

Presentación

Fundamentos estructurales y estéticos del acorde

En su *Tratado de armonía*, Arnold Schönberg propone la renovación de la estética musical basada en la armonía tonal, a partir de la extensión de la noción de *acorde* —que hasta entonces comprendía sólo los sonidos del sistema estructurado en torno a la nota fundamental— a los “agregados constituidos por sonidos extraños a la armonía”¹ (es decir, por ejemplo, por una serie ininterrumpida de disonancias). Desde esta perspectiva, las disonancias debían ser consideradas como “consonancias más alejadas en la escala de los armónicos”.² Esta revolución que desembocará en la atonalidad y en el serialismo conduce a replantear el concepto mismo de acorde, y su pertinencia en la descripción de ciertas corrientes de la llamada *música contemporánea*. Retomar el acorde como punto central de una reflexión general sobre el sentido implica incorporar esta redefinición que lleva a establecer una relación distinta no sólo con el lenguaje musical, sino también, más profundamente, con lo sensible. Así lo muestran, con lucidez, los artículos que integran este número

¹ Arnold Schönberg, *Traité d'harmonie* [1911], J.-C. Lattès, París, 1983, p. 413 [En esta cita y las siguientes la traducción es nuestra].

² *Loc. cit.*

de *Tópicos del seminario*. Si su diversidad y su riqueza reflejan la potencia semántica de un término que atraviesa varios dominios, dos tendencias mayores lo caracterizan: la referencia, metafórica o no, a la concepción musical del acorde, y la puesta en tensión del concepto mismo en las distintas perspectivas desde las que éste es abordado. Así, en el artículo que abre este número, el acorde está visto desde su reverso, en la huella dejada por su ausencia, donde sólo aparece el desencuentro, el malentendido o la incomprensión, búsquedas y sucesos a través de los cuales Juan Alonso pone en evidencia el carácter conflictual del acuerdo. Esta manera de concebir el tema explica que el acorde, entendido en su sentido clásico, o si se quiere en su positividad, esto es, como armonía, consonancia y concordancia conforme a una teoría cuyos fundamentos platónicos son expuestos con claridad por César González en el artículo siguiente, sea cuestionado desde distintos puntos de vista: la disonancia —que Luiz Tatit asocia a la sorpresa por oposición a la espera, y Noé Jitrik a una literatura cuya finalidad sería la estridencia—, lo irregular y lo inacabado —que Raquel Guzmán relaciona respectivamente con el eco y el estertor como formas poéticas—, el desacorde —cuya complementariedad respecto al acorde es subrayada por Claude Zilberberg—, la disimilitud —base sobre la cual Sémir Badir analiza las semejanzas entre el pensamiento de Magritte y Wittgenstein bajo un modo concesivo (determinado por el *no obstante*)—, y finalmente el complot disimulado —una armonía aparente cuyas implicaciones estratégicas examina Paolo Fabbri en la entrevista que cierra este número. La recurrencia de este procedimiento paradójico que consiste en definir el acorde por sus términos contrarios (o contradictorios) podría considerarse como la prueba de que este concepto, rebasado por la realidad de la que pretendía dar cuenta, ha dejado de ser pertinente o bien persiste sólo como referencia por oposición a la cual los nuevos mecanismos de significación son analizados. Otra explicación es, sin embargo, posible, y a través de ella quisiéramos aprehender este conjunto de *variaciones* que, del ámbito musical, poético y

filosófico al ámbito social, plantean interrogantes de sumo interés para la semiótica actual.

De un modo general, la hipótesis que permitiría explicar esta tendencia a analizar el acorde a partir de lo que éste en apariencia niega, consiste en considerarlo no ya como un término simple sino como una unidad tensiva que pone en relación términos contrarios o contradictorios. Desde esta perspectiva, la condición esencial del acorde sería la diferencia, e incluso la oposición. Como sugiere Claude Zilberberg en el artículo “Acordes y desacordes en *Los conquistadores* de Heredia”, los términos semejantes se repelen, mientras que los disímiles se atraen. El interés de esta observación radica en el hecho de que, aplicada al plano de la expresión —al cual el término *acorde* (en el sentido musical) se refiere de entrada—, permite abordar el problema de la formación de las estructuras elementales introduciendo un parámetro estético, y con una cierta independencia del dispositivo que, bajo la forma del cuadrado semiótico, constituye el plano del contenido.

Volviendo pues a la acepción musical —que, como lo muestra César González, ya en el pensamiento de Platón se presentaba como el fundamento de las acepciones patémica y social—, el análisis semiótico de la formación del acorde, y en particular del acorde tonal, permite suponer que éste obedece a un principio oposicional que da origen al fenómeno mismo de la *consonancia*. Ciertamente, desde el punto de vista físico —que Schönberg expone en su *Tratado* y que es también el más comúnmente adoptado—, el grado de consonancia de los sonidos que integran un acorde se define a partir de la proximidad de su frecuencia vibratoria respecto a la nota fundamental. Desde esta mirada, las consonancias se caracterizan por establecer “relaciones más cercanas y más simples con el sonido fundamental, y las disonancias relaciones más lejanas y más complejas”.³ Así, las disonancias implican oposición (entre frecuencias vibratorias),

³ *Ibid.*, p. 40.

mientras que las consonancias implican similitud. Siguiendo esta misma lógica, en el artículo “Afinación del sentido en el progreso semiótico”, Luiz Tatit reconoce que las notas que componen el acorde “mantienen entre sí relaciones de consonancia (identidad), basadas en intervalos de tercera, quinta, sexta y octava, o de disonancia (alteridad), basadas en intervalos de segunda, séptima y versiones aumentadas y disminuidas”. Sin embargo, desde una perspectiva semiótica (es decir, centrada en las relaciones internas al sistema tonal), es posible observar que las notas consideradas como consonantes son, dentro de la escala diatónica, las más distantes de la fundamental, mientras que las notas consideradas como disonantes son las más cercanas a ella.

La clasificación de los sonidos del acorde según su grado de consonancia es coherente con la hipótesis física, pero también con la semiótica: se encuentra, en primer lugar, el intervalo de quinta —el más alejado en la escala diatónica de la nota fundamental (considerando que a partir del intervalo de sexta la fundamental de referencia se encuentra a la octava), aunque más cercano a su frecuencia vibratoria—, seguido por los intervalos de cuarta y tercera mayor —más cercanos a la fundamental en el marco de la escala, aunque más alejados de su frecuencia vibratoria. Pero es la experiencia perceptiva la que, creando un anclaje fenomenológico, confirma claramente la propuesta semiótica: en efecto, los sonidos consonantes son aquellos que el oído percibe como esencialmente diferentes y alejados entre sí —lo que produce una cierta estabilidad—, mientras que los sonidos disonantes son aquellos cuya similitud y proximidad (Do y Re, por ejemplo), generadoras de tensión, son percibidas con reticencia por el receptor no avisado. Como si, por el hecho de su cercanía, se instaurara una relación de competencia y no de complementariedad entre los sonidos. Desde esta perspectiva, la consonancia implicaría la oposición, y la disonancia la similitud, una y otra responsables respectivamente del equilibrio y de la tensión.

Antes de analizar las consecuencias generales de este fenómeno, no podemos dejar de observar que el acorde, así configurado, constituye un verdadero núcleo narrativo. En efecto, en el sistema tonal lo que puede considerarse como una especie de *narratividad* musical se funda en la serie de transformaciones que conducen de la tónica —función desempeñada por la nota fundamental (por ejemplo, Do)— a la dominante —función que corresponde al intervalo de quinta (por ejemplo, Sol) y que supone un grado más elevado de tensión que la función precedente en razón de su mayor proximidad con la nota fundamental— y de ahí nuevamente a la tónica. Esta estructura que va del ataque a la tensión y luego a la distensión no resulta sino del despliegue sintagmático del acorde, que prefigura en su estructura misma esta suerte de *relato aspektual* o *tensivo*. El fundamento de la *narratividad* musical, que proponemos considerar como modelo de una *narratividad* estética, residiría en el principio oposicional en tanto condición paradigmática de una *tensividad* sintagmática. Sólo los sonidos relativamente distintos y alejados entre sí pueden generar un recorrido perceptible.

Es por esta razón que la revolución del acorde propuesta por Schönberg —una revolución que consiste, desde la perspectiva semiótica, en la atenuación e incluso la abolición del principio oposicional— es también una revolución narrativa: proceder por disonancias (similitudes) implica borrar los puntos de referencia, las *saliencias* (tónica, dominante, subdominante) que, bajo la forma de consonancias, trazaban la trama de la *narratividad* tonal. Así lo reconoce el mismo compositor, quien asocia el abandono del acorde fundamental a la posibilidad de *narrar de otro modo*, sin ajustarse al *relato canónico* del sistema tonal:

La historia de una vida no necesariamente debe comenzar por el nacimiento e incluso por los ancestros del héroe, y terminarse con su muerte. [...] Muy bien podemos dudar de la exigencia de considerar como ineluctable la referencia de todos los acontecimientos musicales al acorde fundamental, con el pretexto de que éste garantiza al

conjunto formal una coherencia adecuada y que responde a las más simples exigencias del material.⁴

Si bien los “agregados” (acordes indeterminados, sin nota fundamental) pueden ser considerados como acordes (aunque no clasificables) en la medida en que los parámetros de la oposición son modificados —la oposición radical es reemplazada por la diferencia relativa—, en este caso la narratividad de la obra musical tiende a desplazarse hacia otros niveles de pertinencia estructurados nuevamente según el principio oposicional. Como se sabe, desde Debussy el abandono progresivo del nivel armónico en tanto factor de estructuración —que permitía la aprehensión de la forma musical a partir de las saliencias tonales— conduce al desarrollo de oposiciones distintivas en niveles hasta entonces considerados como no pertinentes: el de los timbres (llamado *orden fonético*)⁵ y el de la duración y la velocidad (*orden agógico*).

Así pues, pensar el acorde como unidad tensiva regida por el principio oposicional permite analizar, en el plano de la expresión, la formación de las estructuras elementales y la narratividad que resulta de su despliegue sintagmático. En este sentido, pasando del lenguaje musical al lenguaje plástico, observaremos que el contraste, considerado por Greimas como *unidad sintagmática* del texto plástico, posee el mismo modo de constitución que el acorde musical. En efecto, en “Semiótica figurativa y semiótica plástica” (*Actes Sémiotiques*), el contraste es definido como “la co-presencia, sobre la misma superficie, de términos opuestos (contrarios o contradictorios) de la misma categoría plástica (o de unidades más vastas, organizadas de la misma manera)”.⁶ Es sin duda en razón de su carácter estructurante

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ Cf. Françoise Gervais, *Précis d'analyse musicale*, París, Honoré Champion, 1988.

⁶ « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes Sémiotiques—Documents*, París, Institut National de la Langue Française, vi, 60, 1984, pp. 18-19.

que el contraste permitió, en el siglo XIX, la emergencia del nivel cromático como sistema semiótico autónomo, en el marco del “paradigma de los colores *complementarios*”⁷ (es decir, en relación de contraste radical). Siguiendo la homología entre acorde y contraste, es posible incluso suponer que este último también comporta una narratividad inherente. Así, por ejemplo, Delaunay se sirve del movimiento vibratorio que resulta del contraste cromático para concebir obras que ponen en juego la velocidad (o el tempo) de los colores: la yuxtaposición de colores opuestos (complementarios) produce un movimiento lento, mientras que la yuxtaposición de colores próximos (considerados por el pintor, justamente, como *disonantes*)⁸ crea un movimiento rápido; ambos tipos de movimiento pueden generar recorridos topológicos (verticales u horizontales).⁹

En el ámbito de la poesía, Claude Zilberberg muestra cómo en Francia las reglas de la rima, durante la segunda mitad del siglo XIX, asocian claramente semejanza y diferencia: si las rimas debían ser ricas (según el principio de similitud), era preciso evitar la rima entre lexemas pertenecientes a la misma familia gramatical y, de ser posible, hacer rimar lexemas antitéticos (según el principio de diferencia). De un modo más general, lo que Henri Meschonnic y Gérard Dessons llaman la *tendencia progresiva* del ritmo en el lenguaje¹⁰ provoca que el acento sea

⁷ Cf. Georges Roque, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, París, Gallimard, 2009.

⁸ Véase la carta de Delaunay a Mademoiselle de Bonin, Louveciennes, 1913: “Hay movimiento de colores en su contraste simultáneo. [...] Hay cualidades de movimiento de los colores de todas fuerzas: los movimientos *lentos*, de los complementos, los movimientos *rápidos*, de las disonancias.” Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, París, Bibliothèque générale de l'École Pratique des Hautes Études, VI^e section, SEVPEN, 1957, p. 184.

⁹ El propio pintor afirma: “Después de los contrastes verticales y horizontales de los colores en *Les Fenêtres* [...] venía la época de los *Disques* y *Soleils*, es decir la época circular. Donde el color es utilizado en su sentido giratorio: la forma se desarrolla en el ritmo circular dinámico del color.” *Ibid.*, p. 7.

¹⁰ Gérard Dessons y Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, París, Dunod, 1998.

desplazado hacia el final de cada grupo rítmico, de modo que la acentuación de la última sílaba supone la no-acentuación de las sílabas que la preceden. En la versificación española, la saliencia de las sílabas tónicas dentro de la cadena rítmica exige que éstas sean anteceditas por sílabas átonas o con acentos de menor intensidad —una norma que no existe sino como punto de referencia a partir del cual cada poema traza su propia *figura rítmica*. Nos parece que este fenómeno elemental resulta del despliegue sintagmático de la unidad acentual mínima de la poesía, la cual, siguiendo el mismo principio que el acorde musical (y el contraste plástico), estaría constituida por la reunión de dos términos contrarios: una sílaba tónica y una átona (lo que en la versificación antigua, de carácter cuantitativo, se denominaba *pie métrico*). Como en el caso de los lenguajes musical y plástico, una suerte de narratividad prosódica estaría contenida en esa estructura elemental del plano de la expresión que resulta de la oposición entre dos cualidades sensibles.

Volver con esta mirada a los textos que componen el presente volumen permite percibir su coherencia y su pertinencia al insistir, por un lado, en la continuidad entre la concepción musical del acorde y las demás acepciones y, por otro lado, en la tensión inherente al acorde mismo. Ahora bien, profundizando en las condiciones de estructuración de esta unidad mínima, la lectura de los distintos artículos en relación con la concepción que hemos propuesto del acorde, nos lleva a suponer la existencia de dos determinaciones fundamentales. La primera, de carácter paradigmático, consistiría en la existencia de una especie de *eje semántico* o de *plano de pertinencia* que garantice la *comparatividad* o la *oposicionalidad* (aptitud para la comparación o para la oposición) de los términos implicados por el acorde. La segunda, de carácter sintagmático, estaría relacionada con la *clausura* como resultado del despliegue del acorde bajo la forma de un recorrido aspectual que, como lo hemos sugerido, sería homologable al recorrido narrativo.

En lo que respecta al eje semántico en torno al cual se estructura el acorde, retomando su acepción temática (el acuerdo) Sémir Badir procede a la oposición entre dos sujetos cognitivos, buscando, por principio y a pesar de las disimilitudes, una base de comparación: “el terreno de entendimiento entre Magritte y Wittgenstein será el del pensamiento”. Del mismo modo, en el ámbito de las interacciones sociales, Juan Alonso reconoce la necesaria existencia de una contractualidad mínima en toda forma de relación polémica. Desarrollando una verdadera teoría del acuerdo social, el mismo autor deduce de los distintos grados de oposición en torno a un eje fundamental una tipología de las relaciones polémico-contractuales. Según lo que hemos designado como el principio oposicional, mientras más radical es la diferencia entre los términos implicados, más pregnante es el acuerdo como base de la interacción —en la coincidencia absoluta, el acuerdo en tanto contrato no sólo se volvería implícito, sino que terminaría por desaparecer.

En el ámbito filosófico-musical, acaso este eje semántico esté asociado con el *tercer término* como condición de la armonía platónica. En efecto, afirma César González:

[...] cuando Platón se refiere a la armonía de las cosas, dice que para que dos cosas puedan conjuntarse es necesaria una tercera, un enlace intermedio que las conecte. Y el mejor de los enlaces es ése que une de manera más perfecta en la unidad a él mismo y a las cosas que enlaza; y para efectuar esto de la mejor manera está la propiedad natural de la proporción.

Por otra parte, la dimensión sintagmática del acorde es abordada por Noé Jitrik al asociarlo con un movimiento *hacia* que, en el texto literario, obedece a una *intención* o a un *querer* concretados por un gesto. El acorde sería, entonces, el devenir de esta intención que, modelada por obstáculos e interferencias, alcanza finalmente su destino. Si la poesía de corte clásico tiende a realizar esta suerte de clausura aspectual de manera concomitante en los distintos planos que la constituyen, nos parece que la poesía

de corte barroco lo haría sólo en alguno(s) de esos planos, y de manera discordante —por ejemplo, el encabalgamiento en poesía supone la no-clausura del nivel sintáctico, y al mismo tiempo la no-coincidencia entre este último y el nivel prosódico. Sobre esta base, podemos imaginar que la *literatura de la disonancia* sobre la cual se interroga Noé Jitrik sería un recorrido aspectual sin polo terminativo: una incoatividad ininterrumpida.

Para concluir con estas páginas introductorias, quisiéramos poner en evidencia el hecho de que la problemática del acorde ha llevado a pensar los modos de relación significativa (estéticos, sociales y cognitivos) en su dimensión fórica y tensiva. Este fenómeno se relaciona probablemente con el fundamento sensible al cual remite el concepto mismo de *acorde*, sobre todo en su acepción musical. Es por ello que hemos considerado necesario volver a este último ámbito, en busca de una definición del acorde capaz de dar cuenta de la tensión que en él subyace. Generalizando las observaciones realizadas al respecto, hemos sugerido la posibilidad de abordar la formación de las estructuras elementales en el plano de la expresión, con una cierta independencia del plano del contenido, aunque a partir de los mismos mecanismos que lo estructuran. Esta intuición se acerca a aquella que manifiesta Luiz Tatit en el artículo aquí publicado, al trazar la historia de las estructuras elementales de la significación para luego proponer su analogía con el concepto de acorde musical.

Permaneciendo en la perspectiva estética, no nos queda más que recordar que el acorde es, sobre todo, una tensión perceptible y percibida cuyo despliegue sintagmático supone también un recorrido tímico y corporal. Al escuchar un acorde musical (ya se trate de un agregado o de un acorde tonal), el cuerpo entero se ve implicado en una narratividad potencial. Puesto en sintagma, el acorde produce el efecto de un *ir hacia* (en términos de Jitrik) que anticipa un encuentro o una presión que podríamos considerar como de orden táctil. Si el acorde es esa resolución que clausura el recorrido, es también la espera (el acomodo, la negociación) que, de disonancia en disonancia,

bien puede prolongarse de modo indefinido. Pero acaso todo lo que aquí se dice ya había sido anticipado por Verlaine en versos cuya entonación nostálgica crea la necesaria atmósfera para una escucha profunda:

Velados cantos de cuernos lejanos donde la suavidad
De los sentidos abraza el temor del alma con acordes
Armoniosamente disonantes en la ebriedad.¹¹

Verónica Estay Stange y Raúl Dorra

¹¹ “Des chants voilés de cors lointains où la tendresse / Des sens étreint l’effroi de l’âme en des accords / Harmonieusement dissonants dans l’ivresse”. Paul Verlaine “Nuit du Walpurgis classique”, “Eaux-Fortes”, IV, en *Poèmes saturniens*.