

¿Podemos hablar seriamente de narratividad en música?

Michel Imberty

Universidad Paris X-Nantèrre

Título original del paper: *Peut-on parler sérieusement de narrativité en musique?*
Publicado en: *Third Triennial ESCOM Conference*, University of Uppsala, 7-12 June 1997,
pp. 23-32.

Traducción: María de la Paz Jacquier. Revisión técnica: Juliette Epele. Publicado con
permiso del autor en: Boletín de SACCoM, **4 (2)**, Agosto 2012, pp. 8-20.

“Mamá se sentó a un costado de mi cama; había tomado el François le Champi, cuya cubierta rojiza y título incomprensible le daban a mi entender una personalidad distinta y una atracción misteriosa. Yo no había leído aún verdaderas novelas. Había escuchado decir que George Sand era el ejemplo del novelista. Esto me disponía ya a imaginar en François le Champi cierta cosa indefinida y deliciosa. Los procedimientos de narración destinados a excitar la curiosidad o el enternecimiento, ciertas maneras de decir que despertaban la inquietud y la melancolía, y que un lector un tanto instruido reconoce como afines a muchas novelas, me parecían simplemente – a mí que consideraba un libro nuevo no como algo poseedor de unas cuantas similitudes, sino como una persona única, que existe por sí – una emanación desconcertante de la esencia particular de François le Champi. Bajo esos acontecimientos tan cotidianos, esas cosas tan comunes, esas palabras corrientes, percibía una entonación, un acento extraño.” (Marcel Proust, A la recherche du temps perdu, 1^o partie: Du côté de chez Swann).

Si comienzo mi conferencia por este admirable texto de Proust, es porque este plantea exactamente el problema que yo quisiera examinar en relación a la música: ¿existe realmente en las novelas y en los relatos un conjunto de maneras de decir o de conducir la trama que se revela, que permita incluso anticipar en el tiempo los acontecimientos mismos que hacen al contenido de la narración, y que aún cuando el lector desprevenido no los reconozca o identifique, pueda experimentarlos como creando las esperas, las angustias, la tristeza o la alegría? En resumen, ¿existe una estructura que podríamos llamar proto-narrativa, organizadora del tiempo en sucesivas alternancias de tensiones y de distensiones, repeticiones y variaciones, tiempos plenos y densos y tiempos vacíos o muertos? “Percibía como una entonación, un acento extraño...” Estructura anterior a toda narración, a todo relato¹, estructura intuitiva e intuitivamente experimentada en la dinámica del flujo temporal, de la que por mucho tiempo pretendimos demostrar su naturaleza esencialmente cognitiva, manifiesta a su vez como proto-organización de las emociones y las vivencias.

He ahí la proposición que quisiera examinar desde el punto de vista de la psicología, y si partí del texto de Proust al que volveré por otra parte a lo largo de esta exposición, es en un sentido porque presenta el problema – con toda la sensibilidad y la imaginación del escritor – de una manera exactamente opuesta y simétrica a la manera en que lo considera J.J. Nattiez en un muy célebre artículo titulado “¿Podemos hablar de narratividad en música?”, título al que el de mi propia conferencia le hace un guiño amistoso.

J. J. Nattiez parte, de hecho, de una muy simple definición de relato o narración que toma de Chatman (1978): un relato es una puesta en relación de *seres* y de *acontecimientos*. Los personajes (seres) llevan a cabo actos o son víctimas de otros actos (acontecimientos). Un doble lazo los une unos a otros: una sucesión lineal que es la del tiempo, o más bien la del orden de aparición de los personajes y los acontecimientos, sucesión causal que liga ciertos acontecimientos a otros, o el estado momentáneo o más o menos duradero de ciertos personajes a ciertos acontecimientos. Sobre todo esto J. J. Nattiez realiza dos observaciones fundamentales: la primera es que, un relato supone un contenido designado explícitamente en el lenguaje verbal que remite a una realidad de hecho o imaginaria. Hace falta una

¹ N. del T.: *Récit*: relación oral o escrita (de hechos reales o imaginarios). Exposición, historia, narración, informe. *Faire un récit*: narrar, contar, informar. [*Le Petit Robert Version Électronique* (1996).] *Récit*: relato, narración. [*Larousse Francés-Español Español-Français* (1999)].

escucha particular de la obra musical para construir una narración a partir de ella, pero ese contenido no existe en la música si el compositor no decidió transmitir explícitamente un mensaje o si no decidí, yo auditor, encontrar allí un mensaje. Si el relato musical fuera manifiesto, sería entonces equivalente al relato literario, lo que no es el caso. La segunda observación recae en el hecho de que el relato, también literario, implica al mismo tiempo la intención del autor de contar alguna cosa, y el deseo del lector de reconocer allí una historia. Historia que le llega al re-construir a su manera, porque el relato literario – como no habría de serlo un hipotético relato musical - no es un reportaje sobre la realidad, y luego porque el texto escrito por el autor llama necesariamente a una interpretación por parte de quien lo lee.

Por otra parte, si vuelvo al texto de Proust, percibo cuán poco comprende el joven Marcel el “relato” de George Sand, y en qué medida, al mismo tiempo, reconstruye otra trama misteriosa, con sus zonas sombrías, sin que por ello la idea misma de relato – o de verdadera novela – no abandone ni un instante su espíritu.

“La acción se implicó; me pareció tanto más oscura que en aquel tiempo, en que yo leía, fantaseaba a menudo por páginas enteras con cualquier otra cosa. Y a las lagunas que esta distracción dejaba en el relato, se sumaban, cuando era mamá la que me leía en voz alta, que ella traspasaba todas las escenas de amor. Así, todos los cambios raros que se producen en la actitud respectiva a la molinera y al niño y que no encuentran explicación sino en los progresos de un amor naciente, me parecían marcas de un profundo misterio del que me figuraba gustoso que la fuente debía estar en ese nombre desconocido y tan dulce que “Champi” disponía en el niño que lo portaba sin que yo supiese por qué, su color vivo, enrojecido, y encantador.”

He aquí, entonces, un relato “con agujeros”, un relato misterioso cuya coherencia no aparece en absoluto ante el joven lector, simplemente porque éste encuentra finalmente mayor encanto en la ensoñación o en la voz y entonación de su madre que en la intriga que no deviene en suma más que movimiento general, coherencia mínima, una suerte de plan que nos recuerda que nos hallamos mejor en el relato y no en la realidad. Para el joven Marcel, la narración es aquí esencialmente una continuidad de la voz, del ritmo, de la melodía entonada, un hilo director vagamente perceptible a través de la calidad particular del nombre François le Champi, una representación sensible de una realidad interna emocional, afectiva, en la cual los sucesos no son sino pretextos de la manifestación de ese estado en la consciencia del lector. En resumen, la narración es primero un acto de puesta en escena, una “conducción de relato”, una dramatización que aleja de la realidad (Freud decía justamente que el sueño es una dramatización de la idea), de sus *seres* y de sus *acontecimientos*, una estrategia del autor y del lector para *dar sentido*. Quizás sea aquello a lo debiéramos llamar una “*impulsión narrativa*”, según la expresión de J. J. Nattiez, y que es cuestión de saber en qué consiste psicológicamente, lo que yo quisiera examinar en este momento.

En trabajos anteriores (Imberty, 1995 y 1997), mostré la importancia que otorga hoy la psicología a los fenómenos de la estructuración temporal en el desarrollo de la vida cognitiva y afectiva desde los comienzos de la vida. Sabemos en particular que todo el inicio de la socialización en el niño (entre los 3 y 6 meses) está basado en una organización repetitiva de las conductas creadas por la madre en su relación con él: vocalizaciones,

movimientos, estimulaciones táctiles y kinestésicas repetidas sin haber allí, al menos al principio, intención pedagógica. De hecho, a edad temprana, la repetición aparece como el modelo privilegiado de la madre para entrar en relación con su hijo, porque, siendo limitado el propio repertorio del niño, la repetición materna viene a llenar un vacío en el que lo que se dice o hace tiene menos importancia que la calidad sensorial de los estímulos, así como su estructuración. A propósito de los juegos vocales de la madre y de su hijo, D. Stern escribe: “Lo que sin duda importa menos es lo que la madre dice realmente. Lo importante es la musicalidad de los sonidos que ella produce. Desde este punto de vista, la acción repetitiva adquiere su importancia en tanto unidad estructural y funcional dentro de la interacción.” (1977, p. 122). Y la estructuración temporal de las interacciones – o de los comportamientos interactivos – que engendran las repeticiones, es sin duda el fenómeno esencial sobre el cual debe apoyarse nuestra comprensión del desarrollo de la personalidad.

En su juego con el niño, la madre se ve llevada a repetir muchas cosas (acciones, charlas...). Pero, es evidente a la observación, que ella no repite nunca exactamente de la misma manera: dice D. Stern “hay introducción progresiva de *variaciones*... La forma general (de la acción repetitiva) puede ser conceptualizada entonces como presentación y re-presentación de un tema con o sin variaciones. Más de la mitad de las repeticiones, sean estas vocales o no verbales, cuentan con variaciones” (*ibíd.*). Dos elementos permiten, a partir del desarrollo de la socialización, el afecto y la cognición en tales situaciones: por un lado, el niño aprende a adaptarse a un número cada vez más grande de variaciones, pero, por el otro, puede hacerlo porque la repetición está basada en un *ritmo regular* que torna previsible el tiempo y lo organiza. Es sobre esta regularidad que se funda la alternancia emocional de la tensión y la relajación, la insatisfacción y la satisfacción, al mismo tiempo que sus diversas transposiciones, y sus diversas complicaciones. Resumiendo, vemos que todo el desarrollo del comportamiento social y comunicativo – y luego de la personalidad – se haya construido sobre el aprendizaje de secuencias cuya estructura temporal está basada en la repetición que permite al niño dominar el tiempo en razón de la regularidad variada, ornamentada y diversificada. Hallamos aquí lo que constituye el sustrato universal de la música en todas las culturas, así como, también, las técnicas de relato.

Probablemente, exista entonces un lazo profundo entre las experiencias afectivas y la repetición: la repetición estructura el tiempo, como también las experiencias emocionales del sujeto. El ejemplo que muy a menudo da D. Stern es el del juego de “te agarro”. La madre varía el ritmo de sus gestos y sus palabras sobre la base de una secuencia repetitiva virtualmente isócrona, con un crescendo de la voz. El niño espera esa isocronía, adoptando o viviendo interiormente un tiempo regular, aunque debiendo ajustar sus respuestas a la sucesión real de los gestos y las palabras de su madre ritmadas de manera diferente, una variación libre en torno a la pulsación regular de base. Es, entonces, la irregularidad debida a las variaciones de la madre lo que da lugar a la participación del niño a través de sus propias expectativas, que funcionan sólo porque él mismo se encuentra reglado sobre una isocronía latente que produce el desfase lúdico entre el ritmo real y la pulsación. Este principio de la expectativa hacia un acontecimiento (aquí, un gesto, una palabra o una secuencia de comportamiento), previsible aunque de manera ligeramente indeterminada, se halla también en la base de muchos de los juegos de tensión musical sobre los que convenimos los compositores.

Dos ideas nuevas aparecen aquí: la primera es que la madre es quien estructura el tiempo por medio de la repetición-variación. En base a esta estructuración, poco a poco el niño construye y retiene un modelo abstracto fijado en la memoria de manera a-modal,

global y sincrética. En resumen, lo que permanece no es sino un *contorno temporal*, un recorrido delimitado en la experiencia del sujeto por un comienzo y un fin. Imaginamos fácilmente que, en cada situación interactiva, se desencadena el mismo proceso, y muy rápido, y que el niño adquiere un stock muy rico de contornos temporales abstraídos de secuencias de comportamiento *de a dos*, aquello a lo que D. Stern denomina “*esquemas de estar con*”, estar con una persona en tal y tal situación, tal contexto, tal acción, tal juego. La expresión, que utiliza Stern en su más importante y última obra *The Motherhood Constellation* (1995), indica que todo esto se construye cuando hay interacción humana. De lo que surge la segunda idea central, que podemos pensar que nos permite comprender los comportamientos musicales, aquella del *acuerdo afectivo*. La noción es compleja, y no la esclareceré sino progresivamente. Conservaré solamente que la noción de acuerdo es más rica que la de ajuste: acordar, ponerse de acuerdo con el Otro, es decir, estar en la misma sintonía, o el mismo ritmo. El “*esquema de estar con*” no funcionaría sin acuerdo. Y luego, como he sugerido, la noción comporta la idea de acuerdo al sentido musical, instrumental del término: *ponerse de acuerdo* para jugar juntos, no sólo para imitarse; sino para estar juntos en el tempo, y en el tiempo, como lo hacen los instrumentistas del cuarteto que se ciñen a un “*esquema de estar con*” sin el cual su empresa se vería consagrada al fracaso.

Lo interesante de la hipótesis es que la unidad de una experiencia interpersonal o interactiva es su estructura temporal en la que se implantan las experiencias sensoriales, motrices o afectivas para constituir las representaciones interiorizadas. En el niño pequeño, estas unidades de representación no pueden en absoluto sobrepasar algunos segundos, y a menudo menos aún, estando sin embargo sometidas a la repetición de la interacción social y, por consiguiente, integrándose progresivamente a representaciones más completas cuya organización se encuentra inicialmente ligada a la duración y a los cambios en la duración, de los niveles y las direcciones de las tensiones y relajaciones psíquicas.

¿Cuál es la naturaleza profunda de estos fenómenos? En su libro de 1985, *Le monde interpersonnelle du nourrisson* (1985, trad. francesa 1989), D. Stern desarrolla varios conceptos interesantes que como veremos tienen cierta relación con la música.

El primero de ellos es el de *afecto de vitalidad*, para lo cual habrá que citar un tanto extensamente el texto: “... numerosos rasgos de las emociones no se hallan comprendidos en el léxico existente o en la taxonomía de los afectos. Tales rasgos inaprehensibles se expresan mejor a través de los términos *dinámicos*, kinéticos como “surgir”, “desaparecer”, “fugaz”, “explosivo”, “crescendo”, “decrescendo”, “estallar”, “alargarse”, etc. Esos rasgos son ciertamente perceptibles por el bebé, y de una importancia cotidiana, aunque no sea más que momentánea.” (1985, trad. francesa p. 78). Estos afectos de vitalidad son, por lo tanto, rasgos ligados a las emociones, a las maneras de ser, a las diversas formas de experimentar interiormente las emociones. Sería, por ejemplo, lo que separa una alegría “explosiva” de una alegría “fugaz”, o bien las miles de maneras de sonreír, de levantarse de su silla, de tomar el bebé en sus brazos, experiencias que no pueden reducirse a los afectos categoriales clásicos, pero, que los colorean siempre de manera más sensible para el sujeto.

Si reinterpreto la idea de D. Stern, diré que estas experiencias son ante todo de naturaleza dinámica y temporal, y que ello es lo que hace a su originalidad. Otorgan densidad al instante, al presente de la acción, o a la emoción en curso, y son, sin duda, lo que en principio percibe el bebé de los actos, los gestos, las actitudes de su madre y de las personas que lo rodean. Se trata de las maneras de sentir, de estar con, antes que ser las emociones o los sentimientos particulares. Entonces, la comparación con la música o la

danza se impone, puesto que el coreógrafo o el compositor traducen más bien una manera de sentir antes que un sentimiento particular: si ese fuera el caso, lo que hace a la originalidad estilística se debe precisamente a que el sentimiento abstracto que se traduce nunca es traducido de la misma manera, vale decir, *sentido* de la misma manera por dos compositores diferentes.

Yo mismo evoqué largamente este problema en mis trabajos comparativos entre Brahms y Debussy: la tristeza que evoca la música de uno no es la tristeza que evoca la música del otro, no pertenece al mismo universo de connotaciones afectivas y semánticas (o de connotaciones afectivas semantizadas). Hay aquí alguna cosa que aclara las relaciones de la expresividad musical y del estilo: por un lado, la tristeza que evoca *Des pas sur la neige* de Debussy no es la tristeza del *Intermezzo op. 119, n° 1*; la primera poseedora, como lo muestran las experiencias, de algo más estático, cuajado, inmóvil, un tanto mortal, con respecto a la segunda, poseedora de cierta fluidez vital que la aleja de la desesperación y la conduce a la nostalgia; y por el otro, la tristeza de Debussy en esta pieza posee también alguna cosa que la aproxima a la alegría ligera, efímera e irónica de *La danse de Puck* o de los *Minstrels*: descubro precisamente allí la misma “cualidad” global de organización del material sonoro, la misma “cualidad” de los contrastes, las rupturas, los ritmos, las figuras melódicas. Tristeza e ironía, soledad desesperante y alegría aérea y saltarina remiten a un mismo modo de “experimentar”, a un mismo modo de moldear el flujo sonoro, a un misma “intencionalidad”, o al menos, a un mismo “esquema de estar con” el material sonoro y el tiempo, vale decir, un mismo esquema de “estar en el mundo”, un estilo. ¿No será entonces el estilo una *arquitectura de los afectos de vitalidad*? (Imberty, 1981, pp. 13-14). La respuesta de D. Stern es en todo caso idéntica a la mía: “Durante los comportamientos espontáneos en curso, el dominio de los afectos de vitalidad equivale a la del estilo en el arte” (1985, trad. francesa p. 206). Los afectos de vitalidad modulan, o “estilizan” los programas de comportamiento fijos y rígidos como la marcha, y la sonrisa, etc.... Todos los humanos caminamos; sin embargo, aún cuando a lo lejos yo no distinga vuestros rasgos, lo reconoceré de todos modos en su caminar.

La noción correspondiente a la de afecto de vitalidad en música es sin duda la que propuse a partir de las experiencias sobre la semantización de la experiencia musical para caracterizar los aspectos dinámicos y temporales de las formas: se trata de la noción de *vector dinámico*. Los vectores dinámicos son elementos musicales que vehiculizan las significaciones temporales de orientación, de progresión, de disminución o crecimiento, de repeticiones o de retornos. Por ejemplo, en una de mis experiencias sobre *La puerta del vino*, de Debussy, solicité a sujetos músicos y no músicos que describieran verbalmente lo que escuchaban, en tiempo real en el transcurso de la audición. Ahora bien, en lo que podemos llamar la *coda* de la pieza (compás 78), se produce un brusco paso a la octava aguda en *pp*. Las respuestas indican “serenidad”, “inmovilización”, “calma”, “extinción”, “desaparición”. Entonces, el paso al agudo en ese ralentando fue experimentado (si bien no había ralentando objetivo del tiempo en la interpretación elegida), por esta “inmovilización o esta serenidad” que distiende la densidad de la duración y de la escritura. De este modo, el paso a la octava superior no es sólo cambio de registro, sino que asume la significación de una suerte de apertura y de inmovilización del tiempo musical, que el último arpeggio de la pieza viene a romper súbitamente. Este cambio percibido y experimentado es entonces un *vector dinámico* que orienta la percepción del auditor, su expectativa y sus representaciones internas. La calidad de esta orientación depende de aquello a lo que remite

el vector dinámico, asimilado aquí a un conjunto de afectos de vitalidad de los que el auditor hace inmediatamente oído, experiencia o vivencia.

El mismo tipo de constataciones puede realizarse para el conjunto de la pieza, así como para esclarecer la naturaleza diferente de las progresiones temporales globales de *La puerta del vino* y del *Intermezzo en si bemol menor, op. 118 n° 6* de Brahms, elegidos para la comparación. Las respuestas dadas por los sujetos hacen surgir claramente las muy diferentes cualidades de los encadenamientos de las secuencias que componen cada una de las obras. En Brahms, a través de una progresión temática compleja, las respuestas conciernen devenires, pasos de un estado a otro – sin que estos estados se hallen de por sí precisados – movimientos que duran (“*algo va a pasar, nacimiento, oscurecimiento, agonía, etc.*”), y las transiciones están marcadas por esa lentitud evolutiva. En Debussy, por el contrario, los contrastes y las yuxtaposiciones dan lugar a respuestas en las que los movimientos evocados son cortos, precisos, bruscos, y los cambios de estado, instantáneos y sorprendidos (“*desarticulación brutal, delirio, tensión, grito, más libre, mas laxo, calma, inmovilización, etc.*”). Este carácter “inmediato” e “intuitivo” de la comprensión de los vectores dinámicos es la razón por la cual, como lo he demostrado ya (1981, p. 128), estos no tienen realidad semiológica objetivable. Solamente constituyen en la percepción de los sujetos las referencias de una *intención* de sentido que se libera de la forma en devenir y del estilo, desbordándola por todas partes. Sobre esta intención de sentido volveré más adelante.

Dos puntos deben ser precisados: en primer lugar, debemos notar que los afectos de vitalidad no dependen – para su traducción en los comportamientos – de ningún modo sensorial particular. El tipo de “percepción” que representan es a-modal, lo que significa que el niño – más adelante, el adulto – “traduce” espontáneamente lo experimentado a un modo u otro, indiferentemente, y permaneciendo a menudo en un estado de “percepción” más confuso o indeterminado y más inmediato. Muchos de los resultados experimentales mostraron que los bebés son perfectamente capaces de efectuar las traslaciones intermodales desde bien temprano, y que la base de sus “conocimientos” no se ve afectada por una modalidad determinada: de este modo, “ciertas propiedades de las personas y de las cosas, como la forma, el nivel de intensidad, el movimiento, el número y el ritmo son aprehendidas directamente como atributos perceptivos globales y amodales” (Stern, 1985, trad. francesa p. 77).

En segundo lugar, si los afectos de vitalidad no son categorizables es porque, siendo amodales, encuentran su consistencia en su “perfil de activación”, su esquema temporal interno. Francès, en 1958, indicaba que la expresividad musical reposa sobre la evocación de “abstractos sentimentales” que serían “los hechos y las sombras de la experiencia corporal sedimentada” (1958, reed. 1972, p. 343). La hipótesis es interesante, pero, por un lado, la expresividad musical, como vimos, no podría reducirse a la evocación de la experiencia corporal sola, aún cuando ésta resultara omisible, y por el otro, el término “abstracto” parece particularmente mal elegido, dejando entender que la abstracción cognitiva sería indispensable para que funcione un “reconocimiento” o una “identificación” de los esquemas formales inscriptos en la música. Por el contrario, el concepto de afecto de vitalidad se enraíza en la dinámica misma de la vida afectiva, del surgimiento de la personalidad y del lazo interpersonal, en lo que Bergson habría llamado la creatividad del impulso vital. Por lo tanto, el afecto de vitalidad es él mismo un tiempo emergente, un fragmento de tiempo en el presente que se experimenta como una sucesión de tensiones y de distenciones más o menos fuertes, como una sucesión de variaciones de intensidad de la

sensación. Un ejemplo dado por D. Stern resulta remarcablemente ilustrativo: para calmar a su bebé, la madre le dice “Vamos, vamos, vamos...”, acentuando la primera sílaba y ralentando la segunda. Sin embargo, podría intentar obtener el mismo efecto sin decir nada, acariciando solamente la cabeza de su hijo: el gesto, la caricia tienen entonces el mismo perfil, apoyado al principio, ralentado y aliviado hacia el final. Lo interesante aquí es que el bebé experimenta ambos comportamientos de la misma manera, y que así tiene entonces la experiencia de un mismo afecto de vitalidad (1985, trad. francesa p. 83) caracterizado por un perfil de activación determinado que experimenta y “reconoce” inmediatamente. A medida que se acumulan las experiencias del mismo género, los afectos de vitalidad se reagrupan en organizaciones muy globales, en las cuales las percepciones, los actos y los pensamientos no existen en tanto tales puesto que constituyen la “matriz” de su desarrollo en las experiencias posteriores. Así, los afectos de vitalidad pueden aparecer como las categorías (sensitivas o intuitivas) primitivas sobre las cuales se construirán posteriormente las emociones, los sentimientos, las formas percibidas e identificadas, los pensamientos. Su organización es, dice Stern, “el dominio fundamental de la subjetividad humana”, “el reservorio fundamental del cual podemos extraer todas las experiencias de creación” (*ibíd.*, p. 95).

Dos nociones nuevas surgen ahora que nos retrotraen, por un lado, a la experiencia del tiempo y a la creación de tiempo musical, y por el otro, a la cuestión por tanto tiempo controversial de la semiotización del tiempo musical y de las formas que ésta soñaba en las obras y los estilos, en un sentido de narratividad en música.

Para comenzar, de todo lo anterior, naturalmente fluye la noción de *trama temporal de lo vivido* (o *trama temporal de la experiencia*): definida en *La constellation maternelle* (1995) como *forma de representación de la experiencia afectiva*. Decimos, entonces, que esta es un contorno de afectividad, la forma temporal de un conjunto de perfiles de intensidad, de ritmo y de duración de afectos de vitalidad, por los cuales asegura, al sujeto, la *coherencia* en un *presente que dura*. Su emergencia es para el sujeto un acontecimiento que se produce en tiempo real, en el “interior” de la experiencia. Pero, para comprender la envergadura de esta noción, debemos inmediatamente preguntarnos: ¿qué es lo que se trama? Dicho de otro modo, ¿qué es lo que se teje, cómo se teje una intriga, un acontecimiento del que esperamos su relato, vale decir, del que esperamos que alguien nos dé el *sentido*? Dicho de otro modo aún, si “eso se trama”, ¿qué sentido tiene?

Detrás de esta pregunta hay en realidad otra mucho más general que apunta al tiempo: este no tiene sentido para nosotros sino como *lazo*, pasaje entre pasado, presente y futuro, con una orientación en la que se proyecta nuestra vida. En los bebés es claro que el tiempo existencial está todavía fragmentado, que la orientación general no existe, y que este se reduce al presente, es decir, a las sensaciones, a los gestos y movimientos, a las acciones interpersonales y a los afectos de vitalidad que le están asociados. Al principio – lo vimos precedentemente – puede reducirse a algunos segundos, incluso a veces a menos. Pero, en este brevísimo presente, ¿cómo se construye la coherencia de sí y del mundo circundante, y cómo, sin la intuición de un horizonte temporal futuro, el sujeto puede señalar la dirección de aquello que se trama en la fluidez temporal vivida? Muchos filósofos evocaron lo que ellos mismos llaman el espesor del presente, la extensión del presente en el tiempo de las experiencias subjetivas. San Agustín distinguía ya las unidades del tiempo objetivo de las unidades del tiempo subjetivo que se dilatan en función de la experiencia interior, de suerte que podemos hablar de un pasado del presente, de un presente del presente y de un futuro

del presente: “El tiempo es una distensión del alma”, el futuro no es más que la espera del futuro, el pasado no es sino el recuerdo del pasado y el presente es por tanto la espera misma concentrada sobre el objeto que aún no está y que en un instante no estará más.

Lo que encontramos en San Agustín es precisamente esta problemática del sentido, no solamente de la direccionalidad del tiempo y de lo que el sujeto vive, sino más bien del “¿hacia dónde va?” en tanto que *intencionalidad* de las sensaciones, de las percepciones, de los actos, de las representaciones. El presente va hacia algo porque la conciencia del tiempo es conciencia de alguna cosa en el tiempo, conciencia de algún objetivo por alcanzar: esto también lo había visto Husserl. El tiempo, entonces, unifica; la duración constituye el *lazo* de las experiencias más allá de su heterogeneidad, es co-substancial al surgimiento del Yo. ¿Cuál es ese lazo? O, si se quiere, ¿qué ventana del tiempo permite esta coherencia, este sentido? Esto nos lleva a preguntarnos cómo podemos tener representaciones temporales. En el lactante, la capacidad de reconocer las coherencias en el mundo interpersonal se encuentra ligada a su capacidad de sentir el lazo entre sus acciones y el placer o displacer que experimenta. Dicho de otro modo, las acciones se tiñen de una motivación intrínseca – no planteado como objetivo consciente, siendo el placer o el displacer de experiencias inmediatas – que mantienen la energía para actuar. Todos los comportamientos de auto-excitación realzan este mecanismo. En él se implanta y acuerda el comportamiento de la madre. De modo que la “experiencia de hacer” se tiñe de una orientación, de una finalidad que, *a la postre*, da a esta experiencia una coherencia por una limitación precisa en el tiempo: hacer para experimentar el placer, luego poco a poco para responder al otro, para compartir con él; pero, una vez que el objetivo es alcanzado, la acción se re-centra en otra secuencia, siendo la precedente reenviada al pasado, y momentáneamente olvidada. Este reenvío al pasado es lo que, *a posteriori*, da su coherencia a la secuencia, y la hace surgir como una forma temporal habiendo tenido un comienzo, un medio y en fin.

Esto es lo que D. Stern llama “*envoltura proto-narrativa*” (1994 y 1995, pp. 86-87): en efecto, la forma narrativa es lo que, en el universo del lenguaje y de los signos a los que tendrá acceso más tarde el lactante, construye la unidad de tiempo, recortando la realidad del devenir humano. El desfase temporal es entonces una *semiotización* de los perfiles de activación de los afectos de vitalidad, o más exactamente, lo que permite a la semiotización desarrollarse en la duración, da forma a las tramas temporales de las experiencias, en suma, lo que hace que alguna cosa “se teja” o “adquiera sentido” en el tiempo. La envoltura proto-narrativa es, por lo tanto, un contorno de afectividad repartido en el tiempo con la coherencia de una *quasi-intriga*: se organiza en torno a la puesta en acto de una intención-motivación (orientación hacia un objetivo), recorta una porción del tiempo en la que el bebé experimenta su propia coherencia, es decir, que reporta a la vez hacia sí (*sentido de un Yo núcleo*) las sensaciones de sus necesidades (por ejemplo, tener hambre), de sus actos (movimientos, gritos...), de sus percepciones (rostros, caricias, voz de la madre...), y de sus experiencias (afectos de vitalidad ligados a la vez a sus sensaciones, sus movimientos, sus percepciones), aunque permaneciendo, más allá de todo lenguaje, como *una línea de tensión dramática intuitiva*.

Es, por lo tanto, una forma proto-semiótica de la experiencia interior del tiempo, una matriz del “relato” de las tensiones y de las distensiones ligadas a la “intriga” (o la “proto-intriga”, 1994) de la búsqueda de una satisfacción, que da a la experiencia su unidad global, sea cual fuere el grado de complejidad. Esta unidad es “sentida” a través de la conciencia progresiva que el bebé adquiere de la causalidad y de la progresión de la experiencia hacia su estado final. Alrededor de los 3 o 4 meses, el bebé deviene de hecho

capaz de diferenciar el Yo del otro, siendo el yo experimentado como autor o causa de acciones deliberadas. Entonces, hay percepción intuitiva de un yo-agente, de una acción, de un instrumento y de una finalidad. Estos, son los elementos que sustentan las formas primitivas de la causalidad y que organizan las proto-intrigas, que hacen emerger de la trama temporal de la experiencia una línea de tensión dramática que la orienta: “Una vez que la motivación (deseo) se activa en una situación interpersonal, crea subjetivamente una estructura quasi-narrativa” (1994).

Nos aproximamos allí a lo que dice P. Ricœur en *Temps et récit* (1983) cuando habla de “estructura pre-narrativa de la experiencia”. Nuestras experiencias, en lo que Bergson habría llamado el impulso vital, son vividas como tramas de historias a las que haría falta pocas cosas para contarlas y cuya coherencia se urdiría en el acto mismo de la narración. ¿Pocas cosas? Una puesta en código en el lenguaje, una distancia en la realidad creada por su representación, una temporalidad dominada, y sobre todo, alguien a quien contar, aunque más no sea a nosotros mismos.

Estos hechos y estas reflexiones aportan evidentemente un nuevo esclarecimiento al concepto de *macro-estructura* de la pieza musical que desarrollé en varios trabajos (1981, pp. 88-90; 1991). He definido la macro-estructura como un esquema de estructuración del tiempo, es decir, como el esquema de progresión de las estructuras temporales de tensión y de relajación de la pieza musical. Dicho de otro modo, una pieza musical es ante todo un ordenamiento de eventos sonoros en el tiempo, y la macro-estructura un esquema tipo simplificado, un ordenamiento a priori que viene a llenar inmediatamente los eventos sonoros concretos cuya progresión puede definirse al auditor como una serie estructurada y jerarquizada de tensiones y de reposos. La macro-estructura se define a la vez en el plano de la gramática musical, de las operaciones cognitivas en juego en la composición y la comprensión de la obra, pero también en el plano de la expresividad y de las experiencias del auditor en el transcurso de la audición. La progresión temporal, a través de las tensiones y los reposos, a través de los patrones formales que evocan lo que bien puedo denominar ahora afectos de vitalidad, adquiere sentido en esta continuidad orientada desde el inicio hacia el final de la obra, encontrando coherencia en esta trama temporal que urde los gestos melódicos, rítmicos, armónicos, y desgrana las “proto-narraciones” de los miles matices de la vida interior en un perfil único. Comentando el texto *Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson, V. Jankélévitch describe bien esto: “¿ningún término medio unirá jamás un dolor a una alegría? Sin embargo, la duración hace este milagro.” La duración interior, como la modulación armónica por su parte, implica “la intuición de una cierta densidad de originalidad a sortear” (1959, pp. 4-43).

De este modo, la macro-estructura claramente aparece como la *trama temporal de las experiencias o las vivencias* organizadas, afectos de vitalidad diseñados en sus perfiles proto-narrativos, y vehiculizados en el flujo del tiempo musical. La música sería como la traducción o la representación de la matriz original de todas las formas simbólicas, de todas las formas de lenguaje, vale decir, de todas las formas de ordenamiento del tiempo. En el fondo, comprenderíamos la intuición profunda de Lévi-Strauss en *L'homme nu*, desde el punto de vista de la psicología del desarrollo y del psicoanálisis: “Mito codificado en sonidos en lugar de palabras, la obra musical provee una grilla de decodificación, a la vez que una matriz de relaciones que filtra y organiza la experiencia vivida, se sustituye a ella y procura la beneficiosa ilusión de que las contradicciones pueden ser sobrellevadas y las dificultades resueltas” (1971, p. 590).

Entonces, ¿la música sería también la matriz original de todas las formas de relato? J. J. Nattiez tiene razón en hacerse la pregunta en el fondo esencial: ¿la idea de narración aplicada a la obra musical no testimoniaría ese desconcierto del auditor contemporáneo frente a las obras que no son ya lineales? Esto es, ¿obras en las que “no se trama”, en las que no pasa nada, o mejor aún en las que nada pasa? Agregó a ello, las dos hipótesis más pertinentes de un trabajo de C. Deliège (1989): por un lado, a partir de Debussy, la organización interna de las secuencias que componen una pieza musical resulta más importante que el proceso discursivo que las une en la forma de conjunto (lo que se corresponde perfectamente con la búsqueda de Debussy por romper toda simetría, por instaurar en música la primacía del instante en relación al proceso que dura, búsqueda que los compositores contemporáneos extendieron hasta llegar al sonido serial²); pero, por otro lado, la exigencia del auditor por encontrar en la obra propuesta un mínimo de claridad y de orden inteligible, parece contradictoria ante el debilitamiento, e incluso la desaparición del discurso. En términos de psicología cognitiva, esta exigencia representa la posibilidad de construir las *anticipaciones* y las *retroacciones* perceptivas sin las cuales ninguna unidad sería percibida ni conceptualizable, ni en música, ni en ningún otro dominio de la actividad humana de conocimiento, sea cual sea.

Ahora bien, una buena parte de la música contemporánea, en particular la música serial, privilegia las pequeñas secuencias unitarias de tiempo, los perfiles proto-narrativos elementales, y los vectores dinámicos de los que hablamos precedentemente en detrimento de la progresión de conjunto, del gesto temporal de la obra en su totalidad. La música serial se construye sobre estas aventuras temporales mínimas desligadas unas de otras. Al mismo tiempo que, el principio de no-repetición sobre el cual Schönberg funda su sistema vuelve improbable que la trama temporal que engloba esas secuencias mínimas definidas en torno a la serie, pueda tomar sentido para el auditor. La “gran forma” resulta puramente abstracta al no enlazar entre sí las envolventes proto-narrativas en una representación de experiencia vivida, vale decir, extraña a la trama de la duración interior y de su posible simbolización en el tiempo de la obra entera.

Porque en el fondo esta música evita la repetición, engendrado ese tiempo liso de que hablaba Boulez (1963), tiempo del instante, que no pasa, que no puede ser el tiempo de una aventura, y que el auditor experimenta a veces como al tiempo del aburrimiento. La negación de toda expresividad, de toda semantización de la música durante los años del serialismo triunfante no es psicológicamente una casualidad: están ligadas a la destrucción de la “forma grande”, esto es, a la destrucción de todo pensamiento del tiempo, de todo pensamiento de una trayectoria definida que pueda anticiparse en el tiempo: el resultado último de esta tendencia del arte musical de la primera mitad del siglo XX es sin duda la *Momentform*, es decir, una forma que nada tiene de lineal y que se centra totalmente en el material. La ausencia de todo proceso discursivo la vuelve, así, totalmente imprevisible e indiscernible. Y, si de los tres vieneses, Weber parece el más enigmático y más sutilmente innovador, se debe, aún cuando en su obra la variación supera sin cesar la repetición, a que ¡logró, sin embargo, un equilibrio excepcional entre el minuto-discursivo y la secuencia-obra!

² La séquence-son.

“Igualmente, cuando ella leía la prosa de George Sand..., atenta a desterrar de su voz toda pequeñez, toda afectación que hubiera podido impedir el poderoso flujo de ser recibida, proporcionaba toda la ternura natural, y la amplia dulzura que reclamaban esas frases que parecían escritas para su voz y que, por así decirlo, estaban enteramente en el registro de su sensibilidad. Encontraba al abordarlas en el tono que les era necesario, el acento cordial que las preexiste y dicta, pero que las palabras no indican; gracias al que amortizaba en el transcurso la crudeza en los tiempos verbales, otorgando al imperfecto y al pasado definido la dulzura que hay en la bondad, la melancolía que hay en la dulzura, dirigiendo la frase final hacia la que habría de comenzar, precipitándose a veces, y otras ralentando la marcha de las sílabas para hacerlas entrar, cuando sus cantidades fueran diferentes, en un ritmo uniforme que introducía en esta prosa tan común una especie de vida sentimental y continua.”

Finalizo con el texto de Proust: pues me provee, creo, una conclusión luminosa: sabemos que es a través de este episodio y de su fuerte contexto afectivo (el reposar que separa al niño de su madre, la crisis de lágrimas y la lectura de *François le Champi*, “una novela verdadera”) que Proust entra en la literatura. El movimiento del texto es en el fondo el reverso de los esfuerzos de todos los que, a propósito de la obra musical, pretenden aplicar a cualquier precio las categorías y las teorías de la narración. Poco a poco, lo que deviene esencial, es todo lo que no es relato, tan misterioso que despierta en el joven Marcel la atención por lo que hace a su propio contenido, esto es, el impulso de la frase, el ritmo de la voz, su música tan particular que llegará a constituir la esencia inconsciente de la frase proustiana, la trama temporal de la lectura, y no, en cambio, la lógica de los acontecimientos. La señora Proust recrea para su hijo, y sin quererlo, la envolvente proto-narrativa de la novela, es decir, aquello que está de este otro lado de la novela, ANTES de la novela, la emoción particular que condiciona que este relato (porque podría haber sido otro) tenga este impacto en la formación de la personalidad del joven adolescente. Y que, también le permite en esa experiencia construir su coherencia interna, relacionando su pasado en Combray con su vocación de escritor.

De todos modos, en el análisis de las estructuras semiológicas de la música, tenemos primero que encontrar este movimiento, esta dinámica de la linealidad temporal, esta “intriga” sin personajes, ni acontecimientos, quiebres y restauraciones de la coherencia de nuestro devenir. No podemos hablar de narratividad en música, porque la música no cuenta, no representa, no dice. Como tampoco dice, ni cuenta la voz de la Señora Proust a su hijo. Sólo pone en escena el tiempo y nuestras maneras de experimentarlo, de reconstruirlo, de imaginarlo entre continuidad y discontinuidad, entre unidad fusionada y particionada, entre movilidad e inmovilidad. La historia de la creación musical es la historia de las relaciones del hombre en el tiempo, tanto en el plano individual como en el colectivo. Sin embargo, el recorrido por los destacados trabajos de D. Stern nos sugiere una nueva profundización: la referencia constante al hecho de que la psicología individual del tiempo se forja en las interacciones con los otros, y la mayor constatación de que el sentimiento de la duración nace en el juego de la comunicación interactiva, nos hacen comprender que la música no nos toca sino a través del otro. Ciertamente, concuerdo totalmente con J. J. Nattiez cuando muestra que la “comunicación musical” (en el sentido banal) es una ilusión. Pero, creo que el problema de la *expresión* musical es aparte: la música extrae su poder de su naturaleza

profundamente social, como por otra parte el lenguaje, en tanto vehículo, de la representación interiorizada. Toda la sustancia temporal de la música se nutre de nuestras maneras de ser en el mundo, es decir, de ser en nuestro tiempo, en nuestra cultura, con nuestra percepción, nuestro cuerpo, nuestras emociones y nuestros sentimientos. No es comunicación, sino representación de nuestro poder de comunicar, juego estilizado de nuestra apertura al mundo, comunicación sin objeto a comunicar. Por tanto, ésta no es sino proto-narración en el sentido propio anterior a la narración, irreducible a sus categorías y sus descomposiciones lógicas de la realidad.

Referencias

- Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. Paris, Gonthier, coll. Médiations.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell University Press.
- Deliège, C. (1989). La forme comme expérience vécue. In S. McAdams et I. Deliège (Eds.), *La Musique et les Sciences Cognitives* (pp. 159-179). Bruxelles, Mardaga.
- Imberty, M. (1981). *Les écritures du temps*. Paris, Dunod.
- Imberty, M. (1995a). Psychanalyse de la création musicale ou psychanalyse de l'œuvre musicales ? Essai sur la répétition. *III^o Congrès Européen d'Analyse Musicale*. Montpellier. *Actes du Congrès, Musurgia*, 1997 (sous pressé).
- Imberty, M. (1997). Formes de la répétition et formes des affects du temps. *Musicae Scientiae*, 1 (sous pressé).
- Jankélévitch, V. (1959). *Henri Bergson*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Lévi-Strauss, C. (1971). *L'homme nu*. Paris, Plon.
- Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie générale et Sémiologie*. Paris, Ch. Bourgois.
- Nattiez, J. J. (1989). Peut-on parlé de narrativité en musique ? *Revue de Musique des Universités Canadiennes*, **10-2**, 68-91.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et récit*. Paris, Seuil.
- Stern, D. N. (1977). *Mère et enfant. Les premières relations*. Bruxelles, Mardaga.
- Stern, D. N. (1985). *The Interpersonal World of the Infant. A view from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. (Le monde interpersonnel du nourrisson. (A. Lazartigues et D. Pérard trad. frçse, Paris, Presses Universitaires de France, 1989). New York, Basic Books, Inc. Publishers.
- Stern, D. N. (1994). Une manière de construire un nourrisson cliniquement pertinent. *Infant Mental Health Journal*, **15-1**, 9-25.
- Stern, D. N. (1995). *The Matherhood Constellation. A unified view of Parent-Enfant psychotherapy*. (La constellation maternelle, trad. frse., Paris, Calman-Lévy, á paraître). New York, Basic books, Inc., Publishers.