

- Eduardo Ovejero y Mauri (Buenos Aires: Aguilar, 1951)
- Pellegrini**, Juan Carlos (1968), *El modernismo. Antología de la poesía hispanoamericana* (Buenos Aires: Huemul).
- Ponce**, Aníbal (1938), *Humanismo burgués y humanismo proletario. De Erasmo a Romain Rolland* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2009).
- Renan**, Ernest (1923), *Caliban et L'eau de jouvence*, París : Calmann-Lévy.
- Renan**, Ernest (1878), "Caliban. Suite de la tempête", en Renan (1923 : 7-112).
- Renan**, Ernest (1880): "L'eau de jouvence. Suite de Caliban", en Renan (1923: 113-276).
- Rodó**, José Enrique, *A propósito de Rubén Darío y su obra*, selección de textos de Elkin Restrepo (Bogotá: Norma).
- Rodó**, José Enrique (1899), en Rodó (1990, 15-66).
- Rodó**, José Enrique (2007), *Ariel* (Montevideo, Ediciones de la Biblioteca Nacional, Ministerio de educación y Cultura de Uruguay).
- Rodó**, José Enrique (2014), *Motivos de Proteo* (Madrid: La Biblioteca Digital, 2014).
- Shakespeare**, William (1951), *Obras completas*, traducción de Luis Astrana Marín (Madrid: Aguilar, 1951).
- Shakespeare**, William (1964), *The complete Works of William Shakespeare*, (London: Abbey Library, Murrays Sales & Service Co., London) 9-30
- Sleibe-Rahe**, Adriana (2007), "Calibán, Ariel y Próspero: resemantizaciones del paradigma shakespereano", en AA.VV (2007: 257-265).
- Weber**, Max (1920), *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, (Tübingen: J.C.B. Mohr, Paul Siebeck).
- Weber**, Max (1958), "Parlement und Regierung im neuegeordneten Deutschland", en *Gesammelte Politische Schriften* (Tübingen: J.C.B. Mohr).

LAS METÁFORAS DEL TIEMPO EN LA MÚSICA DESDE UN PUNTO DE VISTA PRAGMÁTICO

Marianela Calleja

Marianela Calleja

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional del Sur

Las metáforas del tiempo en la música desde un punto de vista pragmatista**Resumen**

El presente artículo indaga sobre los efectos que operan en el oyente las diversas formas del tiempo musical. Si partimos de su ontogénesis, un primer momento puede hallarse en los juegos temporales de la primera infancia. Nos concentraremos en los efectos generados por la audición de diversas formas temporales en la música, que no remiten ni a un contenido “original” en términos de Donald Davidson, y que aquí identificaremos con la tesis del *sonido* por oposición al *tono* de Roger Scruton, ni a uno “extendido” o más profundo, identificado con desarrollos que ligan estas experiencias a ideas de tiempo, sino a asociaciones o esquemas comunes a toda la actividad humana. Para tal fin acudiremos a una teorización de la metáfora, su comparación con la analogía y, especialmente, a una postura dinámica de la misma que enfatice la importancia de los usos en una teoría del significado.

Palabras clave

Juegos con las formas de la vitalidad –teoría causal de la metáfora –
musicología cognitiva –unidades semióticas temporales

Metaphors of Time in Music from a Pragmatic Point of View**Abstract**

This paper inquiries into the effects of the diverse forms of musical time on the listener. Departing from its ontogenesis, we can find a first moment in the temporal games from early childhood. We will concentrate on the effects caused by the listening of diverse temporal forms in music, which refer neither to any content in its “original” sense –in Donald Davidson’s terms, linked here to Roger Scruton’s thesis on *sound* in opposition to *tone*– nor to any “extended” or more profound meaning identified with theories that link these experiences to ideas of time, but to associations or schema, common to all human activity. For this purpose, we will be aided by the theory of metaphor, its comparison to analogy, and specially, its dynamic position which emphasizes the importance of uses in a theory of meaning.

Keywords

Games with the forms of vitality –causal theory of metaphor –cognitive musicology –temporal semiotic units

Recibido: 17/06/2016 Aprobado: 06/10/2016

This view is neatly summed up by what Heraclitus said of the Delphic oracle: It does not say and it does not hide, it intimates. (Davidson 1984: 262)

INTRODUCCIÓN

El corazón de la experiencia musical tiene sus orígenes en los primeros momentos de la evolución intrauterina y la inmediata primera infancia. Teorías recientes advierten todo este potencial, desde la psicología cognitiva hasta en concreto la propia musicología y musicoterapia. Stefania Guerra-Lisi, musicoarte-terapeuta se referirá con la “globalidad de los lenguajes” a los “estilos prenatales” que se prolongarán en los lenguajes de las artes (Guerra-Lisi 2006: 41 y ss.): *Concéntrico (concentric)*, *oscilante (swinging)*, *melódico (melodic)*, *ondulante (rolling)*, *rítmico (rhythmic)*.¹ Un reciente artículo de esta

¹ Las características principales de las categorías desarrolladas por Guerra-Lisi, junto a sus ejemplificaciones musicales:

Concéntrico: Fase prenatal correspondiente a la incubación, durante la cual una regularidad sincrónica se establece. Pulsante, persistente, repetitivo. Ejemplo: Stockhausen, *Stimmung*. (Guerra Lisi, 2006: 41-42.)

Oscilante: Fase correspondiente a la formación de la mórula. Patrón en oleadas, cuasi-hipnótico, movimiento desde-hacia. Ejemplo: Erik Satie, *Berceuse*. (Guerra Lisi, 2006: 48.)

Melódico: Fase de nado en el líquido amniótico, cuando el feto comienza a desarrollar sus miembros. Flujo, líneas sinusoidales, ascenso y descenso suaves. Ejemplo: Bach, *Clave bien temperado*, Preludio No. 1 en Do Mayor. (Guerra Lisi 2006: 54-55.)

Ondulante: Gradual desarrollo de las extremidades, mayor articulación. Movimientos circulares: giratorio, rotativo, espiralado. Ejemplo: Debussy, *Jeux de vagues (La mer)*. (Guerra Lisi 2006: 61.)

Rítmico: Fase donde las extremidades toman contacto con las paredes del útero, expandiéndose y contrayéndose elásticamente. Movimientos cortos rectilíneos, accio-

revista, da detalles sobre la importancia que tienen en el siguiente período madurativo de la primera infancia, los juegos con las formas temporales (Véase Español y Pérez 2015). Daniel Stern, musicólogo y musicoterapeuta, se referirá a las “formas de la vitalidad”: Estallar (*exploding*), levantarse (*surging*), escabullirse (*slipping away*), debilitarse (*fading*) (Stern 2010: 4).² Estos trabajos, orientados al ámbito terapéutico, sólo sirven como propedéutica o plataforma teórica comparable. Sus categorías, centradas en una ontogénesis de perfil psicológico, tienden a corresponder con la de los trabajos de análisis musical que presentamos y desarrollamos a continuación.

Trasladados ya al contexto de exploración artística, nos detendremos en un análisis conceptual, filosófico, de las formas temporales que crea la música, no ya desde un punto de vista semántico, largamente discutido en trabajos anteriores, sino pragmático. Las estructuras temporales estudiadas semánticamente estaban ligadas a concepciones lógico-filosóficas, como el tiempo lineal, circular y ramificado, y

nes de apego y desapego, centro-hacia. Ejemplo: Bach, Tercer Concierto de Brandenburgo. Primer movimiento. (Guerra-Lisi 2006: 68.)

Otros estilos:

Imagen-Acción: Último período de embarazo, cuando el bebé es prisionero del espacio, y ya no puede mover sus extremidades libremente. Como compensación, acude a la imagen-en-acción, que le permite si no moverse física, al menos psíquicamente. Desorden, caos, pérdida de control. Ejemplo: Ligeti, *Atmospheres*.

(Guerra Lisi 2006: 74.)

Catártico: El estilo surge de los trabajos para nacer que experimenta el bebé. Cambios rítmicos y metabólicos, expectativa de un inminente, aunque desconocido fenómeno. Trabajo y esfuerzo, sorpresa, peligro; descarga. Ejemplo: Berio, *Sequenza V*. (Guerra Lisi 2006: 81.)

² Las *formas de la vitalidad*, según Stern, no son sensaciones (ningún órgano se asocia a ellas), no son emociones (se puede estar alegre o triste *explosivamente*); es decir, no se asocian a un tipo de emoción particular; no se hallan ligadas a un contenido. Son formas de la vitalidad y no simplemente formas dinámicas, en tanto tienen fuerza, dirección, y son capaces de moverse en una estructura temporal. (Stern 2010: 91.)

remitían a ordenamientos temporales de larga escala (véase Calleja, 2013). Una teoría en curso, las UST (Unidades semióticas temporales) propuesta por el Laboratorio de Música e Informática de Marsella, trata las diversas unidades temporales en forma de microsegmentos. Este relativamente reciente programa de investigación experimental tiene la ventaja de poder *adaptarse* a trabajos de interdisciplina con potenciales enormes. Se estudian los efectos que producen en la escucha y se proponen las siguientes categorías: *En flotación, en suspensión, pesadez, obsesivo, en oleadas, que avanza, que gira, que quiere arrancar, sin dirección por divergencia de información, sin dirección por exceso de información, estacionario, trayectoria inexorable, caída, contraído-extendido, impulso, estiramiento, frenado, suspensión-interrogación, por inercia* (MIM 2002).

A continuación dividiremos el análisis en tres momentos: 1) Enfoque semántico y giro pragmático de la metáfora del tiempo musical; 2) UST, historia e introducción; 3) Aplicaciones y consideraciones finales.

1. ENFOQUE SEMÁNTICO Y GIRO PRAGMÁTICO DE LA METÁFORA DEL TIEMPO MUSICAL

La filosofía y la estética musical del romanticismo comienzan a referirse sistemáticamente al tema del tiempo musical (véase Rowell, 1996). Aunque los estudios sobre el tiempo musical específicamente se desarrollaron dentro de la musicología a partir de los años 80 (véase Kramer 1985). Actualmente diversas metodologías han indagado diferentes aspectos de la temporalidad musical. Uno de ellos ha sido la investigación exclusivamente enfocada en la significación o semántica del tiempo musical. Aquí avanzaremos no obstante sobre un modo de estudiar el tema desde un punto de vista pragmático, que ha empezado a ser fructífero por las relaciones profundas que tiene con

el dominio mayor de la experiencia de la temporalidad en general y las implicancias de la música en la construcción de esa vivencia. Si atendemos al origen, un punto inicial del estudio pragmático sobre el tiempo musical lo constituye sin duda su relación con las actividades lúdicas más tempranas involucradas en la fruición derivada del dominio del tiempo.

Entre las diversas formas de juego que existen, iniciaremos esta investigación atendiendo al tipo de juegos con las formas de la vitalidad, que se vinculan, anticipándolas, al posterior desarrollo de las artes temporales (véase Español y Pérez, 2015). Según una teoría del juego humano, éste se caracterizaría, entre otras notas, por el contraste existente entre una conducta lúdica y una seria, análoga (Garvey 1977; citado por Español y Pérez, 2015: 11). El juego se caracteriza por ser incompleto, en el sentido de eliminar la parte final de la conducta seria, y exagerado, en su intensidad o su forma. Un rasgo definitorio es, sin embargo, el reconocimiento de que la actividad es una simulación. En resumen: “El contraste propio del juego infantil humano requiere la comprensión de que aquello que se manifiesta ser, no es, en algún sentido, lo que aparenta ser” (Español y Pérez, 2015: 12). Español y Pérez rastrearán, a partir de esta definición de juego, la continuidad ontogenética que derivará en el ulterior desarrollo de las artes temporales como la música. Daniel Stern, específicamente, se refiere a los juegos sociales tempranos que se basan en la generación de expectativas. Este tipo de juegos explotan el contraste: “ahora no, ahora no, ... ahora!” (Stern 2010: 100).

Al insinuar la acción de agarrar y moverla irregularmente en el tiempo hacia adelante (extendiéndola, demorándola, acrecentando la expectativa), los adultos introducen al bebé en dos claves del mundo humano: el contraste entre lo que es y no es y el dominio del tiempo (Español y Pérez 2015: 16).

Mariano Etkin se refirió a este tipo de juegos aunque llevados a extremos en el ámbito de la composición musical de vanguardia, juegos donde por ejemplo se relativiza la sensación de consonancia, variando el registro sobre un intervalo constante más allá de su rango óptimo que es la zona central, en términos de “umbrales” y “apariencias”:

El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa, como vimos, una acentuación de la ambigüedad significativa de la música. Se trata de una oscilación entre lo que "parece" y lo que "es". Los extremos -de altura, de registro, de duración, de intensidad, etc.- enmascaran o descubren fenómenos acústicos diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre "apariencia" y "realidad" (Etkin 1983).

Desde 1980 se han desarrollado en la (etno)musicología teorías basadas en analogías estructurales.³ Estas teorías buscan explicar ciertos fenómenos en términos de otros. Las analogías operaban dentro de la música misma (por ejemplo el caso de la música imitativa) y en el discurso acerca de la música. Ejemplos de analogías simples en el discurso sobre la música son aquellas que homologan alturas y espacialidad (es decir, notas agudas se ubican espacialmente más arriba que notas graves), *tempo* y velocidad, o tonalidad y gravedad. Un salto mayor en términos de explicación por analogía en el discurso sobre la música lo han llevado a cabo las explicaciones basadas en esquemas mayores como cosmovisiones y conceptos de espacio y tiempo (McGraw 2008: 39).

La interpretación semántica del significado del tiempo musical se

³ Véase Roetti 2016: 422-423, quien a su vez toma la distinción de analogía estructural de Christian Thiel.

abocó a descubrir relaciones y coincidencias entre el tiempo de la música y las concepciones vigentes sobre el tiempo en la cultura (véase Kramer, 1988). En este abordaje el análisis se basaba en la analogía. Un tratamiento de la diferencia entre analogía (procedimiento débil, pero admitido en filosofía y ciencias desde Aristóteles por acotar el sentido de la semejanza) y la metáfora analógica (cuyas semejanzas son abiertas e indeterminadas y sólo sirve en situaciones restringidas en el discurso científico, por ejemplo con el fin de motivar en una introducción o al cierre de un discurso), sirve para delimitar el ámbito de un tratamiento de tipo semántico del significado del tiempo musical, de uno pragmático como el que proponemos en esta oportunidad. Podríamos comenzar con una distinción útil que estableceremos con el fin de delimitar nuestro estudio, la diferencia entre *fundamentar con analogías* y *percibir con metáforas*. En este apartado recorreremos el camino que va de una a otra distinción.

En un pasaje de su “Poema de los Dones”, Borges se refiere metafóricamente a la música: *esa misteriosa forma del tiempo*. Esta breve y potente alusión poética, va a tomar aquí dimensiones filosóficas más extensas. Antes de iniciar un estudio sobre las metáforas del tiempo en la música, debemos partir de una noción de metáfora. La clásica definición aristotélica dice: “Metáfora es transferencia del nombre de una cosa a otra” (Aristóteles, *Poet.*: 1457b.6-7). Adentrados en el contexto de la filosofía aristotélica hallamos una diferencia entre *analogía* y *metáfora por analogía* (Vázquez 2010). Ya en relación a nuestro tema, una variante del tratamiento semántico del tema del tiempo musical consistía en explicitar las siguientes relaciones por medio de una analogía cualitativa (Calleja 2013):

Formas del Tiempo Musical: Ontologías del Tiempo
 ::
Estructuras Lógicas del Tiempo: Concepciones Filosóficas del Tiempo

Este razonamiento se basa en una analogía cuyos términos no son susceptibles de aumento, es decir, a diferencia de las analogías matemáticas o proporciones (analogías de cantidad), ésta no es expresable numéricamente. Lo que debe buscarse en este caso es la semejanza; pero existe un problema no obstante y consiste en que no hay un método para descubrirla o procedimiento para validar la transferencia (Vázquez 2010: 95-97).

La metáfora por o según analogía es un cambio de nombres donde lo que se dice con propiedad es sustituido por otra palabra, que funciona bajo una semejanza abierta. Por ejemplo en metáforas del tipo: “La niñez es la primavera de la vida” o “la vejez es el otoño”. La diferencia con las analogías, incluso cualitativas, es que éstas todavía, y en oposición a las metáforas, se mantienen en el ámbito del nombrar con propiedad.

Hasta aquí llegaremos sobre la acepción de metáfora en Aristóteles, quien advierte sus complicaciones para el discurso científico, asertivo y aun filosófico, y la coloca en el lugar de asistente pedagógico y de embellecimiento decorativo. Hasta aquí la teoría tradicional que nos advierte sobre las precauciones a tener en cuenta con el uso de la metáfora.

Actualmente y desde hace un tiempo ya, se ha considerado a la metáfora más que por las deficiencias, por sus bondades. En el contexto de una filosofía de la música, Roger Scruton (1997) nos dice que *no*

podríamos comprender no sólo el discurso acerca de la música, sino la música misma sin la intervención de un proceso metafórico. ¿Qué es una metáfora en este nuevo posicionamiento y cuál es el punto, el objetivo de la misma?

Roger Scruton indaga la naturaleza de la pura experiencia musical:

La indispensable metáfora ocurre cuando la manera en que el mundo se nos muestra depende de una colaboración imaginativa con él, más que de nuestros objetivos cognitivos ordinarios. Y eso es lo que sucede cuando escuchamos música.

[...]

[N]uestra comprensión más común de la música, un sistema complejo de metáfora, que no es la descripción verdadera de ningún hecho material, ni siquiera acerca de los sonidos, juzgados como objetos secundarios. La metáfora no puede ser eliminada de la descripción de la música, porque define el acto intencional de la escucha musical. Quita la metáfora, y cesas de describir la experiencia de la música [...] (Scruton 1997: 92, las traducciones nos pertenecen)

Scruton continúa argumentando sobre el tipo de metáforas presentes en la música, y se extiende, entre otras pero principalmente, sobre las metáforas espaciales:

[...] ¿Cómo sería, en verdad, prescindir completamente de la experiencia del espacio? Debiéramos luego cesar de oír orientación en la música; los tonos no se moverían más unos hacia o desde otros; ninguna frase reflejaría otra; ningún salto sería más atrevido o largo que otros, etc.

[...]

Si las metáforas son prescindibles, es sólo por la razón trivial de que nuestro mundo podría no contener la experiencia de la música. Pero eso también sería dudoso: ¿No estaría acaso en la naturaleza de la razón, oír los sonidos de esa manera? (92-93)

La descripción de Scruton sobre la música implicando una metáfora liga esa experiencia a otras más básicas, enraizadas en nuestra corporalidad:

Las cualidades musicales, sin embargo, no son cualidades secundarias. Son como aspectos que pueden ser denominados cualidades terciarias [...] Estas cualidades terciarias no son ni deducidas de la experiencia ni invocadas en la explicación de la experiencia. Sólo son percibidas por seres racionales, y sólo a través de cierto ejercicio de la imaginación, *implicando la transferencia de conceptos traídos de otra esfera*. (94; la cursiva es nuestra)⁴

Este argumento final que remarcamos, del que se sirve Scruton, lo había tratado ya Donald Davidson en su teoría de la metáfora literaria. La analizaremos seguidamente y será la plataforma teórica para comprender propuestas como la del programa de las UST que presentaremos más adelante y, finalmente, para comprender el significado y origen de la experiencia musical. El programa de las UST constituye una aproximación metafórica en el sentido que desarrollamos arriba. No es una analogía cuyos términos claramente se ubican en el nombrar con propiedad, son esquemas que contienen mayor apertura y pueden ser utilizados para abordar procesos comunes fuera del

⁴ Para poder comprender el alcance de este argumento deberíamos recordar las cualidades primarias que imprimen los objetos físicos, como por ejemplo el movimiento de traslación, y sus cualidades secundarias, como por ejemplo, el color, que depende de una fuente que lo emana. En la música, el movimiento que percibimos entre sonidos no es de traslación en el sentido tradicional; tampoco dependemos para su apreciación primeramente de la fuente que emana los sonidos, de ver el instrumento por ejemplo.

Un trabajo perteneciente a la filosofía de la música reciente, pero basado en resultados experimentales, sustenta el carácter metafórico en procesos concretos como los de simulación empática basado en la teoría de las neuronas espejo. Véase Robinson (2016: 5).

ámbito del tiempo musical. Su relación de transferencia desde otros dominios podrá explicarse a través de una comprensión dinámica de la teoría de la metáfora.

El planteamiento de la visión pragmática en teoría de la metáfora filosófica sostiene que los significados de las metáforas no deben explicarse en términos semánticos, y que el rol está en que éstas ejercen u operan cambios en el destinatario. Por otra parte, es interesante ver cómo esta concepción también llamada *causal* de la metáfora, frente a la semántica, propone una visión potencialmente afín a una comprensión *musical* del lenguaje, tal como la desarrollara ya Wittgenstein en el período de sus *Investigaciones filosóficas* (1953). Las metáforas bajo este punto de vista no tienen un contenido cognitivo en el sentido tradicional, no existe algo así como un “significado metafórico”, sino significados en contextos de uso, y en todo caso, si se nos plantean problemas, “significados primeros” (Burdman 2015: 64).

El punto de una metáfora según la visión pragmática no señala las similitudes sino sólo las muestra. Las similitudes no se encuentran definidas. La comprensión de la metáfora es un proceso inagotable, es pura apertura y demanda como tal, creatividad en la interpretación. De allí la imposibilidad de definir un contenido semántico. Todo esto no impide, sin embargo, que haya de hecho ciertas similitudes y que podamos dar como legítimas ciertas interpretaciones y no otras.

Donald Davidson comienza “What Metaphors Mean?” (1978) con la siguiente afirmación: “La metáfora es el ensueño del lenguaje y, como todo sueño, su interpretación refleja tanto del intérprete como de su creador” (Davidson 1984: 245; las traducciones son nuestras). Reafirmamos la tesis del carácter esencialmente constructivo de la metáfora como señalaba Scruton, dependiente de una “terminación” del intérprete u oyente. Asimismo recuerda la afirmación de que los so-

nidos no significan más que lo que escuchamos y que atribuirle un significado extendido, que aquí denominaremos semántico, sería acotarlos: “...las metáforas significan lo que las palabras, en su interpretación más literal significan, y nada más” (245).

Proponemos entonces que las tesis que siguen del ensayo de Davidson acerca del significado de las metáforas, puedan ser leídas en clave musical:

El error central en contra del que voy a embestir es la idea de que la metáfora tiene, agregado a su sentido o significado literal, otro sentido o significado.

El concepto de metáfora como primeramente un vehículo para comunicar ideas, incluso inusuales, parece tan erróneo como la idea cercana de que tiene un significado especial. (246)

¿Cómo podremos traducir un pasaje musical en términos de significados? La analogía que podamos establecer de aquí en adelante entre el lenguaje metafórico y la metáfora implícita en la escucha musical necesitará de matices. Davidson argumenta que un significado metafórico depende de su relación con un significado “original”, lo cual, en el contexto de su nominalismo, es problemático. Por otra parte, la consecuencia de recurrir a un significado original llevaría a dilapidar la eficacia de la metáfora: El ejemplo del Génesis: “El espíritu de Dios se movió por sobre la faz de las aguas”, debiera significar, por extensión de quienes la poseen, que el agua tiene un rostro o una cara:

Lo que ha quedado es cualquier apelación al significado original de las palabras. Si la metáfora depende o no de significados nuevos o extendidos, depende ciertamente de los significados originales [...] (248-249)

Trasladados a la música, la dicotomía podría reformularse en cambio, entre la diferencia que existe entre lo que es un *sonido* y el *tono* musical, es decir, entre la base acústica y lo que luego implica una experiencia más compleja que involucra un complejo de metáforas espaciales, causales y de movimiento (Scruton, 1996: 19 y ss.). Tanto como un “significado original” se vuelve problemático en el contexto de la metáfora lingüística, apelar a un significado primero presente en la base acústica del sonido implicaría no hallarse en la explicación del significado musical propiamente, sino del meramente acústico o natural. En ese modo de explicarnos el significado musical, atenderíamos meramente a la duración de los sonidos en el tiempo, reduciéndolos a su calidad de eventos.

Davidson propone seguidamente una variante tentadora, pero que rápidamente descarta:

Entonces, quizá, podamos explicar la metáfora como una especie de ambigüedad. Porque la ambigüedad en la palabra, si es que hay una, se debe al hecho de que en contextos ordinarios significa una cosa y en el contexto metafórico significa algo distinto; pero en el contexto metafórico no necesariamente dudamos de su significado. Cuando dudamos, usualmente es para decidir cuál de un número de interpretaciones metafóricas aceptaremos [...] (249)

Siguiendo con la interpretación de estos fragmentos en el plano musical, no podríamos avalar la presencia de una ambigüedad entre el ámbito del sonido y el del tono; o bien nos hallamos inmersos en una experiencia que es del todo diferente por el sentido y la orientación que conferimos a los sonidos que se convierten así en la experiencia del tono musical, o bien esos sonidos quedan confinados a una escucha que no los decodifica como tales. Ambigüedad habrá en todo caso entre

los posibles análisis que pueda llevarnos a hacer una obra. Davidson continúa su argumentación utilizando la comparación entre metáfora y símil:

Podemos comprender mucho acerca de lo que las metáforas significan comparándolas con símiles.

[...O]tra teoría del significado especial o figurativo de las metáforas: el significado figurativo de la metáfora es el significado literal del símil correspondiente.

[...]

Convierten el significado oculto de la metáfora en algo demasiado obvio y accesible.

[...]

El símil dice que hay un parecido y lo deja para que nosotros podamos escoger una característica común o unas características; la metáfora no afirma explícitamente un parecido, pero si la aceptamos como metáfora, estamos de nuevo llevados a buscar características comunes [...] (253, 254 y 255)

Una vez trasladados al ámbito musical podríamos comprender estos pasajes de la siguiente manera. En términos de lo que un tono o la experiencia musical en sí misma evoca en el oyente, no tal o cual sensación, sino una generalidad suficiente como para abarcar una serie de sensaciones concomitantes e imposibles de definir de manera acabada. La recurrencia al símil, termina por demostrar la imposibilidad de acotar una interpretación que podría equivaler a una explicación de la metáfora musical desde un planteamiento semántico, en este caso, como abordamos en términos de concepciones temporales implícitas extraídas del análisis musical de la obra. Estas explicaciones en torno a cosmovisiones no agotan (tampoco pretenden, aunque presentan de por sí un problema sin resolver) la cuestión del significado. De allí la necesidad de recurrir a un abordaje pragmático.

Las consecuencias de adoptar una interpretación contenidista o semántica llevan a las siguientes conclusiones:

El argumento ha conducido tan lejos a la conclusión de que tanto como la metáfora puede ser explicada en términos de significado puede, y en verdad debe, ser explicada por apelación a los significados literales de las palabras. Tenemos como consecuencia que las oraciones en las que las metáforas ocurren son verdaderas o falsas de una manera normal, literal [...]

Si una oración usada metafóricamente es verdadera o falsa en el sentido ordinario, luego es claro que es usualmente falsa.

[...] la mayoría de las oraciones metafóricas son patentemente *falsas*, tanto como todos los símiles son trivialmente verdaderos.

[...] pero en ocasiones la verdad patente también se dará. (256-257 y 258).

Asimismo, aunque más terminantemente, no podemos atribuir verdad o falsedad a un pasaje musical, simplemente porque no contiene un mensaje acerca de hechos, no dice, pero muestra algo.

Las críticas de Davidson se orientan a su punto final:

Hay, luego, una tensión en la visión usual de la metáfora [...] una metáfora hace algo que ninguna prosa podría posiblemente y, por otra parte, necesita explicar lo que la metáfora hace apelando a un contenido cognitivo-justo el tipo de cosa que la prosa está designada a expresar.

Donde piensan que proveen de un método para descifrar un contenido codificado, lo que realmente nos cuentan (o tratan de contarnos) es algo acerca de los *efectos* que las metáforas tienen en nosotros. (261)

El corolario final de la exposición de Davidson nos acerca su posición

pragmatista de la metáfora que aquí trasladaremos al ámbito del problema del tiempo musical:

Pero de hecho no hay límite para aquello a lo que la metáfora llama nuestra atención, y mucho de lo que somos causados a notar no es proposicional en carácter.

Las palabras son una moneda equivocada para cambiar por una imagen.

Ver es no ver eso. La metáfora nos hace ver una cosa como otra pronunciando un enunciado literal que nos inspire o promueva la visión. En tanto en la mayoría de los casos lo que la metáfora promueve o inspira es no enteramente, ni siquiera del todo, el reconocimiento de una verdad o hecho, la tentativa de dar una expresión literal al contenido de la metáfora es equivocada. (263)

Finalmente, lo que nos es especialmente útil a una filosofía del tiempo musical en clave pragmática a partir de ahora es el pasaje perteneciente a un estudio de psicología debido a Verbrugge y McCarrell, que el mismo Davidson transcribe y donde se advierte:

Muchas metáforas llaman la atención hacia sistemas comunes de relaciones o transformaciones comunes, en los que la identidad de los participantes es secundaria. Por ejemplo, considere las oraciones: *Un auto es como un animal*, *Los troncos de los árboles son pajas de ramas y hojas sedientas*. La primera oración dirige la atención a sistemas de relaciones entre consumo de energía, respiración, movimiento auto-inducido, sistemas sensorios, y, posiblemente, un homúnculo. En la segunda oración, la semejanza es de un tipo más constreñido de transformación: succión de fluido a través de un espacio cilíndrico verticalmente orientado que parte de una fuente de fluido hacia su destino. (259-260)

Davidson atribuye a Max Black una teoría similar:

[M]uchas palabras tienen un significado ‘difuso’ que deviene fijo, si es que se fija del todo, por contexto.

De acuerdo a la teoría de la interacción de Black, una metáfora nos hace aplicar un ‘sistema de lugares comunes’ asociados con la palabra metafórica al sujeto de la metáfora: [...] (260)

Introducírnos en una teoría de la metáfora que le asigna un valor pragmático por sobre uno semántico nos conduce directamente a comprender los significados musicales en relación a lo que nos provocan o las fuerzas que ejercen sobre quien escucha, y limitar así su significación en términos de ideas o emociones que expresen, más o menos nítidamente, no porque no nos sean útiles desde el punto de vista de cierta interpretación o elucidación, sino porque sería acotarlos o reducirlos.

El siguiente trabajo sobre metáfora al que atenderemos brevemente, por ser especialmente afin a los desarrollos en musicología cognitiva que demandará la comprensión de la teoría de las Unidades Semióticas Temporales, pertenece a George Lackoff y Mark Johnson. *Metáforas de la vida cotidiana* (1980) desarrolla un programa sobre la metáfora que acaba por concretar esta aproximación comparativa entre el lenguaje metafórico y el lenguaje metafórico musical. Éste sitúa a la metáfora como una práctica indispensable inmersa ya en la comunicación del lenguaje cotidiano. Según Jaime Nubiola (2000), es Max Black (1966), basándose en una teoría previa de Ivor Richards (1936), quien propone que en la metáfora habría una interacción entre dos pensamientos en simultáneo, como por ejemplo en “Juan es una roca”, la fortaleza de Juan y la solidez de la roca. Ya Davidson había arremetido contra esta “ambigüedad”, sin embargo, hacia el final de su ensayo, como vimos, vuelve a estas teorías con el fin de proveer de un marco para posibles interpretaciones:

Para Black, los dos elementos vendrían a ser uno, el foco de la metáfora-el enunciado efectivo-y otro, el que lo rodea. Este segundo ha de ser considerado más como un sistema que como una cosa individual. Cuando decimos que “la sociedad es un mar”, estamos poniendo delante de nuestros ojos, proyectando sobre la sociedad, todo un sistema conceptual en el que hay tempestades, puertos seguros, piratas, tiburones, naufragios y muchas cosas más. (Nubiola 2000)

Lakoff y Johnson describen en su libro tres tipos de metáforas. Las *metáforas orientacionales* son aquellas que organizan un sistema global de conceptos con relación a otro sistema, tienen que ver con la orientación espacial y nacen de nuestra constitución física. Las más importantes: arriba/abajo, dentro/fuera, delante/detrás, profundo/superficial, central/periférico. Un ejemplo: Lo bueno es arriba, lo malo es abajo (Lackoff-Johnson 1980: 50ss.). Este tipo de metáforas son las que especialmente encontramos en el lenguaje musical y que la filosofía musical de Scruton y los desarrollos que se expondrán de las UST tratarán en extenso.

Existen otro tipo de metáforas a las que no prestaremos atención aquí. Hay *metáforas ontológicas*, por las que caracterizamos un fenómeno como si fuera una entidad, una sustancia, un recipiente, o una persona. Un ejemplo es: “La mente humana es un recipiente”. Por último se hallan las *metáforas estructurales*, que son aquellas en las que se estructura una actividad por medio de otra. Ejemplos de éstas son: “Comprender es ver” o “Una discusión es una guerra” (Lackoff-Johnson 1980: 63 ss.).

Mark Johnson (1987) en una teoría posterior, su teoría corporizada de la mente, desarrolló específicamente un programa sobre la metáfora como la habilidad central de nuestro pensamiento, que elabora es-

quemados o patrones mentales, derivada de nuestra experiencia corporal o relación de nuestro cuerpo y el entorno. Por ejemplo, el esquema del equilibrio es un reconocido esquema transferido *metafóricamente* a otros dominios más abstractos (ej. Equilibrio corporal al caminar o andar en bicicleta, la homeostasis interna y el equilibrio psicológico, hasta llegar al equilibrio formal de una obra) (Alcázar 2014: 4).

El problema general que desenmascara la teoría de Lakoff y Johnson es de dónde surgen los conceptos o cuál es la base de nuestro sistema conceptual. El origen estaría en los conceptos entendidos directamente, como son los espaciales u orientacionales. Las metáforas ontológicas son también vitales en tanto nos experimentamos como cuerpo separado, con su interior y su exterior. Finalmente, también tenemos la capacidad de generar conceptos a partir de otros, como las metáforas estructurales. Según Nubiola, “[n]os hallamos pues ante una teoría constructivista del lenguaje y del pensamiento, pero se trata de una construcción a partir de la experiencia más común y cotidiana” (Nubiola 2000). Asimismo se produce aquí un importante giro:

En lugar de atender a las metáforas como productos de la actividad artística (o “desviaciones” del sentido literal) han pasado a ser estudiadas como procesos de construcción de significados. (Nubiola 2000)

Habría todavía que distinguir entre metáforas convencionales de la vida cotidiana y metáforas creativas o heurísticas utilizadas en la investigación científica:

Las metáforas creativas confieren sentido a nuestra experiencia de la misma manera que las convencionales: proporcionan una estructura coherente, destacan unos aspectos y ocultan otros. Son capaces de crear una nueva realidad, pues contra lo

que comúnmente se cree no son simplemente una cuestión de lenguaje, sino un medio de estructurar nuestro sistema conceptual, y por tanto, nuestras actitudes y nuestras acciones. Las palabras por sí solas no cambian la realidad, pero los cambios en nuestro sistema conceptual cambian lo que es real para nosotros y afectan a la forma en que percibimos el mundo y al modo en que actuamos en él, pues actuamos sobre la base de esas percepciones (Nubiola 2000).

Algunas conclusiones del trabajo crítico de Nubiola que comentamos, y nos acerca una valoración actual de la teoría de Lakoff y Johnson, recuerda viejas incursiones en filosofía del lenguaje, específicamente la discusión acerca del relativismo y el universalismo (véase Mateos 2007). Aquella discusión se daba en torno al problema de si el lenguaje reflejaba una realidad conocida o si era el encargado de elaborar precisamente el conocimiento de una realidad enmarcada por la propia lengua. Asimismo el lenguaje musical no es transparente en cuanto a significados dados, como si éstos fueran dados naturalmente, sino que construye, enraizado en esquemas mentales que, como vimos, tienen un origen corporal.

Lo que sigue confirma asimismo lazos de familiaridad con la tesis sobre abducción en Peirce (CP 5. 180-212):

Frente a lo que denominan “objetivismo absoluto” (el Realismo científico de la cultura norteamericana) y al “subjetivismo radical” (el escepticismo literario) Lakoff y Johnson proponen una vía intermedia, a la que llaman precisamente una síntesis experiencialista, que aspira a unir razón e imaginación. En consecuencia, Lakoff y Johnson concluyen que así como las categorías de nuestro pensamiento son en gran medida metafóricas y nuestro razonamiento cotidiano conlleva implicaciones e inferencias metafóricas, la racionalidad ordinaria es

por su propia naturaleza esencialmente imaginativa (Nubiola 2000).

2. UST, historia e introducción

La música actúa sobre nosotros de manera indubitable. Para poder emprender un análisis de las metáforas temporales que despliega la música, necesitamos introducir algunos constructos teóricos. Partimos de la reciente concepción de música como energía en movimiento. Esta perspectiva ha sido desarrollada en la actual musicología cognitiva y en la teoría de la composición de música electroacústica, que presenta características propias alejadas de la tradicional organización de duraciones y alturas (Alcázar 2014: 6).

Hasta aquí recolectamos algunas reflexiones de la filosofía de la música, que afirmaban que aplicamos efectivamente “conceptos traídos de otra esfera” (Scruton), o bien, de la teoría filosófica de la metáfora a la música, “sistemas de relaciones o transformaciones comunes” o “sistema de lugares comunes” (Davidson 1978: 259-260).

La teoría en curso de las UST (Unidades semióticas temporales) es un programa llevado a cabo desde 1991 en el *Laboratoire Musique et Informatique de Marseille* (MIM), por varios compositores, artistas y científicos, que trata las diversas unidades temporales en forma de micro-segmentos. Según resume Alcázar:

Las UST son fragmentos musicales que poseen una significación en razón de su organización morfológica y cinética; estas configuraciones sonoras producen un “efecto” similar aunque se produzcan en contextos sonoros diversos [...] centrándose en la descripción de unidades sonoras basadas en una homología con modelos naturales que reenvía a fenómenos externos al propio sonido y que mantiene una relación de semejanza de algún tipo con él [...] (Alcázar 2014: 11)

Para llevar a cabo su contrastación, el protocolo de investigación se dividió en varias tareas de estudio y posterior testeo de las UST. Se redactaron fichas descriptivas según características morfológicas y semánticas, se recurrió a la simulación experimental y composición de estudios-obras que las ejemplificaran. Un aspecto importante a destacar en el proceso de demostración y consolidación de la teoría fue la realización de un experimento llevado a cabo tanto con músicos y no músicos que solidificó la hipótesis central de este programa, según el cual, procesos perceptivos y cognitivos implicados en la categorización serían independientes de la competencia de los oyentes y confirmarían su origen en procesos generales implícitos comunes a todas las personas. Un importante trabajo de testeo reciente acudió a análisis electroencefalográficos en varios sujetos para el reconocimiento de las UST, siendo contrastadas con otros fragmentos (véase Frey, Poitrenaud, Tijus 2010).

Las categorías hasta ahora reconocidas son 19: *en flotación, en suspensión, pesadez, obsesivo, en oleadas, que avanza, que gira, que quiere arrancar, sin dirección por divergencia de información, sin dirección por exceso de información, estacionario, trayectoria inexorable, caída, contraído-extendido, impulso, estiramiento, frenado, suspensión-interrogación, por inercia.*

Antes de pasar a describir cada una de ellas sucintamente (MIM 2002; Alcázar 2014), resumimos las características morfológicas y las características semánticas que intervienen en la definición de las unidades:

Características morfológicas: duración (delimitada o no delimitada); reiteración (con o sin reiteración); fases (una o varias); materia (estable/continua o en evolución/discontinua)⁵; aceleración (positiva o negativa); desarrollo temporal (rápido, medio o lento).

Características semánticas: dirección (con dirección o sin dirección); movimiento (con desplazamiento o sin desplazamiento); energía (mantenida, convertida, acumulada, disminuida).

Reseñamos las 19 UST, que a su vez se dividen en dos grupos⁶:

UST no delimitadas en el tiempo:

- 1) En flotación: aparición lenta de eventos sobre un continuum liso; sin sensación de espera o suspenso.
- 2) En suspensión: equilibrio de fuerzas que produce una sensación de inmovilidad; sentimiento de espera indecisa: algo va a llegar pero no se sabe cuándo ni qué
- 3) Pesadez: lentitud, dificultad para avanzar
- 4) Obsesivo: carácter insistente, procedimiento mecánico de repetición constante.
- 5) En oleadas: impresión de ser propulsado hacia delante, ciclos que se reinician.
- 6) Que avanza: nos lleva hacia delante de una manera regular, avanza de manera decidida.
- 7) Que gira: animado por un movimiento de rotación, ausencia de progresión.
- 8) Que quiere arrancar: trata de ponerse en marcha, intención de hacer algo.

⁵ La materia de un sonido se define a su vez a través de siete criterios: masa, timbre armónico, dinámica, grano, temblor, perfil melódico y perfil de masa (MIM 2002).

⁶ Para lo que sigue, nos basamos en la exposición abreviada en español de Alcázar; véase MIM, 2002, para una exposición más extensa.

- 9) Sin dirección por divergencia de información: multiplicidad de direcciones sin vínculos aparentes que provoca indecisión.
- 10) Sin dirección por exceso de información: elementos múltiples, impresión de confusión, independencia aparente de los elementos.
- 11) Estacionario: impresión de estar inmóvil; sin sensación de espera.
- 12) Trayectoria inexorable: no se prevé el fin, no termina –de avanzar, de descender...

UST delimitadas en el tiempo:

- 13) Caída: equilibrio inestable que se rompe, pérdida de energía potencial que se convierte en energía cinética.
- 14) Contraído-extendido: sensación de compresión que después cede suprimiendo la resistencia y relajándose.
- 15) Impulso: aplicación de una fuerza a partir de un estado de equilibrio que provoca una aceleración; proyección a partir de un apoyo.
- 16) Estiramiento: ir al máximo de un proceso, elongación sometida a tensión.
- 17) Frenado: ralentización forzada, retención súbita.
- 18) Suspensión-interrogación: movimiento que se interrumpe en una posición de espera.
- 19) Por inercia: imagen de un barco que apaga el motor y avanza gracias a la velocidad adquirida; previsibilidad del desarrollo hasta su extinción.

Pasamos a una breve comparación con una investigación de tipo semántica. Las 19 unidades semióticas temporales se relacionan con las divisiones más generales de estructuras temporales inspiradas en grandes concepciones de tiempo. *Que avanza, estacionario y divergencia por cantidad de información*, por ejemplo, son UST que claramente remiten a una consideración de tipo semántica en alguna de sus reducciones: lineal, circular o ramificada, respectivamente. Sin embargo, a diferencia de éstas, se trata de universales perceptivos que nos conducen a una idea de pre-lenguaje.

En flotación, suspensión-interrogación, pesadez, obsesivo, etc., describen experiencias comunes que pueden hallarse en relación a las búsquedas en los juegos tempranos arriba mencionados. Son tan generales que no podríamos circunscribirlas a la experiencia musical, y tan elementales que no podríamos renunciar a hallarlas en ella. Un estudio posterior nos permite elaborar una comparación transversal entre las distintas aproximaciones teóricas. En el primer número de *Les Cahiers du MIM* Michel Formosa organiza las UST de acuerdo a “modos temporales”. Algunos modos coincidentes con la aproximación semántica son: inexorable (*inexorable, prévisible?*), inmóvil (*immobile, sans tension*) e ilegible (*illisible*). Bajo estos y otros grandes grupos agrupa las UST conocidas (Alcázar 2014: 16).

3. APLICACIONES Y CONSIDERACIONES FINALES

Las aplicaciones o extensiones de este programa de UST a otras artes ya han empezado a fructificar. Sobre todo en el campo visual, en la pintura, el diseño gráfico y la animación, y también ha habido intentos en danza (Lysey, *et al.* 2009). Pero sobre todo, ha sido provechoso en análisis (no sólo de música electroacústica) y como elemento pedagógico para la improvisación y composición (véase Alcázar 2014: 16-17).

Las UST se refieren a *universales perceptivos*:

[R]epresentan categorías que van mucho más allá de lo sonoro por estar cargadas de significación y apuntar a vivencias interiorizadas del movimiento y del transcurso del tiempo que son comunes a todas las personas. Modelos temporales naturales que emergen de nuestra experiencia corporal del movimiento y que comportan una especie de “pre-lenguaje” que nos resulta familiar y compartido (18).

Ilustraremos brevemente cómo funcionan las UST en el análisis de la música electroacústica, a través de *Jardines japoneses* (1994) para percusión y electrónica, de la compositora finlandesa Kaija Saariaho. *Jardines* consta de seis pequeños movimientos, una colección de impresiones de origen visual que la autora tuvo de esos paisajes durante su estadía en Kyoto, Japón, constituyendo sus reflexiones sobre el ritmo (véase Oramo/Ilkka 2007).

El primer movimiento, *Tenju-an Garden of Nanzen-ji Temple*, con indicación de “Molto calmo”, tiene una duración de 3:50. De riqueza tímbrica, con variedad de instrumentos de percusión de madera y metal, su ritmo constante y sus regulares fluctuaciones de dinámica *pp* y *f*, exhiben la UST *en suspensión*. Las características morfológicas son las siguientes: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia estable, aceleración negativa, desarrollo temporal medio. Las características semánticas: sin dirección, sin desplazamiento, energía mantenida.

En un análisis auditivo, hallamos que *Tenju-an Garden* comienza con un triángulo creando un ritmo firme “de campanas” que perdurará a lo largo de toda la pieza. Saariaho intentaría reproducir los interiores de oro y metal y la atmósfera pacífica y tranquila de los alrededores de este templo. El estado meditativo es perseguido por esta simple e introductoria pieza. El ritmo se mantiene aun cambiando de instrumentos y la dinámica fluctúa muy suavemente. Apaciblemente comienza y del mismo modo termina o cesa. La grabación electroacústica montada sobre este ritmo incesante da cohesión al movimiento en general.

El segundo movimiento *Many Pleasures (Garden of the Kinkaku-ji)*, “intenso, dulce”, exhibe la UST *en oleadas*. La superposición de la ejecución de los instrumentos de percusión junto al gatillado de la

grabación sintetizada en siete oportunidades, provoca esta sensación de oleada. Sus características morfológicas se detallan a continuación: de duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia discontinua, aceleración positiva, desarrollo temporal rápido. Las características semánticas son: con dirección, con desplazamiento, energía convertida.

Many Pleasures introduce grabaciones vocales de himnos tibetanos, que progresivamente se tornan cuasi percusivas. El ritmo de este movimiento contrasta con el primero por su movimiento rápido, pero de tempo relativamente constante. La mayoría del tiempo, son los carrillones, campanas, y sonidos de campanas sintetizadas las que definen el tempo. El jardín del templo que sirve de inspiración a Saariaho en esta oportunidad, se posa sobre cataratas que brotan del suelo y esconde una vieja leyenda en la que sus peces se transforman en feroces dragones, lo que podría explicar el carácter enérgico de la pieza.

Dry Mountain Stream, con indicación de “sempre energético”, presenta la UST de *sin dirección por exceso de información*. En este movimiento se superponen sonidos de diverso origen. Un primer plano con instrumentos de percusión de madera, de parche y de piedra, otro plano de metal, y un tercero con grabaciones de sonidos que cambian constantemente. Características morfológicas: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia discontinua, aceleración positiva, desarrollo temporal rápido. Características semánticas: sin dirección, con desplazamiento, energía acumulada.

Este tercer movimiento es, como el segundo, rápido y de movimiento constante. Los sonidos electrónicos se funden aquí con los acústicos. También hay un uso del espacio por parte de Saariaho en este movimiento. Los sonidos se escuchan cambiando alternativamente de canales y el efecto en la escucha es el de una “cacería sonora”.

Rock Garden of Ryojan-ji (“Misterioso, siempre poco rubato”), es una pieza lenta, la más larga de la serie, varía su carácter desde *calmo, espressivo* hasta *poco furioso*. *Estacionario, trayectoria inexorable* y *por inercia*, son los tres UST encontradas. Primera sección, *Estacionario*, características morfológicas: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia estable, aceleración negativa, desarrollo temporal lento. Características semánticas: sin dirección, movimiento sin desplazamiento, energía mantenida. Segunda sección, *Trayectoria inexorable*, características morfológicas: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia continua, aceleración positiva, desarrollo temporal rápido. Características semánticas: con dirección, movimiento con desplazamiento, energía acumulada. Tercera y última sección, *por inercia*, características morfológicas: delimitada en tiempo, sin reiteración, una fase, materia continua, aceleración negativa, desarrollo temporal lento. Características semánticas: con dirección, con desplazamiento, energía disminuida.

Este cuarto movimiento se asemeja al principio, a diferencia del segundo y tercero, a la atmósfera creada por el primero. Los sonidos electrónicos se vuelven profundos y luego, llamativos. Aquí tampoco hay grandes cambios de dinámica. Cuenta la leyenda de este jardín que nunca puede el espectador ver todas las rocas que lo rodean en una sola vista panorámica; siempre hay una que queda escondida, probablemente aludiendo a la inherente falta de completud. Esa misma atmósfera de secreto es la que describe esta pieza.

En *Moss Garden of the Saiho-Ji* (“espressivo”), hallamos la UST *en flotación*. Características morfológicas: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia estable, aceleración negativa, desarrollo temporal medio. Características semánticas: con dirección, con desplazamiento, energía mantenida.

En este quinto movimiento, el triángulo reaparece nuevamente definiendo el tiempo. Aquí las variaciones de tiempo son muy sutiles. Tampoco hay cambios dramáticos de dinámica.

Stone Bridges (“furioso”), presenta dos UST: *que avanza y por inercia*. Su primera sección se caracteriza por constantes cambios de métrica y ritmo: compases de 12, 9, 6 y 3 tiempos. Características morfológicas: duración no delimitada, con reiteración, varias fases, materia continua, aceleración positiva, desarrollo temporal rápido. Características semánticas: con dirección, con desplazamiento, energía mantenida. La sección final, *por inercia*, presenta las siguientes características: delimitada en el tiempo, con reiteración, varias fases, materia discontinua, aceleración negativa, desarrollo temporal lento. Características semánticas: sin dirección, sin desplazamiento, energía disminuida.

Como pieza final, su dinámica es la más ruidosa. Se intercalan grandes momentos de dinámica llamativa interceptados por pequeños momentos donde la dinámica se suaviza. Hacia el final, Saariaho retoma el color del instrumento de metal inicial, el triángulo; su entrada sin embargo se advierte paulatinamente cuando los demás sonidos se van retirando. El ciclo iniciado al comienzo se cierra de la misma manera.

CONCLUSIONES

Acabamos de realizar un ejercicio hermenéutico, utilizando fuentes de la teoría filosófica de la metáfora para abordar el significado de la metáfora del tiempo musical y el significado de la música misma. Llevamos a cabo una comparación con otros desarrollos recientes, que apuntan a una descripción semántica del significado y aprovechamos el alcance explicativo de una perspectiva que pone acento en los usos

o efectos. Finalmente, tras introducir la teoría de las UST, rastreamos su fundamento filosófico que, como esperamos hilvanar, se remonta al pragmatismo.

Tras indagar sobre el origen metafórico de la experiencia musical y del discurso acerca de la música, acabamos de mostrar su importancia cognitiva en dirección al uso de esas competencias, asumiendo que la cognición no tiene relación exclusiva con el nivel asertórico, ni que el contenido cognitivo (entendido semánticamente) deba ser todo lo que importe. Acaso esta indagación de lo metafórico en el plano musical colabore con la defensa del significado pragmático de toda metáfora.

Una segunda consideración se desprende de la interacción entre la teoría de la metáfora causal o pragmática y su exploración en el análisis de la temporalidad musical. La teoría de las UST es fructífera al describir aquellos esquemas temporales que son usados con reiteración bajo diferentes formas en la música y en otras artes. La teoría causal de la metáfora por su parte nos indica de dónde provienen esas formas, de dónde su sentido. La teoría corporizada añade un plano de significación a su vez objetivo y subjetivo y nos salva y aclara de discusiones teóricas parciales. No sólo añade a la pregunta de dónde provienen nuestros conceptos, sino también nuestros perceptos.

Finalmente, este trabajo depara en relaciones con aspectos más concretos, por ejemplo el tipo de efecto que pudiera tener la exposición frecuente a determinada música. En psicología social, Robert Levine ha desarrollado una noción peculiar de *multitemporalidad* que promueve el manejo de varios tiempos como signo de éxito o habilidad personal. Las sociedades y personas multitemporales requieren del manejo de una doble competencia, deben poder seguir tanto ritmos lentos como rápidos, según las exigencias de cada tarea u objetivo

(Levine 1997: 256-259). El artista Albert Mayr, desde su oficina del tiempo, *The Time Design Bureau* (2015), una serie de talleres-obra montada en el Museo 900 de Florencia, indaga sobre la configuración de la propia visión del tiempo (actividad ya probablemente olvidada por las presiones, la aceleración o las demoras a que estamos sometidos), la propia ritmicidad, como así también los ritmos agradables o perjudiciales. En este sentido y tanto como las palabras, en términos davidsonianos, “golpean” o besan, una enorme tarea le estaría encomendada a la música.

Tras estas intervenciones entonces podríamos preguntarnos ya para finalizar: ¿Cuál sería el propósito de la música? Rubén López-Cano apunta con este comentario que transcribimos, a los efectos cognitivos de amplio alcance:

Gracias a esa corporalidad virtual somos capaces de vivir experiencias cinéticas en la música que se corresponden con nuestra vivencia del espacio real. Pero también la pueden superar. La conceptualización espacio-corporal de la música nos permite explorar recovecos cinéticos inusitados. Con la música y dentro de ella nos movemos virtualmente dentro de un espacio que los humanos hemos creado a la medida de nuestra fantasía. De este modo, la música puede entenderse como una *mente extendida*: por medio de ella entramos en espacios virtuales donde no llegan nuestras extremidades al mismo tiempo que nos permite movernos en él. Gracias a ella tenemos acceso a un aprendizaje cinético-corporal al que no tendríamos acceso a través de nuestros cuerpos reales en el mundo físico real.

[...]

Este aprendizaje seguramente colabora (aunque sea de manera indirecta) en el desarrollo de actividades cognitivas superiores. Su incidencia, así como su modo de operar son algo que todavía estamos por descubrir. ¿Para qué nos sirve imaginar y

vivir un espacio que nunca recorreremos con los pies? (López-Cano 2005: 25-26)

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar**, Antonio (2014), “Unidades semióticas temporales (UST). Estrategia perceptiva y vía analítica para la música”, en Gustems J. (ed.), *Música y audición en los géneros audiovisuales* (Barcelona, Universitat de Barcelona): 29-52.
- Aristóteles**, *Poética* (Poét.), trad. Juan David García Bacca (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000).
- Borges**, Jorge Luis (1964), *El otro, el mismo* (Buenos Aires: Emecé).
- Burdman**, Federico (2015-2016), “Palabras como golpes. En torno a la concepción causal de la metáfora de Donald Davidson”, *Boletín de Estética*, 34, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas: 45-71.
- Calleja**, Marianela (2013), *Ideas of Time in Music. A Philosophico-Logical Investigation Applied to Works of Alberto Ginastera (1916-1983)*, Studia Musicologica Universitatis Helsinkiensis 24 (Helsinki: Hakkapaino).
- Davidson**, Donald (1984), *Inquiries into Truth and Interpretation* (Oxford: Oxford Clarendon Press, 1984): 245-264.
- Español**, Silvia y **Pérez**, Diana (2015), “Los juegos, los contrastes y las artes”, *Boletín de Estética*, 33, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Filosóficas: 5-40.
- Etkin**, Mariano (1983), “‘Apariencia’ y ‘realidad’ en la música del siglo XX”, en Spinosa (1983: 73-81).
- Frey**, Alne, Sébastien Poitrenaud y Charles Tijus (2010), “Validation expérimentale de la pertinence cognitive des UST”, *Les UST: enjeux pour l'analyse et la recherche. Musimédiane. Revue audiovisuelle et multimédia d'analyse musical*, 5. [Disponible en línea: <http://www.musimedien.com>]
- Guerra-Lisi**, Stefania y **Stefani**, Gino (2006), *Prenatal Styles in the Arts and The Life* (Helsinki: Acta Semiotica Fennica, XXIV).
- Johnson**, Mark (1987), *The Body in the Mind* (Chicago: University of Chicago Press).
- Kramer**, Jonathan (1985), “Studies of Time and Music: A Bibliography”, *Music Theory Spectrum*, vol. 7, 1: 72-106.
- Kramer**, Jonathan (1988), *The Time of Music. New meanings, New Tempo-*

- ralities, New listening Strategies* (New York: Schirmer Books).
- Lackoff**, George y **Johnson**, Mark (1980), *Metaphors we live by* (Chicago: Chicago University Press).
- Levine**, Robert (2007), *Una geografía del tiempo. O cómo cada cultura percibe el tiempo de manera un poquito diferente* (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Lysey**, **Barrère**, Philippe y **Frémot** Marcel (2009) “Eymogrammes, instantanés, UST: cheminements d’une plasticienne”, *Les Cahiers du MIM*, 2. [Disponible en línea; <http://www.labo-mim.org>]
- López Cano**, Rubén (2005), “Los cuerpos de la música”, *Revista transcultural de música*, 9: Dossier: “Música, cuerpo y cognición”, Sociedad de Etnomusicología. [Disponible en línea: <http://www.sibetrans.com>]
- McGraw**, Andrew Clay (2008), “The Perception and Cognition of Time in Balinese Music”, *Empirical Musicology Review*, vol. 3, 2.
- Mateos**, Zulma (2007), “Conocimiento y mediación lingüística en Jorge Luis Borges”, en Toro (2007: 117-130).
- Mayr**, Albert (2015). Disponible en: <http://timedesignbureau.it/en/>
- MIM** (2002) *Les Unités Sémiotiques Temporelles, nouvelles clés pour l’écoute. Outil d’analyse musicale* (Marseille: MIM), CD-ROM.
- Nubiola**, Jaime (2000), “El valor cognitivo de las metáforas”, en *Cuadernos de Anuario Filosófico*, 103: Paloma Ilzarbe y Raquel Lázaro, eds.: *Verdad, bien y belleza. Cuando los filósofos hablan de los valores*: 73-84.
- Oramo**, Ilkka (2007), *Six japanese gardens. Kaija Saariaho*. Disponible en: <http://www.laphil.com/philpedia/music/six-japanese-gardens-kaija-saariaho>
- Peirce**, Charles Sanders (CP), *Collected Papers*, versión electrónica de los vols. 1-6, Hartshorne, Charles, Weiss, Paul and Burks, Arthur W. (eds.), Cambridge, MA: Harvard University Press, [1931-1935] y vols. 7-8, Arthur W. Burks, ed. (Cambridge MA: Harvard University Press, 1994).
- Robinson**, Jenefer, “Empathy and Music” (2016), conferencia en el Workshop: “The Second person and the Emotions”, Buenos Aires, Sociedad Argentina de Análisis Filosófico, 7-9 septiembre.
- Roetti**, Jorge (2016), *Reglas y Diálogos. Una discusión lógica* (Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias).
- Rowell**, Lewis (1996), “El tiempo en las filosofías románticas de la música”, *Anuario Filosófico*, 29: 125-168.
- Saariaho**, Kaija (1994), *Six Japanese Gardens* (UK: Chester Music Ltd).
- Saariabo**, Kaia (1999), *Prisma, The Musical World of Kaija Saariaho* (Helsinki: FMIC, WSOY ed.), CD-ROM+Audio CD.
- Scruton**, Roger (1997), *The Aesthetics of Music* (Oxford: Oxford University Press).
- Spinoza**, Susana (1983), coord.. *Nuevas propuestas sonoras* (Buenos Aires: Ricordi).
- Stern**, Daniel (2010), “The issue of vitality”, *Nordic Journal of Music Therapy*, vol. 19, 2: 88-102.
- Toro**, Alonso de (2007), ed., *Jorge Luis Borges: Ciencia y Filosofía* (Hildesheim: Georg Olms Verlag).
- Vázquez**, Daniel (2010), “Metáfora y Analogía en Aristóteles. Su distinción y uso en la filosofía y en la ciencia”, *Tópicos* (México)38, 85-116.
- Wittgenstein**, Ludwig (1980), *Culture and Value* (Oxford: Blackwell).