arquitectónica, se requiere, en efecto, que se posea de antemano el conocimiento de las formas musicales y que se haya adquirido cierta práctica en el ejercicio de la adecuación de lo que se va escuchando dentro de una obra musical con estas categorías formales (además, por supuesto, de trabajar con una idea de tiempo y espacio que sea útil para explicar esta pervivencia de la estructura a pesar del fluir del

---

<sup>69</sup> Kivy, Peter, “La música en el recuerdo y la música en el momento”, *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*, p. 256

tiempo de la conciencia). Para la primera, sin embargo, no son necesarios los requisitos de la segunda, salvo que se sostenga que el reconocimiento de los motivos implica necesariamente su encuadre en una estructura determinada preconcebida, y no es el caso. Para ello se requiere, sí, que se considere el cambio de cualidad que implica el tránsito del presente al pasado-futuro, para así poder suponer que el recuerdo no implica una acción de re-vivir *de hecho* (aunque sea como rememoración) lo acaecido y de vivir con anticipación, *de hecho* (ya como fantasía), lo que aún es futuro; asunto que ha ya sido puntualizado; si bien parece que no es necesario que se abandone la noción de cuasi-audición o cualquier otra que implique la concepción de un presente ampliado, como decíamos, a la manera de la visión periférica, siempre que se le considere aún como una suerte de presente. Pero además, ello no conlleva un problema teórico ni práctico porque la memoria, tal como hemos intentado demostrar, no funciona linealmente ni tiene que llevarnos a re-vivir, porque no es una duplicación de la percepción; es decir, no se trata de una percepción sobrepuesta a la percepción originaria. Hace falta, eso sí, una efectiva concatenación de los momentos que sea, ella misma, prerreflexiva, la cual no está garantizada simplemente con la audición aural o cuasi-audición.

Podemos, entonces, atender a las palabras de Husserl, quien nos habla de una conexión primigenia establecida desde la vivencia; esto es, aún antes de realizada la más mínima *epoché*. Se trata de una conexión prerreflexiva y, podríamos decir también –sólo para referirnos a los términos de Levinson y Kivy–, preintelectual.

A la forma de ser de la vivencia es inherente que a toda vivencia real, viva como presencia originaria, pueda dirigirse en la forma más directa una mirada de percepción intuyente. Esto sucede en la forma de la “*reflexión*”, que tiene la notable propiedad de que lo aprehendido perceptiblemente en ella se caracteriza por principio como algo que no sólo existe y dura dentro de la mirada percipiente, sino que *ya existía antes* de que esta mirada se volviese a ella. “Todas las vivencias son conscientes” quiere decir, pues, que no son sólo conciencia de algo, ni existen como tal conciencia, sólo cuando ellas mismas son objetos de una conciencia refleja, sino que ya antes de toda reflexión están ahí como “fondo” y por ende en principio *prestan a ser percibidas*, en un sentido por lo tanto análogo al de las cosas a que no atendemos en el campo de

nuestra visión exterior. Éstas sólo pueden estar prestas en tanto que, ya como no atendidas, se tiene en cierto modo conciencia de ellas, y esto quiere decir, tratándose de ellas, cuando aparezcan.<sup>70</sup>

Es decir, que la reflexión parte primeramente de una vivencia que implica ya un cierto modo de conciencia anterior, permitiendo que aquello de lo cual se tiene conciencia en este sentido primigenio, esté simplemente *presto a ser percibido*. Empero, ello implica también una acomodación coherente y continua de la vivencia misma; se trata, digámoslo así, de otra ‘intencionalidad de la conciencia’ que es previa a toda reflexión. Así lo dice Husserl:

El “estar ahí” quiere decir más bien que desde las percepciones actuales, con el fondo en que realmente aparecen, conducen series de percepciones posibles y motivadas con coherencia continua, y rodeadas de campos siempre nuevos de cosas (como fondos no atendidos), hasta llegar a aquellos complejos de percepciones en que aparecería y se dejaría aprehender junto la cosa de referencia.<sup>71</sup>

Sin embargo, a partir de la vivencia, el siguiente paso elemental para sostener que podemos, efectivamente, establecer relaciones entre los elementos musicales que exceden el perímetro de la cuasi-audición, es remitirnos al reconocimiento prerreflexivo de los patrones a partir de la repetición, tal como hemos visto que establece Hume en el *Tratado*, pues, con todo, no ha de soslayarse la crucial intervención de esta conexión primigenia que la propia vivencia supone.

Para hacer una conexión con el caso particular que aquí analizamos, reparemos en que la estructura desde el punto de vista de la composición musical se establece, efectivamente, a partir de la repetición de ciertos elementos, y es de suponerse que también ocurre lo propio en lo que respecta a la audición. De esta manera, si bien puede ser que las estrategias poéticas y las estéticas musicales no correspondan del todo, sí existe un punto de conexión entre ellas en lo referente a la repetición de los elementos. Lo que habremos de indagar ahora es, por supuesto, cómo consideraremos esta repetición; es decir, cómo es que puede

---

<sup>70</sup> Husserl, Edmund, *Ideas I*, Cap. II, §45, p. 103

<sup>71</sup> *Op. Cit.*, p. 104

servirnos como guía para resolver la tensión entre arquitectonicistas y concatenacionistas. Esta repetición ha generado, pues, un hábito perceptivo en el escucha, que nos permite entender, a la luz de las consideraciones del tiempo que hemos revisado en el capítulo anterior, que el escucha es capaz de relacionar lo que se oye en el presente con elementos anteriormente presentados, aún sin la mediación de una actividad reflexiva y del acoplamiento de lo escuchado a categorías preconcebidas; y, con ello, nos permite justificar también que no por desconocer la estructura que conforma una obra musical, se encuentra el auditorio abandonado a una secuencia de galimatías. Así pues, en la medida en que la reiteración de elementos hace las veces de anclas en la memoria a partir de la costumbre que ésta genera en el escucha, las disquisiciones de Hume acerca de la repetición y el hábito cobran importancia, y nos serán de utilidad no sólo si son vistas al través de una noción de tiempo apropiada, es decir, que no reduzca los cambios cualitativos a la homogeneidad cuantitativa<sup>72</sup>, sino también si son apoyadas en una noción de conciencia que pueda justificar la unión que el hábito, por sí mismo, es incapaz de sostener, si no se le remite, a su vez, a una conciencia.

De esta forma, como es sabido, para Hume hay tres cualidades de donde surge la asociación de ideas; es decir, que nos permiten pasar de una idea a otra: la semejanza, la contigüidad en espacio y tiempo, y la causalidad. De ellas, la que resulta más evidentemente útil para nuestra disertación es justamente la semejanza. En nuestro caso, la semejanza produce el hábito en la mente de escuchar un patrón determinado, induciéndonos a realizar una conexión de ideas; o bien que, una vez sonado un motivo, esperemos que suene a continuación aquél con el que comúnmente se había mostrado unido. Esta costumbre de escuchar unidos ciertos elementos, produce la expectativa de escuchar en lo sucesivo la misma unión que se ha venido presentando. De esta manera se da justamente el juego que

---

<sup>72</sup> Hablando propiamente del tiempo, Hume nos dice, sin embargo, éste se compone de momentos en sí mismos indivisibles, con lo que no podría tratarse de una sola especie que se distingue según grados de fuerza y vivacidad: “Una propiedad inseparable del tiempo, y que en cierta manera constituye su esencia, es que cada una de sus partes sigue de otra, y que ninguna de ellas, a pesar de ser contigua, puede ser nunca coexistente. Por la misma razón de que el año 1737 no puede coincidir con el presente año 1738, cada momento debe ser distinto, posterior o anterior que otro. Por lo tanto, es cierto que el tiempo, tal como existe, debe estar compuesto de momentos indivisibles. Pues si en el tiempo no pudiéramos llegar jamás a un final en la división, y si cada momento que sigue de otro, no fuese perfectamente singular e indivisible, entonces habría un número infinito de momentos coexistentes o partes del tiempo, lo cual creo que será admitido como una contradicción manifiesta. (Hume, *A Treatise of Human Nature*, Libro I, Parte II, Sección II)

la música establece entre el reconocimiento de la repetición y el reconocimiento de la diferencia para el escucha. Pero antes de ahondar en ello, recordemos que, para Hume, la conexión entre ideas propiciada por la costumbre es también anterior a la reflexión.

Cuando seguimos solamente la determinación habitual de la mente, hacemos la transición sin reflexión alguna y no nos detenemos ni un momento entre la vista de un objeto y la creencia en aquello que comúnmente le acompaña. Como la costumbre no depende de ninguna deliberación, opera inmediatamente, sin dejar tiempo alguno para la reflexión.<sup>73</sup>

Así pues, la asociación continuada de elementos produce este enlace como hábito, el cual va perfeccionándose, adquiriendo mayor fuerza con cada repetición; esto es, que nuestra expectativa de escuchar lo comúnmente unido va haciéndose cada vez más intensa a medida que la repetición persevera. Esta propensión no es considerada, insistimos, un acto reflexivo en lo absoluto; antes bien, incluso la asociación de ideas es tomada por Hume como base para la reflexión misma.

Decíamos, pues, que la solución de la problemática que guía esta investigación; a saber, cómo es finalmente posible la articulación unitaria de una sucesión de eventos sin perjuicio de la no simultaneidad de sus miembros<sup>74</sup>, implica la conjunción de tres elementos: la consideración de una noción de tiempo que no exija el exilio del pasado y del futuro hacia la esfera del no-ser, la injerencia de la espacialidad en el proceso de la aprehensión de unidades musicales y, además, la consideración de una actividad de la conciencia que sea capaz de dar cuenta de la concatenación de los eventos.

Hemos dicho, también, que en el acto de la escucha de la música se establece un juego entre el reconocimiento de la repetición y de la diferencia. Asimismo, siendo, como es, imposible separar a la música misma de su forma, no ha de menospreciarse la importancia que la propia forma musical reviste para un análisis de ésta y de la experiencia del escucha. Pero, como queda de manifiesto, la aprehensión de esta forma durante la escucha implica también distintos problemas que no han tampoco de dejarse a un lado, como lo es

---

<sup>73</sup> Hume, *Op. Cit.*, Libro I, Parte III, Sección XII

<sup>74</sup> Cf. Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, p. 44 (*Husserliana*: 21-22)

precisamente el problema de la percepción de la estructura de la música al momento mismo de ser escuchada.

Para el esclarecimiento de esta discusión hemos hecho la distinción entre la forma como la estructura a gran escala según la cual está compuesta una obra musical, es decir, como esquema, y la forma en otro sentido, no sólo local (pues, de hecho, puede ir más allá de los límites de la escucha ampliada del presente), sino que *no esquemática*.

Pero, a nivel práctico, que su forma es lo único que la música pura tiene de sí, es algo que ha sido sostenido por muchos músicos, además de investigadores. Caso de no ser lo único (situación que implica otra discusión –como ha sido señalado en el primer capítulo, a partir de las teorías que niegan la expresividad en la música–), no podrá tampoco negarse que le es absolutamente esencial. El músico austriaco Heinrich Schenker\* estima precisamente a la forma como el aspecto básico que la música pura puede ofrecer; pero, además repara, como lo hacen la mayoría de los compositores, en que la repetición es la fuente indispensable de asociaciones de ideas para que se pueda, no solamente escuchar la forma, sino incluso concebirla.

En primera instancia, cuando se habla de repetición en música, se hace referencia a la repetición de elementos que se hayan dispuestos de tal manera que se les asocia principalmente por contigüidad, formando células (motivos) a partir de las cuales se generará cualquier otra asociación y, con ello, cualesquier estructura<sup>75</sup>. Así lo dice Schenker:

El motivo y sólo él es la única asociación de ideas que puede ofrecer la música. El motivo es la primera asociación fundamental y ante todo congénita. El motivo, así,

---

\* Heinrich Schenker (Wisniowczyki, Galitzia, 1868-1935) fue compositor y pianista, aunque principalmente es conocido por su labor como teórico musical. Su contribución principal es, sin duda, el compilado llamado *Nuevas teorías y fantasías musicales*, constituido por cuatro volúmenes: el *Tratado de armonía*, los dos volúmenes de *Contrapunto* y *La composición libre*. A pesar del revestimiento de conservadurismo que presenta la obra de Schenker, ha aportado un método de análisis simplificado –el análisis schenkeriano–, a partir del cual resultan inteligibles las nuevas armonías que trastocan el reinado de la tonalidad. Las armonías se habían vuelto ya cada vez más complejas, obligando a pensarlas en acordes de novena, oncena o trecena a partir de la armonía tradicional y, con el análisis schenkeriano, que pide que se consideren no sólo las relaciones verticales de las notas (armonía, sonidos simultáneos), sino también las horizontales (concatenación de voces, melodía, sonidos sucesivos) que son más propios del estudio del contrapunto, no requieren mayores añadidos como remiendos para ser entendidas.

<sup>75</sup> Nunca sobrarán la insistencia en que los motivos no necesariamente son de carácter melódico, pues pueden ser armónicos, tímbricos, rítmicos, entre, por supuesto, otras maneras concebibles de asociación.

está llamado a sustituir en la música aquello que las otras artes poseen gratuitamente, es decir: la eterna y poderosa asociación de ideas de la naturaleza.<sup>76</sup>

Porque para Schenker, como para muchos teóricos de la música, fue necesario establecer un origen inamovible de estas asociaciones de ideas, que bien pueden pensarse como absolutamente contingentes; y para ello, el principal asidero disponible (y, de hecho, el único) es la serie de armónicos. Así pues, se hizo lo imposible por justificar que el sistema de la tonalidad está anclado en la asociación natural que propicia la serie de sonidos armónicos provista por la misma Naturaleza. Esta teoría, que finalmente intenta fundamentar una organización determinada de la música a partir de una suerte de Ley superior, por supuesto, no ha carecido de detractores (entre los que se encuentra el mismo Schönberg), pero por ahora volvamos con Schenker sobre el asunto de la repetición como base de toda estructura musical.

El motivo es una serie de notas [Tonreihe] que se realiza en la repetición [Wiederholung]. Toda serie de notas puede convertirse en motivo, pero sólo puede reconocerse como tal si la repetición tiene lugar inmediatamente... Sólo la repetición posibilita a una serie de notas el elevarse a algo determinado; sólo ella posibilita la aclaración de quién es esa serie y qué quiere; así, propiamente, es la repetición la que presta a la serie originaria un servicio semejante al que las citadas asociaciones de ideas de la naturaleza prestan a las creaciones de las demás artes.<sup>77</sup>

La más común de las definiciones la música consiste, entonces, en tomarla como la ordenación de sonidos y silencios. Si bien esta definición ha tenido que sortear varias dificultades, desde la que sostiene que esta ordenación es una condición necesaria, mas no suficiente, hasta los embates del contraejemplo que representa la obra 4'33"<sup>78</sup> de Cage, ésta se ha mantenido más o menos estable, al menos en lo que respecta a la práctica musical. No

---

<sup>76</sup> Schenker, Heinrich, *Tratado de armonía*, Real musical, Madrid, 1990, p. 40

<sup>77</sup> *Op. Cit.*, p. 41

<sup>78</sup> 4'33" es la famosa "obra silenciosa" de John Cage interpretada por primera vez en 1952 por el pianista David Tudor. Está dividida en tres movimientos (30', 2'23" y 1'40") cronometrados que en su conjunto suman 4 minutos y 33 segundos de silencio, en los que el intérprete sólo se dispone en actitud de ejecutar el instrumento, pero sin emitir sonido alguno. Esta obra, como contraejemplo, constituye la piedra de toque de la definición más usada de música, pues no está formada de sonidos.

existe, empero, algún Tratado de Música donde se pretenda iniciar a los pupilos en la composición sin considerar la organización de los sonidos –y de los silencios– en lo concerniente a su altura, timbre, agógica, intensidad y ritmo, independientemente del sistema (cerrado o abierto) que se utilice para esta organización.

Así pues, Schönberg considera que la enseñanza de la composición musical, ha de ser el resultado de la combinación de estos tres sectores: armonía, contrapunto y el estudio de las formas musicales. En ello vemos, pese a todo, la herencia del Schenker conservador en el propio Schönberg revolucionario; es decir, en la convicción de que la enseñanza de la armonía no adquiere sentido si no se le ve al través de la conducción de las voces a partir de la combinación motívica, así como de la disposición de la construcción y desarrollo de las ideas musicales<sup>79</sup>. La forma musical está, entonces, ceñida a la repetición orgánica de motivos melódicos, de temas, de ritmos o, simplemente, de timbres, no solamente vistos a partir de su simultaneidad en sentido vertical (es decir, armónicamente), sino en su despliegue sucesivo (no sólo melódicamente, sino atendiendo a los hitos por los que va pasando). Tómese en consideración, entonces, que esta repetición implica el desarrollo sucesivo u horizontal de la música y, con ello, conlleva también un despliegue del tiempo. Pero no se trata tampoco de un falso juego en el que ha ganado de antemano la repetición, pues se requiere siempre de un motor que impulse el propio movimiento musical, y este motor está basado en la variación. Schönberg lo dice de la siguiente manera:

La inteligibilidad en música parece imposible sin repetición. Mientras que la repetición sin variación puede producir fácilmente monotonía, la yuxtaposición de elementos muy lejanamente relacionados puede degenerar fácilmente en algo sin sentido, especialmente si se evita la presencia de elementos unificadores. Sólo debe admitirse tanta variación como el carácter, la longitud y el tempo requerido permitan: debe enfatizarse la coherencia de las formas del motivo.<sup>80</sup>

El escucha realiza una asociación entre lo que oye en el presente y lo que ha escuchado en el pasado, no ya reformulando un esquema, sino, simplemente, reconociendo la repetición o

---

<sup>79</sup> Schönberg, Arnold, *Armonía*, Real Musical, Madrid, 1992, p. 7

<sup>80</sup> Schönberg, Arnold, *Fundamentos de la composición musical*. Parte I, V, 1, p. 32

la variación, la diferencia. Y sobre las reglas –sugeridas o impuestas– de presentación de la repetición o de la diferencia, es sobre lo que versan los sistemas musicales, ya para el compositor, el intérprete o el escucha. Parece que no hay más, que sólo existen dos opciones: o bien este sistema está basado en una afinidad natural del sonido y del oído humano (como por ejemplo en la teoría de Schenker sobre nuestra inclinación al intervalo de quinta por tratarse del armónico más cercano); o bien, se trata de una asociación basada en la mera costumbre de escuchar la repetición.

¿Qué ha pasado, pues, en la música clásica contemporánea, que por más que se pretende, no hay forma de eludir el famoso divorcio entre el compositor y el auditorio?, ¿qué ha pasado, entonces, con la asociación de lo que se escucha en el presente con lo ya escuchado? Escuchemos una vez más lo que Hume tiene por decir al respecto.

Es a partir del hábito que hacemos la transición de la causa al efecto; y de una impresión presente tomamos la vivacidad que difundimos sobre la idea correlativa. Pero cuando no hemos observado un número suficiente de casos como para producir un hábito fuerte, cuando estas instancias son contrarias unas con otras, cuando la semejanza no es exacta, la impresión presente es apenas perceptible, la conexión depende de una larga cadena de objetos, o la inferencia se deriva de reglas generales y a pesar de ello no concuerda con ellas, en todos esos casos, la evidencia se reduce por la disminución de la fuerza e intensidad de la idea. Esta es, pues, la naturaleza del juicio y la probabilidad.<sup>81</sup>

Así pues, la conexión entre las ideas se intensifica en la medida en que los casos se van volviendo a presentar, haciendo más fuerte el vínculo generado por el hábito. De esta forma, cuando la repetición no es reconocible, ora por tratarse de pocos casos, ora porque el motivo no se encuentre, él mismo, suficientemente individualizado, la mente humana se ve en dificultades para realizar la transición de una idea a otra, o más propiamente dicho, para que la percepción del presente nos “aparezca” como relacionada con percepciones pasadas, generando, además, la expectativa sobre lo que acontecerá.

---

<sup>81</sup> Hume, *A Treatise of Human Nature*, Libro I, Parte III, Sección XIII

Poco más o menos similares a los puntos débiles para la formación del hábito en la mente humana según Hume, son los que están marcados en las siguientes palabras de Schönberg, aplicadas, por supuesto, al interés de la composición musical.

Los requisitos fundamentales para la creación de una forma inteligible son la lógica y la coherencia. La presentación, desarrollo e interconexión de las ideas deben estar basadas en un parentesco o relación. Las ideas deben diferenciarse según su importancia y su función. / Es más, uno sólo puede entender lo que puede guardar en la mente. Las limitaciones mentales del hombre le impiden aferrarse a cualquier cosa demasiado extensa. Así la subdivisión apropiada facilita la comprensión y determina la forma.<sup>82</sup>

En este sentido y en lo que respecta a las vertientes de la música del siglo XX, el musicólogo Jean-Jacques Nattiez se sitúa en el centro de la discusión, asegurando que el origen de la separación entre el compositor y el auditorio, de la “crisis de comunicación”, no es otro que la continua *descomposición de los hábitos perceptivos* tradicionales a todos los niveles<sup>83</sup>. Y es así que en las composiciones cuya estructura se esconde (en la medida en que sus repeticiones no son suficientemente patentes), atendemos a una dificultad creciente para que el escucha, a partir del hábito mismo, establezca sin necesidad de reflexión, las relaciones entre elementos que presumiblemente determinan su forma.

En su análisis de la obra de Boulez, *Répons*<sup>84</sup>, Nattiez encuentra una rama renaciente en la música del compositor francés quien, a pesar de ser heredero del serialismo de Webern y conformar la llamada “corriente postserialista” de composición (que sitúa el peso de una composición en la estructura serial), pone en esta obra elementos a disposición del auditorio que puedan funcionar como puntos de referencia para la unificación de la obra<sup>85</sup>.

---

<sup>82</sup> Schönberg, Arnold, *Fundamentos sobre la composición musical*, p. 11

<sup>83</sup> En el serialismo integral de Webern se disuelven no sólo los parámetros melódico y armónico basados en la tonalidad (serialismo de Schönberg), sino también los que corresponden al timbre e intensidad de los sonidos, integrando así todas las cualidades del sonido en la serie creada por el compositor.

<sup>84</sup> *Répons* fue estrenada en 1981, pero Boulez continuó la obra hasta finalizarla en 1984. Compuesta para orquesta de cámara y seis solistas; con una duración aproximada de 45 minutos, está subdividida en una Introducción, ocho secciones y una Coda.

<sup>85</sup> Nattiez, Jean-Jacques, “Boulez en la era posmoderna: El momento de *Répons*”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 75-76, CONACULTA-INBA, México, 2000, pp. 30-55

No se puede recusar que la música serialista está muy alejada de ser un desorden o un desbarajuste, que guarda celosamente las proporciones de los intervalos y las disposiciones de las series; pero ¿esta estructura guarda relación con lo que el escucha está, en efecto, en condiciones de aprehender? o, para utilizar los términos del propio Nattiez, ¿corresponden las estrategias estéticas con las estrategias poéticas?

Continuemos, pues, con la línea de investigación que venimos ensayando desde Hume, o sea, el reconocimiento prerreflexivo de las regularidades a partir del hábito. En el serialismo, ciertamente, la serie de doce notas es el nódulo de la estructura, es aquella configuración que se repite. Sin embargo, en primera instancia, la serie no parece ser suficiente para “suplir” al antiguo sistema, a las formas tradicionales motívicas y, sobre todo, tonales-armónicas, en su quehacer de ofrecer referencias al oído del público; es decir, no parece ser suficiente para lograr el establecimiento de coherencia dentro de una obra musical a partir de la aprehensión inmediata de su estructura. Naturalmente, no podrá negarse la enorme dificultad que representa para el escucha el reconocimiento de una serie, sobre todo si aparece variada (repetición retrógrada, invertida, retrógrada invertida o en transposiciones a diferentes grados) o en combinación con otras series y, más aún, si la obra se escucha por primera vez. El rompimiento con el sistema tonal de composición trajo como consecuencia evidente el abandono de los referentes con los que contaba no sólo el compositor, sino, sobre todo, el auditorio. Sencillamente se ha vuelto complicado el reconocimiento de las regularidades y, con ello, el establecimiento de las concatenaciones desde el hábito del escucha.

La duración de las obras no es, por lo demás, un asunto del todo tangencial al sistema de composición, pues, al ser evitadas las referencias tonales y motívicas referentes al sistema tradicional, se pierde también efectividad en la concatenación de eventos lejanos en el tiempo, tambaleándose con ello la unidad de las obras. Las piezas ya atonales compuestas antes de que Schönberg formulara propiamente el sistema serial, no se extienden mucho en el tiempo y, de hecho, se trata mayormente de miniaturas de carácter gestual<sup>86</sup>.

Pero el serialismo pretende ofrecer ya una forma de asegurar que en lo compuesto no resonará el sonido del caos antes que el de la creatividad artística, al proporcionar un tipo

---

<sup>86</sup> Escúchense, por ejemplo, de Webern, las *Bagatelas para cuarteto de cuerdas, Op. 9*, o sus *Drei Stucke para cello y piano, Op. 11*

de repetición –y, con ello, una estructura– aunque ésta no sea flagrante; por lo que las obras herederas de la *Segunda Escuela de Viena*<sup>87</sup> pudieron extenderse en su duración... sólo que fue creciendo la grieta entre el compositor y el auditorio.

Sin embargo, en *Répons*, dice Nattiez que Boulez ha reanudado un cierto sentido de continuidad lineal gracias al cual el escucha puede “embarcarse” en el desarrollo de una obra que, sin embargo, escapa a la lógica tonal, desmintiendo la creencia de que *la ruptura con la tonalidad condena a las obras al purgatorio*<sup>88</sup>. En efecto, *Répons* tuvo una gran acogida por parte del auditorio, siendo una obra compleja, larga y, sobre todo, atonal. La razón la rastrea Nattiez en el análisis de la obra, donde encuentra que el compositor echa mano de factores de estructuración donde se revela una repetición más evidente (como la utilización de una nota polar o la identificación de las secciones a partir de características rítmicas, tímbricas o de densidad de orquestación) sin dejar de ser refinada y compleja a nivel más local; y ello es posible sin necesidad, a pesar de todo, de recurrir a las formas musicales tradicionales, de las cuales existe la queja de que, más allá de implicar la simple repetición de un patrón, ciñen la composición a estructuras prefiguradas.

Incluso, el propio Schönberg dice de los compositores posteriores a Schubert que *sintiendo instintivamente el peligro de la incoherencia, contrarrestaban la tensión de un plano (la armonía compleja) con la simplificación de otro (la construcción motivica y rítmica)*<sup>89</sup>. No ha de relegarse, entonces, el hecho de que el escucha requiere de repeticiones que insten a la memoria a establecer vínculos, ya que la excesiva complicación de los patrones de repetición, o bien, la falta de ésta, restan al escucha las ocasiones para su reconocimiento.

Con todo, la forma musical desborda, indudablemente por mucho, la idea de cajas predefinidas a las que sólo resta llenarlas con “contenido”, como si se tratara de arcilla que rellena un molde; pues no queda claro, en primer lugar, qué pueda ser esta arcilla hablando de las composiciones de música pura, si se hace abstracción de la propia forma. No obstante, reiteramos, la forma musical perceptible en la misma sucesión no fue –salvo en ciertas improvisaciones y obras aleatorias– simplemente compuesta sucesivamente, como siguiendo el dictado de Euterpe:

---

<sup>87</sup> Formada principalmente por Schönberg, Alban Berg y Anton Webern, aunque también incluye a Egon Wellesz, Heinrich Jalowetz o a Erwin Stein, entre otros discípulos.

<sup>88</sup> Schönberg, *Ibidem*.

<sup>89</sup> Schönberg, *Fundamentos de la composición musical*, p. 48

Un compositor, por supuesto, no escribe añadiendo música poco a poco, como hace un niño que construye con piezas de madera. El compositor concibe una obra completa como una visión espontánea. Entonces, como Miguel Ángel que esculpió su Moisés en el mármol sin bocetos, empieza a completar cada detalle, configurando así directamente su material. / El compositor con experiencia es capaz de imaginar una obra en su totalidad [...] <sup>90</sup>

Suponiendo, pues, que esta voz de Schönberg pudiera sortear las dificultades que veíamos que Kivy mismo le oponía al pseudo Mozart en su presunta facultad de oír sus sinfonías simultáneamente, como si viera pinturas <sup>91</sup>, ¿qué obligación tiene el escucha de realizar la misma operación que el compositor?, ¿acaso la música se escucha para comprender las estrategias que el compositor ha empleado en su construcción? Nattiez nos dice que el escucha está en la libertad de emplear las estrategias estéticas que más le acomoden y, además, que *no porque el sistema de generación poética no pueda ser encontrado, el escucha no ha entendido nada* <sup>92</sup>. En ese sentido, esta posición es muy parecida a la que sostiene Levinson, y es considerada, tanto por Kivy, como por la enorme cantidad de acérrimos apasionados de la estructura, como una “apología de la ignorancia”, revelando el innegable trasfondo sociológico e incluso político de esta discusión. Sin embargo, el asunto no se resume sin más en la oposición entre los entendidos y los ignorantes, ha de llevarnos irremediabilmente a la tensión entre la forma como estructura y el devenir forma, entre la forma como esquema, como calco, y el *formarse*.

Por consiguiente, la estructura es dependiente de la repetición, pero esta repetición no cobraría tampoco sentido musical si no estuviera también junto a su fiel acompañante: la variación. Esta es la manera en que lo dice Adorno:

Aquello por lo que siempre se ha articulado la música, su logicidad interna, ha estado ligado a repeticiones abiertas o latentes. Sin semejanza o desigualdad, la forma

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>91</sup> Cosa que, en realidad, no es tan difícil de sortear, puesto que en el momento de la concepción nada obliga al compositor a *imaginar* su obra, efectivamente, de forma sucesiva y simultánea a la vez; además de que, como se ha visto, tampoco ha de exentarse en este proceso a la propia espacialidad.

<sup>92</sup> Nattiez, *Op. Cit.*, p. 34

musical es difícilmente concebible. Incluso el postulado de la no repetición, de la desigualdad absoluta, exige un momento de igualdad únicamente conforme al cual puede lo desigual ser desigual.<sup>93</sup>

Independientemente del sistema que se utilice para ello, toda forma musical requiere de la repetición en un sentido amplio<sup>94</sup>. Con todo, esta recapitulación se torna indefectiblemente molesta, como si la estructura, la gran forma, ejerciese violencia sobre lo formado. La vanguardia musical se enfrenta a la tonalidad como forma paradigmática de estructuración, pero, a la vez, tampoco puede desembarazarse de la estructura, pues en materia de música, la forma y lo formado son una mezcla homogénea donde ni el más acucioso análisis logra separar los elementos originarios sin pecar de un reduccionismo absurdo. Existen no pocos ejemplos en los que se muestra que las reglas de estructuración fácilmente gustan de erigirse como parámetros inamovibles de lo bello, de lo estético, de lo artístico, justificándose al final sólo en nubes de humo. Tampoco son pocos –sobre todo a partir de las vanguardias– los reproches que se hacen a las reglas estructurales de composición y más aún a su supuesta fundamentación en la naturaleza para hacerlas pasar por inamovibles; pues, en la misma medida, el subsumir todo valor musical a los elementos propiamente estructurales predeterminados, lleva a un campo árido del que difícilmente se puede extraer la apertura de sentido y la creatividad que presumiblemente caracterizan a la actividad artística. Se trata, entonces, de entender la estructura no como un régimen impuesto, sino como una legalidad inherente e inmanente a la obra misma. Pues es claro que si se parte de la suposición de que la estructura debe regir los cánones de las obras artísticas –y no se diga de su audición–, la condición, que en este caso sería la estructura, rebasaría lo

---

<sup>93</sup> Adorno, Theodor, “La forma en la nueva música”, *Escritos musicales I-III*, Akal, Madrid, 2006, p. 623

<sup>94</sup> El compositor Morton Feldman, por ejemplo, escribe en un artículo titulado “Simetría imperfecta” lo siguiente: «*Las formas musicales de Occidente se han convertido en una paráfrasis de la memoria. Pero la memoria también podría operar de otra manera. En mi nueva pieza para piano llamada Triadic Memories, hay una sección con diferentes tipos de acordes en la que cada uno se repite en forma lenta. Un acorde puede repetirse tres veces; otro, siete u ocho –según la longitud que yo sienta que debería tener. Tan pronto como cambio a un nuevo acorde, olvido el acorde repetido que lo precede. Entonces reconstruyo la sección entera: reacomodo su progresión anterior y modifico el número de veces que se repite un acorde en particular. Este modo de trabajar fue un intento consciente para formalizar una desorientación de la memoria. En la repetición de los acordes no se escucha ningún patrón discernible. En esta regularidad (aunque existen ligeras gradaciones de tiempo) existe una sugerencia de que lo que oímos es funcional y direccional, pero pronto descubrimos que esto es una ilusión: es un poco como caminar por las calles de Berlín –donde todos los edificios se ven iguales, aunque no lo sean.*» (Feldman, Morton, “Simetría imperfecta”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 94, 2005, pp. 12 y 13)

condicionado, y se propondría con ello un sistema cerrado preconfigurado donde se tomarían las causas por totalizadas. Theodor Adorno no es sordo ante esta necesaria doble implicación entre la repetición y la variación, ni ante el conflicto práctico que conlleva la aplicación de una estructura a la actividad poética del compositor, así como a la actividad estética del oyente.

Vano sería el celo de impugnar en lo estructural aquello de que la forma temporal inseparable de la música provee a ésta; pero igualmente falso sería abstraer esto estructural de las conexiones musicales concretas, autonomizarlo y construir sobre ello una doctrina formal estética o incluso sólo modestamente artesanal. Las invariantes, que el decurso temporal ha de articular, es más, que sólo se convierten en decurso temporal por el recuerdo de lo que ya estaba y de lo que contradice su flujo, no dicen en sí nada en absoluto; solamente en el seno de las configuraciones de lo específicamente compuesto adquieren su fuerza y su valor. Lo mismo que sin ellas no hay ningún cambio, así ellas no existen sin cambio y es de éste de quien reciben su función.<sup>95</sup>

Si bien se experimenta la tentación romántica de superar la estructura como paradigma, como unidad, Bergson y Deleuze descubren también en la dialéctica de la oposición de lo Uno con lo Múltiple un ir de un contrario a otro contrario con conceptos demasiado amplios y abstractos: *¿qué valor tiene una dialéctica que cree alcanzar lo real, cuando compensa la insuficiencia de un concepto demasiado amplio o demasiado general apelando al concepto opuesto, no menos amplio y general?*<sup>96</sup> No es excusable la forma, como tampoco lo es la variación; y la opresión del ajustarse a un sistema no se sacude sin más con la invocación de su contrario, con regodearnos en la sustitución de un sistema por otro. El tema exige ir más allá y, en el caso de la música, exhibe, además, la evidencia del sinsentido de pensarla al margen de su propia forma.

Mas la repetición no es la generalidad, como inicia diciendo Deleuze<sup>97</sup>. La generalidad es el campo de lo homogéneo donde los elementos –ahora variables–, son sustituibles unos por

---

<sup>95</sup> *Op. Cit.*, p. 625

<sup>96</sup> Deleuze, *El bergsonismo*, p. 43

<sup>97</sup> Deleuze, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2009

otros porque son lo mismo o, mejor dicho, porque se pretende reducirlos a lo mismo. La generalidad juega una maniobra retorcida al instaurarse como ley, pues si lo hace es preferentemente bajo la apariencia de la repetición. Pero la repetición, en cambio, implica una conducta hacia lo que no puede ser reemplazado porque es único y singular. Y reconoce Deleuze que los empiristas llevaban razón cuando ubicaban las leyes en la particularidad misma, con la condición de que el particular pudiese ser siempre intercambiado sin mayor cuestión.

Los pasajes musicales, con todo y que cumplan con la función propiamente esquemática de «Exposición del tema A», de «Desarrollo», de «Serie» o de «Set interválico», por ejemplo, no son en absoluto intercambiables por otras configuraciones que cumplan, sin embargo, la misma función; a menos, claro, que se desestime la forma particular de la obra musical en cuestión, y que se sobre valore, por consiguiente, una de las dos maneras en que se dice «forma» en música; a saber, la forma a gran escala, como calco, como esquema.

La repetición no pasa sin más por sobre las diferencias de naturaleza, como debe hacerlo la generalidad para ser tal. Nos dice Deleuze que *hay una gran diferencia entre la generalidad, que designa siempre una potencia lógica del concepto, y la repetición, que testimonia su impotencia o su límite real*<sup>98</sup>. Se nos pide, pues, que veamos en la repetición a la propia diferencia que se resiste a toda especificación por el concepto, así éste revista la forma de la negatividad, pues ello no subsana, comoquiera, la imposición; y se nos pide, además, que no concibamos la repetición como una representación, según la cual el concepto entraría en relación con su objeto a partir de la memoria y la conciencia de sí. Pues la conciencia tiene una relación entre la representación y el Yo mucho más profunda que la que se establece en la actitud cognoscente, puesto que este Yo no es producto de sí mismo; es decir, que no se deja encajonar por sus propias categorías. Lo que se juega en la repetición, empero, no está ahí para ser conocido, y si ha de ser representado, lo será en el sentido de una función teatral. Porque se repite lo que no se puede intercambiar, se repite lo que está en el propio límite de la ley de intercambio y que, por ello mismo, no tiene más que repetirse.

La gran estructura que embelesa con sus sueños de orden, pero amenaza también con el fantasma del caos, no es algo que necesite *superarse* en lo absoluto. *¿Es posible la*

---

<sup>98</sup> *Op. Cit.*, p. 38

*desintegración mediante la integración?* se pregunta Adorno<sup>99</sup>. En todo caso, se tendrá que desquiciar, dislocar la estructura desde dentro, desde la propia forma y las reglas que condensa: eso es lo que nos enseña Kafka.

No estamos pues ante una correspondencia estructural entre dos especies de formas, formas del contenido y formas de la expresión, sino frente a una máquina de expresión, capaz de desorganizar sus propias formas y de desorganizar las formas de los contenidos para liberar nuevos contenidos que se confundirán con las expresiones en una misma materia intensa. Una literatura mayor o establecida sigue un vector que va del contenido a la expresión: dado un contenido, en una forma dada, encontrar, descubrir o ver qué forma de expresión le conviene. Lo que bien se concibe, bien se enuncia... Pero una literatura menor o revolucionaria comienza enunciando y sólo después ve o concibe.<sup>100</sup>

«*Formosus* quiere decir bello», dice socarronamente Derrida<sup>101</sup>. Sin embargo, habrá que insistir también en los distintos tipos de formas a partir de la repetición misma: la forma en tanto medida como un total abstracto, como límite, y la forma como causa actuante, como orden dinámico, como fluido que llega hasta donde llega su potencia. En efecto, el totalitarismo aparece cuando se calca lo real sobre lo posible, pues le impone una forma calcificada y limitada. Pero una obra no es nunca un calco, pues la condición no tiene mayor jerarquía de trascendencia frente a lo condicionado, y lo virtual tampoco domina sobre lo actual; una obra es más bien un dispositivo maquínico, una función que no está sometida a un sistema cerrado: la obra nunca agrupa en sí la totalidad de las causas, ni la estructura para el compositor, ni la obra misma para el auditorio, pues siempre hay un remanente activo que no es apresable en esquema alguno.

---

<sup>99</sup> Adorno, Theodor, “La forma en la nueva música”, *Escritos musicales I-III*, Akal, Madrid, 2006, p. 627

<sup>100</sup> Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México, 2008, p. 45

<sup>101</sup> «[...] Rousset parece a veces dar «poco interés al arte». / A menos que Rousset considere que toda línea, toda forma espacial (aunque toda forma es espacial) es bella a priori, a menos que piense, pues, como lo hacía una cierta teología de la Edad Media (considerando en particular) que la forma es trascendentalmente bella, puesto que es y produce ser y el Ser es Bello, de tal manera que incluso los monstruos, se decía, son bellos en tanto que son, por causa de una línea, de una forma, que da testimonio del orden del universo creado y que refleja la luz divina. Formosus quiere decir bello.» (Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, p. 33)

Le ocurre a la obra musical lo que le ocurre al libro: es una *pequeña máquina*<sup>102</sup> ante la cual no hay que preguntarse qué significa, sino cómo y con qué funciona, en qué se transforma. Cuando el virtual se actualiza, decíamos, cambia de cualidad, cambia de naturaleza y, a pesar de no ser más amplio que lo real, el virtual no se agota nunca en su actualización. Pues bien, en ese mismo sentido, cuando una máquina entra en operación, está sujeta a agenciamientos distintos y, en último término, inapresables.

No habla, pues, con justicia aquél que le exija al auditorio cierta respuesta determinada, que le exija que entienda cierto contenido o significado oculto y tan sublimado que ha llegado a ser mero sonido, pues no se puede dejar de tomar en cuenta que el virtual se actualiza según distintas líneas, distintos agenciamientos, según distintas voces. El compositor que quiere que su obra sea recibida tal como él la pensó (o el crítico que supone que recibe la obra tal como el compositor la concibió y exige lo mismo al resto del público), no toma en cuenta que toda obra es un dispositivo maquínico sujeto a diferentes agenciamientos, siendo que no es posible totalizar las causas para, a partir de ahí, predecir los efectos. No se puede hablar de aproximaciones acertadas o erróneas a La Obra, puesto que ésta no existe como tal, como algo dado, cerrado, concluido. Tampoco cambia en mucho la situación la introducción de pasajes improvisatorios para el intérprete o del azar, como haciéndole buenamente un lugar al intérprete, pues en su actualización, ya el intérprete hace siempre un agenciamiento, con independencia de que el compositor lo quiera o no.

Pero el tiempo y la estructura no son excluyentes, sólo que a condición de que no se entienda que hablamos de este tiempo lineal. Este tiempo del cronómetro ha de abrirse para dar paso a una forma temporal que nos permita explicar lo que nos pasa no únicamente en el caso de la música, sino en muchas otras actividades, no sólo artísticas, sino de la vida diaria. Si, en efecto, el caso de la música suele ser considerado paradigmático, la razón de ello no es en absoluto que se trate del único ni del más importante, acaso solamente es que en la música se vuelve prontamente evidente que se necesita otra concepción del tiempo para poder ahondar en los razonamientos.

Un dispositivo maquínico como una obra musical es, pues, un orden dinámico, no estratificado, es un ritmo en el sentido deleuziano. Pues el ritmo no se encuentra en la

---

<sup>102</sup> Deleuze, Gilles – Guatari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pretextos, Valencia, 2006, p. 10

medida, sino en lo inconmensurable, en la propia repetición: en el *ritornelo* como agenciamiento territorial.

Un “nome” musical es una cancioncilla, una fórmula melódica que se propone para que se reconozca, y que será la base o el terreno de la polifonía (*cantus firmus*). El nomos como ley consuetudinaria y no escrita es inseparable de una distribución de espacio, de una distribución en el espacio, y por ello es *ethos*, pero el *ethos* también es la Morada.<sup>103</sup>

El ritornelo, en tanto ritmo como repetición, conjura las fuerzas del caos, porque no crece sino al filo de la medida, de la estructura. Y en ese sentido, un sentido nómada, va creando territorio; pero este territorio no es un espacio extenso, sino una morada que se va formando; el ritornelo va creando un espacio habitado, que no conquistado. Porque no es lo mismo un nómada que un migrante, si un migrante va de un punto a otro punto en espera de una reterritorialización, el nómada siempre está en el medio como un modo de habitar. Así entendido, digamos una vez más que no se puede quitar nunca el tiempo del espacio, y que el territorio en el que la música nos instaura siempre es un medio, es un conjuro de los estratos de un lado, y del virtual, de otro.

Pero el vicio ha sido creer que se puede derivar la espacialidad de una conciencia primigenia del tiempo, pues después, instalados por fuerza en un dualismo, experimentamos increíbles dificultades para aceptar las injerencias del espacio en lo que consideramos dominio absoluto del tiempo: el flujo de la conciencia. Así pues, que la música sea también, en cierto sentido, espacial, no quiere decir llanamente que sea también “material”, sino que opera en ella la territorialización como orden dinámico, que en ella está supuesta también cierta forma de coexistencia y homogeneidad.

Si el tiempo es el medio que en cuanto fluido parece oponerse a toda reificación, sin embargo la temporalidad de la música es justamente aquello de ella por lo que en general se coagula como algo automáticamente perseverante, como objeto, como

---

<sup>103</sup> *Op. Cit.*, p. 319

cosa. Por eso se llama forma musical a su ordenación temporal. El término «forma» remite la articulación temporal de la música al ideal de su espacialización.<sup>104</sup>

La peculiar temporalidad de la música, que Adorno<sup>105</sup> ve como problemática, lo es en tanto que encuentra trabas constantes en el reconocimiento de la dimensión espacial que necesariamente va ligada a ella. En un artículo sobre las relaciones entre música y arquitectura, el compositor Mario Lavista concluye diciendo que *la música no es sino arquitectura en el tiempo, y la arquitectura una suerte de música congelada*<sup>106</sup>, y, en un sentido amplio, dice bien (¿no es acaso eso lo que experimenta Swann con la música de Vinteuil?), si bien seguimos sin estar de acuerdo con Kivy en su exigencia de hacer encuadrar lo que se va oyendo con el calco de categorías preestablecidas para poder preciarse de haber comprendido correctamente.

Por otra parte, y para concluir, recordemos que Levinson veía dos aspectos esenciales en cuanto al “significado musical”; a saber, la conexión o conectividad interna, y la expresividad. Pues bien, Levinson considera que ambos aspectos pueden ser hallados tópicamente; es decir, en el instante del presente y en el aura de la cuasi-audición; pero, independientemente de ello y las dificultades de su justificación, para que ambos factores se den, expresividad y estructura, efectivamente se requiere que se reivindique la intervención del espacio en la actividad musical, ya del compositor, ya del intérprete, ya del auditorio.

La poesía es –decía Mairena– el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces, sino de pescados vivos, entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados.

**Antonio Machado, *Juan de Mairena***

---

<sup>104</sup> Adorno, Theodor, “Sobre algunas relaciones entre música y pintura”, *Escritos musicales I-III*, Akal, Madrid, 2006, p. 637-638

<sup>105</sup> *Ibidem*

<sup>106</sup> Cf. Lavista, Mario, “Música y arquitectura”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, 77-78, CONACULTA-INBA, México, 2001, pp. 20-28

## Conclusiones

En materia musical se atiende a la forma en buena medida en el sentido de la proporción, ya sea proporción rítmica, de tiempo o proporción de los intervalos entre los sonidos; y la percepción de esta medida juega un importante rol en la aprehensión del sentido musical. Sin embargo, esta proporción no guarda una relación del todo evidente con la escucha, pues no se ve claramente cómo es que este vínculo funciona. En efecto, se puede pensar que, de alguna manera, la forma como estructura general se calca sobre la audición, determinando con ello el sentido, la dirección de la experiencia de la escucha. Esta postura –el arquitectonicismo de Kivy–, con todo, debe aún sortear varias complicaciones para dejar ver lo luminoso que hay en ella. Así pues, podemos ver que la teoría del arquitectonicismo contaría probablemente con el voto aprobatorio de la mayoría de los entendidos en música, y es cosa que no ha de tomarse en menos, pues nos habla de que en la forma y sus avatares se devela mucho del oficio del músico. A pesar de ello, de la radical importancia que debe concedérsele a la forma musical, el vínculo entre esta forma y su recepción es por demás turbio y conlleva varias problemáticas.

Dentro de las dificultades que presenta la audición arquitectónica para su justificación, salta por su grado de evidencia, el hecho de que considera que la música sólo es accesible a aquél que conoce la estructura según la cual fue compuesta, lo cual en primer lugar nos llevaría a un elitismo palmario, pero aún de manera más importante, conlleva la suposición de que el sentido de la audición de una obra musical se haya predeterminado. En esa medida, el arquitectonicismo es un sistema rígido en tanto que propone a la estructura como condición trascendente sobre lo condicionado; a saber, la audición de una obra, puesto que se propone que la escucha debe ceñirse a la concepción previa de la forma musical. Pero incluso si pudieran evadirse estas dificultades, o no se les tuviera en alta estima, aún así el arquitectonicismo presenta una insuficiencia en la explicación de la posibilidad de la audición esquemática. Es decir, Kivy niega que el tipo de audición que propone sea equivalente a la audición de la que presumía el pseudo Mozart (en la cual se pudieran oír todos los sonidos al mismo tiempo, como en una pintura o en un *cluster*); sin embargo, nos

habla de *modelos temporales*, en la buena intención de referirse a estructuras que no sólo se mantienen, sino que se ejercen en el devenir temporal. Con todo, esa no es una concepción que Kivy se moleste en revisar, dejando al aire la pregunta sobre la relación entre la estructura, su espacialidad y la temporalidad que le ha de ser propia para poder hablar de modelos temporales.

Por otra parte, un asunto más acerca del que hay que interpelar, no sólo a Kivy, sino a todo aquél que sostenga una postura arquitectonicista de la audición musical, es la presunción de la preconfiguración de las características de la “correcta audición”, así como acerca del palco preferencial desde el que aparentemente les es factible distinguirlas.

Así pues, como ya hemos mencionado, la forma musical, la forma a gran escala, no es la única de las características musicales que se han de tener en cuenta, incluso hablando de la misma «forma». Recordemos que hay dos maneras en las que nos referimos a la forma en música, donde la primera es, en efecto, la estructura general, pero que también está la forma local o tópica, aquella configuración individual de la materia musical, que se refiere, antes bien, al diseño particular de los sonidos en el presente musical. Es a eso mismo a lo que se refiere Levinson cuando acota la forma musical al parámetro de la cuasi-audición, a la eficacia en la concatenación de los momentos en el aura auditiva del presente. En efecto, Levinson considera a la concatenación justamente como la forma local a la que nos venimos refiriendo.

Vemos entonces que uno de los principales abrevaderos del debate entre el arquitectonicismo y el concatenacionismo, es precisamente que no están hablando de la forma en el mismo sentido, y que, sin embargo, no debe soslayarse una ante la otra, sino mantenerse en una tensa relación.

Así es, pues, que la demanda del concatenacionismo, según la cual es imposible pedirle al escucha que aleje su atención del momento presente, es una demanda que no se puede simplemente hacer de lado, en tanto que ello dotaría a la estructura general de una primacía sobre la forma local de la obra. El concatenacionismo de Levinson tiene la virtud de mostrar que el auditorio ha de engancharse él mismo en el transcurso musical (como en una balsa), que no es posible escuchar una obra si se pretende que para ello el escucha adopte una posición distante y desembarazada de lo que está ocurriendo. No obstante, está la presunción de fondo de que el poder acceder a la estructura general de una obra, es algo que

no puede alcanzarse dentro del aura del momento presente, sino que para ello debe realizarse cierto tipo de actividad reflexiva y distante, la cual, para Levinson, es otra actividad distinta a la que corresponde a la propia audición musical.

Pero justamente es en esta situación donde se vuelve evidente que los supuestos que se encuentran de trasfondo, no resultan ni manifiestos, ni útiles para explicar, no solamente la audición musical, sino que, si bien más o menos sorteaban las dificultades para dar cuenta de la experiencia de la audición de la música de concierto del barroco al romanticismo, se encuentran con serias deficiencias, para hacer lo propio con la música contemporánea.

Pues el arquitectonicismo no es sostenible sin más como teoría de la audición musical, cuando la estructura a reconocer se ha vuelto más compleja y ha hecho de lado los parámetros auditivos que permitían que el escucha estableciera puntos de referencia; a saber, el rompimiento con la tonalidad, con la melodía, etc. Si bien no toda la música contemporánea elimina la totalidad de los factores de referencia, sí puede notarse que la tendencia de disminución de estos es creciente. Con ello se hace más difícil la viabilidad de la teoría según la cual un escucha ha entendido correctamente una pieza musical cuando puede ir adecuando lo que escucha a los parámetros estructurales de los cuales tenía conocimiento previo.

Los problemas que presenta el concatenacionismo son, en buena medida, análogos a los del arquitectonicismo. Efectivamente, si el arquitectonicismo menosprecia la forma local en favor de la estructura general, el concatenacionismo hace lo inverso, reduciendo a nimiedad la aprehensión de la forma general. Lo que puede colegirse de ambas teorías, es que plantean una problemática que es resultado, en muy alto grado, de que los elementos con los cuales trabajan, no les permiten allanar el camino. Así, la noción básica, según la cual la música es un arte temporal y la estructura una instancia espacial, por lo que la estructura no podría formar parte de la música, se encuentra como sustrato finalmente en ambas teorías. Ello porque utilizan una noción de tiempo presuntamente puro, pero que se encuentra en la experiencia siempre en mancuerna con el espacio, el cual no es, a su vez, reconocido. Por otro lado, el tiempo que se encuentra como fondo en la discusión arquitectonicismo-concatenacionismo, es, en todo caso, el tiempo de Krónos, el tiempo que solamente toma al presente como existente, condenando al pasado y al futuro a una no existencia. Además, el tiempo cronológico se percibe lineal y unidireccionalmente, obligando a hacer un tránsito

de este tipo si es que el escucha ha de recordar un motivo que se ha escuchado ya hace bastante tiempo. Es por eso que Levinson se ve en la incapacidad de incluir a la forma general de una pieza musical en su teoría de la audición, pues piensa que es imposible acceder a elementos pasados sin menoscabo de la atención al presente. Ahora parece más claro el por qué de esta suposición de Levinson: está considerando que el tiempo musical es el tiempo cronológico y, así, no quedaría más remedio que abandonar la percepción atenta del presente si es que se prefiere reparar en lo que ya ha dejado de escucharse, embarcándose en la tarea de la rememoración.

Pero es manifiesto que antes de asumir esas conclusiones, se requiere un análisis, tanto de la naturaleza de la memoria, como del tiempo. En ese ejercicio, Bergson tiene cosas importantes que aportar. En primer lugar, el reconocimiento de que la experiencia ofrece un mixto entre espacio y tiempo, el cual permite ir esclareciendo el asunto, puesto que no se tiene que lidiar con un tiempo puro que extrañamente comporta características espaciales, en tanto que el reconocimiento de las articulaciones de los cambios cualitativos permite que no todo se juegue en el mismo plano, un plano homogéneo que desconoce las diferencias de naturaleza y reduce todo a gradaciones de lo mismo. Podemos vislumbrar un tiempo que no es pensado de manera lineal, en tanto que la propia memoria no opera linealmente, ni obliga a hacer reconstrucciones literales para el reconocimiento de elementos al través de unos rieles unidireccionales; y en esa misma medida, el embrollo ante el que nos encontrábamos, comienza a disolverse. Si bien el arquitectonicismo y el concatenacionismo nos presentan la problemática del equilibrio entre la estructura y su temporalidad, entre la forma general y la tónica, entre la forma musical y su audición; la manera en que está planteado el problema, al basarse en un mixto mal analizado, no permite el tránsito, lo convierte en un problema inviable.

Si, con toda razón, la tendencia a la espacialización de la música se rebela contra el decreto que insiste en las invariantes de la naturaleza antropológica de los sentidos, en que el ojo sigue siendo el ojo, el oído el oído, no por ello puede, ansiosa de identidad, desconocer al otro de ella. Compositivamente esto significa, sin duda, que la música no se ha de organizar meramente desde arriba, desde la construcción, sino igualmente

desde abajo, desde el impulso intratemporal individual. Ésa es la verdadera intervención del sujeto en la música como una determinación objetiva de ésta.<sup>107</sup>

Por otra parte, concluyendo, hay que resaltar una vez más que la cuestión de la estructura no comprende tampoco la totalidad de la experiencia musical, pues se revela un remanente de la propia música que no se cristaliza en su estructura local ni general, y que constituye prácticamente la dimensión expresiva, no sólo rítmica, sino gestual de la música. Este gesto se traza en el entre-tiempo, en el entre-espacio que marca la estructura; nunca a costa de ella, pero sí en su borde.

Observa uno las proporciones numéricas, pero al mismo tiempo se las modifica con el entendimiento propio de la música... Puede uno tener valores rítmicos bien definidos, pero añádase el fraseo moviéndose hacia un forte con acento. Es un gesto musical y agrega distorsión, ya que no puede ejecutarse la música sin el gesto: es absolutamente imposible. Así que con el gesto llega automáticamente la distorsión. Será muy pequeña o bastante grande, según el impulso que uno quiera dar, pero ahí está.<sup>108</sup>

---

<sup>107</sup> Adorno, Theodor, “Sobre algunas relaciones entre música y pintura”, *Escritos musicales I-III*, Akal, Madrid, 2006

<sup>108</sup> Boulez, Pierre, “La partitura: Imaginación y realidad”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 61, enero-marzo 1997, p. 10

## Bibliografía

- Adorno, Theodor, “El compositor dialéctico”, *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Laia, Barcelona, 1985
- \_\_\_\_\_, “Dificultades”, *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Laia, Barcelona, 1985
- \_\_\_\_\_, “La forma en la nueva música”, *Escritos musicales I-III*, Akal, Madrid, 2006
- \_\_\_\_\_, “Pequeña herejía”, *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*, Laia, Barcelona, 1985
- \_\_\_\_\_, “Sobre algunas relaciones entre música y pintura”, *Escritos musicales I-III*, Akal, Madrid, 2006, pp. 618-650
- \_\_\_\_\_, *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004
- \_\_\_\_\_, “Vers une musique informelle”, *Escritos musicales I-III*, Akal, Madrid, 2006, pp. 503-549
- Agustín de Hipona, “Confesiones”, en: Roperio, Alfonso (comp.), *Lo mejor de Agustín de Hipona. Tomo 2. Confesiones*, CLIE, Barcelona, 2001
- Bachelard, Gaston, *La intuición del instante*, FCE, México, 1999
- Beardsley, Monroe, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing company Inc., Indianapolis, 1981
- Bergson, Henri, *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Sígueme, Salamanca, 1999
- \_\_\_\_\_, *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Cactus, Buenos Aires, 2007
- Boulez, Pierre, “La partitura: Imaginación y realidad”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 61, CONACULTA-INBA, México, 1997, pp. 5-11
- \_\_\_\_\_, *Penser la musique aujourd'hui*, Médiations, Ginebra, 1964
- \_\_\_\_\_, *Puntos de referencia*, Gedisa, Barcelona, 2001
- Budd, Malcolm, “Aesthetic Realism and Emotional Qualities of Music”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, núm. 2, 2005
- \_\_\_\_\_, “Motion and Emotion in Music: How Music Sounds”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 23, No. 3, Verano 1983
- \_\_\_\_\_, “Musical Movement and Aesthetic Metaphors”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, núm. 3, Julio, 2003
- \_\_\_\_\_, “The Repudiation of Emotion: Hanslick on music”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 20, núm. 1, 1980, pp 29-43
- Cabrera, José, “La temporalidad lessingiana: apuntes para una crítica del tiempo de las artes”, *Caleidoscopio, revista de contenidos educativos del CEP de Jaén*, núm. 1, 2008

- Cooke, Deryck, *The Language of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1963
- Cortázar, Julio, “Instrucciones para darle cuerda a un reloj”, *Historias de cronopios y de famas*, Punto de lectura, México, 2010
- Davies, Stephen, “Is Music a Language of the Emotions?”, *British Journal of Aesthetics*, Vol. 23, núm. 3, Verano 1983  
 \_\_\_\_\_, “Music”, en: Levinson (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, núm. 28, Oxford University Press, NY, 2003, pp. 489-515
- Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la pintura*, Losada, Buenos Aires, 1943
- De Azúa, Félix, “Todo tiempo pasado es presente”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 77-78, CONACULTA-INBA, México, 2001, pp.48-52
- Deleuze, Gilles, “Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 32, Madrid, 1998, pp. 18-23  
 \_\_\_\_\_, *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires, 2009  
 \_\_\_\_\_, *El bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1987  
 \_\_\_\_\_, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1989
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix, *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México, 2008  
 \_\_\_\_\_, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 2006
- Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989
- Feldman, Morton, “La vida sin Bach ni Beethoven”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 94, CONACULTA-INBA, México, 2005, pp. 5-8  
 \_\_\_\_\_, “Simetría imperfecta”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 94, CONACULTA-INBA, México, 2005, pp. 9-24
- Focroulle, Bernard, “La música y el nacimiento del individuo moderno”, Focroulle, Legros, Todorov, *El nacimiento del individuo en el arte*, Nueva visión, Buenos Aires, 2005, pp. 23-62
- Foucault, Michel, *Theatrum Philosophicum*, Anagrama, Barcelona, 1995
- Godoy, Rolf Inge, *Gestural Imagery in the Service of Musical Imagery*, Springer-Verlag Berlin Heidelberg, Camurri y Volpe (Eds.), pp. 56-62, 2004
- Gubenikoff, Carole, “La temporalidad en John Cage (Sonatas e interludios para piano preparado, Music for Changes)”, *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm.47-48, CONACULTA-INBA, México, 1993, pp.177-186

- Guczalski, Krzysztof, "Expressive Meaning in Music: Generality versus Particularity", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45, núm 4, Octubre 2005, pp. 342-367
- Hume, David, *A Treatise of Human Nature*, The University of Adelaide Library, South Australia, 2006
- Huovinen, Erkki, "Levels and kinds of Listener's Musical Understanding", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 48, núm. 3, Julio, 2008, pp. 315-337
- Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Primero*, FCE, México, 1993  
 \_\_\_\_\_, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, FCE-UNAM, México, 2005  
 \_\_\_\_\_, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Trotta, Madrid, 2002
- Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Premia, México, 1989
- Kania, Andrew, "The Philosophy of Music", *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2007  
 (<http://plato.stanford.edu/entries/music/>)
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1998  
 \_\_\_\_\_, *¿Qué significa orientarse en el pensamiento?*, Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense, Madrid, 1995
- Kivy, Peter, "Child Mozart as an Aesthetic Symbol", *Journal of the History of Ideas*, Vol. 28, núm 2, University of Pennsylvania Press, 1967, pp. 249-258  
 \_\_\_\_\_, "La música en el recuerdo y la música en el momento", en: Kivy, *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*, Paidós, Barcelona, 2005  
 \_\_\_\_\_, "Mozart and Monotheism: An Essay on Spurious Aesthetics", *Journal of Musicology*, Vol. 2, núm. 3, 1983, pp. 322-328.  
 \_\_\_\_\_, *Speaking of Art*, Martinus Nijhoff, La Haya, 1973
- Krammer, Jonathan, "La percepción del tiempo musical", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 47-48, CONACULTA-INBA, México, 1993, pp. 172-176
- Lavista, Mario, "Música y arquitectura", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 77-78, CONACULTA-INBA, México, 2001, pp. 20-28
- Levinson, Jerrold, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford University Press, NY, 2006  
 \_\_\_\_\_, *Music in the Moment*, Cornell University Press, New York, 2007  
 \_\_\_\_\_, "Hume's Standard of Taste: The Real Problem", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 60, núm. 3, Verano, 2002, pp. 227-238  
 \_\_\_\_\_, "Musical Profundity Mislplaced", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 50, núm. 1, Invierno, 1992, 58-60  
 \_\_\_\_\_, "What a Musical Work is", *The Journal of Philosophy*, Vol. 77, núm 1, Enero 1980, pp. 5-28

- Machado, Antonio, *Juan de Mairena I*, Cátedra, Madrid, 2006
- McAdoo, Nick, "Hearing Musical Works in their Entirety", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, núm. 1, Enero 1997
- Melchiorre, Alessandro, "Entre amnesia y memoria", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 49, 1994, pp. 70-75
- Meyer, Leonard, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1979
- Morrison, Charles, "Musical Listening and the Fine Art of Engagement", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 47, núm. 4, Octubre 2007
- Müench, Gerhart, "Música y pintura", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 43, CONACULTA-INBA, México, 1992, pp. 31-34
- Nattiez, Jean-Jacques, "Boulez en la era posmoderna: El momento de *Répons*", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 75-76, CONACULTA-INBA, México, 2000, pp. 30-55  
 \_\_\_\_\_, "De la semiología general a la semiología musical. El ejemplo de la Cathédrale Engloutie de Debussy", *Reflexiones sobre semiología musical*, UNAM, 2001
- Núñez, Amanda, *Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós*, Recurso electrónico: [www.paperback.es](http://www.paperback.es), Revista electrónica sobre arte, diseño y educación, núm. 4, 2007
- O'Hara, Frank, "Nuevas direcciones en música: Morton Feldman", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 94, CONACULTA-INBA, México, 2005, pp. 28-34
- Osborne, Harold, "Espressiveness: Where is the Feeling Found?", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 23, núm. 2, Primavera 1983
- Pepper, Amari, *Cadential Gestures in Post-Tonal Music: The Constitution of Cadences in Messiaen's Ile de Feu I and Boulez' Premier Sonate*, Dissertation for the degree Doctor of Musical Arts, Graduate Faculty in Music, City University of New York, NY, 2002
- Petazzi, Paolo, "Luciano Berio: Obras abiertas", *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, núm. 43, CONACULTA-INBA, México, 1992, pp. 38-46
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido*, Alianza Editorial, Salamanca, 2008
- Ross, Alex, *The rest is noise. Listening to the twentieth century*, Farrar, Straus and Giroux, NY, 2007

Salzer, Felix, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, Volume One, Charles Boni, NY, 1952

Schenker, Heinrich, *Tratado de armonía*, Real Musical, Madrid, 1990

Schönberg, Arnold, *Armonía*, Real Musical, Madrid, 1992

\_\_\_\_\_, *Fundamentos de la composición musical*, Real Musical, Madrid, 2001

Scruton, Roger, "Wittgenstein and the Understanding of Music", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 44, núm. 1, January 2004

Vázquez, Hebert, *Fundamentos teóricos de la música atonal*, UNAM -CONACULTA-FONCA, México, 2006

Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris, 2003