

Tamkang Journal of Humanities and Social Sciences, 28, 123-162 (2006)

**La ruta de Alejo Carpentier:
Teoría de los orígenes de la música y los géneros estéticos
Norbert Francis**

El problema de la creación artística y la concepción del arte han sido objetos de reflexión importantes en la novela. Contemplar el quehacer literario, el mismo proceso creativo, la imaginación narrativa y la imagen e identidad del narrador representan un valioso aporte a la teoría del desarrollo de los géneros estéticos en su conjunto. Alejo Carpentier, gracias a su formación musical, ocupa un sitio privilegiado respecto a esta reflexión, uno que nos permite abordar nuestro tema desde un punto de vista más general. El presente estudio examinará el tema de la creación musical en su temprana obra novelística.

Mientras la música queda como constante en el conjunto de su trabajo literario, las primeras tres novelas representan una especie de ciclo que se cierra en 1953 con *Los pasos perdidos*.¹ Precisamente el tema de los orígenes de la música, y por extensión la evolución de los géneros literarios/artísticos, se perfila implícitamente en *Ecue-Yamba-Ó* (1933) y *El reino de este mundo* (1949), y encuentra su culminación en la narración etnomusical/antropológica de su tercera novela. Probablemente es la retrospectiva que revela la continuidad, pero como intentaré demostrar, la exposición explícita de la teoría de la génesis y evolución del arte verbal y la música en *Los pasos perdidos* se anticipa en los escenarios que corresponden, respectivamente, a las comunidades afrocubanas de las primeras décadas del siglo pasado, y la revolución haitiana del siglo XVIII, y no es casualidad que durante el periodo de su redacción Carpentier se dedicaba a su investigación de *La música en Cuba* (1946). Así que no nos sorprenderá que este periodo culmine con un planteamiento teórico de amplias implicaciones para la teoría literaria y lingüística.

El análisis de la temprana obra novelística de Carpentier desde la óptica de una teoría de la música, nos llevará a los estudios literarios de C. M. Bowra enfocados sobre el origen del canto y la poesía, y una reciente investigación de las teorías de J. J. Rousseau y el debate sobre música y lenguaje durante la Ilustración (Thomas 1995). Veremos cómo las conclusiones de Carpentier forman parte de una larga tradición racionalista y humanista. Es de las conmociones y confrontaciones intelectuales del Siglo de las Luces que surge la perspectiva moderna sobre el problema de la relación entre el lenguaje, una de las facultades definitorias de la esencia exclusiva humana, y el desarrollo

de los géneros estéticos (sobre el cual existe un consenso aun más amplio respecto a su exclusividad). Concluimos el estudio con una discusión de recientes avances en las ciencias del lenguaje, específicamente sobre el vínculo entre la facultad lingüística y el conocimiento que forma la base de la percepción musical; al respecto R. Jackendoff ha logrado elaborar un modelo que plantea una serie de hipótesis acerca de dicho vínculo. Resulta que estamos frente a otro ejemplo en el cual la literatura ha podido anticipar, si no dar ímpetu, a amplias y profundas especulaciones dentro del campo de la investigación no sólo en las disciplinas tradicionalmente concebidas como afines, sino también dentro de los ámbitos relacionados con el estudio científico de las facultades mentales del ser humano.²

A lo largo de las tres obras recorremos una serie de retrocesos, intentos de remontar el tiempo en busca de los elementos primordiales del canto y el discurso estético dentro de su contexto originario, el contexto que los escenificó: el rito. En la época moderna, en la Cuba de 1920, a la sombra del ingenio de una compañía transnacional, y no tan lejos de la capital, todavía era posible recoger apuntes sobre el habla ceremonial, el discurso formal, y las cadencias del Gran Allá de una sociedad de oralidad primaria. La comunidad se encontraba en las primeras etapas de la transición que desplazaría el arte de la tradición oral primigenia. No obstante, varios de los elementos esenciales estuvieron intactos en las danzas, las fórmulas, los recitativos y estribillos de los caseríos que rodearon el Central. En el traslado a los finales del siglo XVIII, en el *Reino de este mundo*, todavía contemplamos al hombre moderno; los ritos y conjuros se insertan dentro de una de las más modernas conspiraciones - la de la revolución francesa y su extensión en suelo americano. Ciertamente, la oralidad insurreccional de Mackandal y Bouckman corresponde a una etapa más casta y autóctona. Pero es en la época de la aviación, y gracias a ella, cuando Carpentier alcanza su objetivo de llegar a reflexionar sobre un ejemplar de arte verbal compuesto y ejecutado por un sobreviviente de la prehistoria, el canto del hombre primitivo. Se trata, por lo menos, del más fiel vestigio, considerando el contacto que han experimentado sus comunidades con los medios electrónicos y la escritura en el siglo XX

Primer acercamiento a la voz primicial en *Ecue-Yamba-Ó*

Así como el ciclo se cierra en *Los pasos perdidos* con una Nota que precisa la ruta material por el Orinoco hasta el río Vichada en la frontera entre Venezuela y Colombia, y la identidad étnica de la aldea donde se grabó el ensalmo del curandero, se abre en el Prólogo (de *Ecue-Yamba-Ó*) con una aclaración sobre las circunstancias del registro detallado de la secuencia del rompimiento ñáñigo: "se debe a lo apuntado por mí en ceremonias a las cuales asistía en compañía del compositor Amadeo Roldán cuando trabajábamos en el texto y música de los ballets *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*" (Carpentier 1990: 26). De esta forma, enmarca el tríptico con una advertencia al lector: las relaciones ficticias descansan sobre trabajos empíricos etnomusicales, y antropológicos/históricos previos, indagaciones confiables y comprobables - condición para tomar su exposición teórica como una propuesta explícita, paralela a la acción que transcurre en cada novela; la expone, después de haber acumulado los "datos", por la voz del protagonista en su obra más visiblemente autobiográfica: *Los pasos perdidos*. Efectivamente, la grabación del Treno del Hechicero se halla en algún "archivo del folklore venezolano", capturado fonográficamente por "un explorador" (Carpentier 1985: 282).

Su primera novela gira alrededor de la investigación que emprendió sobre los patrones mágicos del ritual, la danza y el discurso ceremonial, y la amplia influencia africana en la música cubana.³ Como pocas regiones de América, las Antillas sintieron esta influencia tan íntegramente; y es en Cuba donde el más vital caudal de tradición oral de origen europeo, el Romance, echa profundas raíces, generando un caldo de cultivo sincrético de juglares y *griots*, tal vez único en el mundo. En 1526 llegó un cargamento de 145 esclavos, en diez años la población africana pasaría de un mil (Carpentier 1979: 37). En "Paisaje (a)", transcurridos cuatro siglos, pinta el tumulto multitonal del pueblo donde se escenifica la primera parte de la tragedia: un estrépito de himnos entonados por jamaiquinas, canciones de amor chinas que salen del fonógrafo de la tienda, gaitas gallegas en contrapunto a los "acordeones asmáticos del haitiano" y los cantos y tambores africanos (Carpentier 1990: 35).

Uno de los patrones discursivos característicos traídos del Africa occidental juega un importante papel en las ceremonias en que participa el protagonista Menegildo Cué: la "convocatoria-respuesta" entre solista y coro. En el día del santo de su padre, el primer cuadro de música y rito entre cuatro que presenciamos, nos introduce al estilo antifonal/responsorial

de los cantos colectivos, representado de manera más efusiva durante el *embó* - sortilegio del brujo Beruá (Carpentier 1990: 88):

Taita Beruá volvió a comenzar:

¿Dónde nació el santo?

¡Allá en Guinea!

¿Dónde nació tu padre?

¡En la finca de Luí!

Combinando las fórmulas los tres [Beruá, Ma-Indalesia y Menegildo] cantaron, alternando las réplicas a capricho:

El santo en Guinea

¡Sará-yé-yé!

Usebio en la finca.

¡Sará-yé-yé!

En la finca e Luí.

¡Sará-yé-yé!

El santo en la finca.

¡Sará-yé-yé!

¿Quién amarra, quién amarra?

¡Sará-yé-yé!

En el dramático *rompimiento* (iniciación de los nuevos *amanisones*) toma la forma de una competencia de *lengua*; y vuelve a registrar el canto alucinante, de la frase rudimentaria, repetida por los danzantes a la invocación del solista, en la trágica Noche Buena en la cual Menegildo da con su violenta muerte.

Nos hemos detenido en esta observación en parte por representar un hilo conductor sonoro que une los cuatro episodios rituales/musicales de *Ecue-Yamba-Ó*; y significativamente, no registramos otro ejemplar del estilo responsorial hasta el capítulo III de *Los pasos perdidos* durante el entierro del padre de Rosario, y después en el capítulo IV, en la aldea piaroa, en boca del hechicero shirishana, donde "la potencia" está convocada nuevamente por un redoble funerario. Es de notar que el estilo en cuestión está íntimamente ligado a cánticos de lamentación y convocaciones a la muerte (y a los muertos y sus espíritus):

En el bohío del Iyamba se encontraban los altos dignatarios de la Potencia,

haciendo sonar fúnebremente sus tambores en honor a los muertos que comerían al día siguiente...Entonces callaron bruscamente los toques de llanto.⁴

Si bien tanto el Romance como el canto africano participaron en el proceso de sincretismo, es hacia el segundo que Carpentier se inclina en busca de los antecedentes más fundamentales de la música cubana. Pero más al propósito de su verdadero objetivo, el substrato universal del arte vocal, es en los ritmos y convocaciones africanas donde descubre material para trabajar. Se guía por dos suposiciones: (1) que es válido especular sobre los orígenes arcaicos, en el alba de todas las tradiciones orales, y que existe históricamente una génesis primordial y elemental, (2) que los géneros han sufrido una evolución, y que resulta ilustrativo marcar etapas de desarrollo de los mismos. Por ejemplo, las distinciones entre el folklore, y sus antecedentes primitivos, y la composición que corresponde a los más altos niveles del arte no se tratan de simples diferencias arbitrarias, tal vez ideológicamente determinadas, opciones aleatorias de acuerdo al gusto o predisposición del escucha. En el fondo es preciso no confundir belleza estética, complejidad o sencillez, por un lado, y niveles cada vez más elaborados de estructura. Así que está convencido que una indagación por los acervos más remotos de la música y la tradición oral arrojará las revelaciones que nos ayudará a entender la creación artística actual. Y entre las comunidades de oralidad primaria que todavía perviven, los vestigios de este pasado remoto se revelarán.

En "Ritmos", anticipa una escena de la tercera novela donde da fe del origen de la música en el canto fúnebre primitivo de un brujo-sacerdote. Cataloga la "música de materiales elementales", instrumentada por: la dentadura de una quijada de buey, cueros y envases de chicle (p. 47), de inspiraciones lejanas. Veremos, más adelante, que el motivo aparente del viaje del músico en *Los pasos perdidos* se trata precisamente de la recuperación de estos instrumentos de la selva amazónica. También los ritmos y encantaciones que escuchamos en este capítulo, no tan lejos de la Havana, son del mismo género que revela el verdadero fuente del canto humano en la selva y el desierto: un hondo canto que acompaña las exequias. "En estas veladas musicales, Menegildo aprendió todos los toques de tambor, incluso los secretos" (p. 50). Podemos suponer, tal vez, que lo hizo de la misma manera como el hombre primitivo los descubrió, junto con el ensalmo, en las mismas circunstancias. De cierta manera, *Ecue-Yamba-Ó* anuncia el tema central de *Los pasos perdidos*.

Rito y narrativa en *El reino de este mundo*

Dos aspectos de la oralidad se destacan en la segunda novela: la narratividad y la prosodia. Retrocedemos más de cien años a la época de la Declaración de Derechos del Hombre; y vemos cómo, aún sin la escritura, participan estos recursos discursivos en la sublevación de los esclavos del Cabo Francés en su empeño por extender la revolución democrática que había triunfado en las colonias inglesas y en Francia.

En este escenario, a Carpentier le interesa seguir su escrutinio sobre las cualidades esenciales de la voz humana al servicio de la expresión, en particular esa categoría de la expresión que trasciende el uso cotidiano del lenguaje (en el intercambio conversacional de información). Nos fijamos en los dos *hounganes* del rito, dirigentes legendarios de la insurrección, Mackandal y Bouckman, que compartían el mismo poder de convocatoria que también era requisito para los "reyes de verdad" - "no esos soberanos cubiertos de pelos ajenos" sólo capaces de "engendrar un príncipe debilucho" (Carpentier 1981: 12). En los reinos de Guinea los reyes eran guerreros, jueces, sacerdotes y grandes oradores. "Su simiente preciosa engrosa estirpe de héroes" (p. 13), linaje a que pertenecen los insurrectos de *El reino de este mundo*.

Los relatos de Mackandal evocaban un mundo de "Altos Poderes de la Otra Orilla" que alimentó la larga esperanza de los esclavos. De los grandes reinos africanos se armaban de la magia, poderes de transformación, una visión milenaria omnipotente y la valentía. Por un lado, la narrativa de Mackandal era el conducto de grandes saberes, y por otro era arte verbal. Les pasó a los negros de Cabo Francés un conocimiento, una conciencia de su herencia; y los inspiró con sus cualidades poéticas y musicales: "con su voz fingidamente cansada para preparar mejor ciertos remates, el mandinga solía referir hechos que habían ocurrido en los grandes reinos de Popo, de Arada, de los Nagós, de Fulas" (p. 12). "Era fama que su voz grave y sorda le conseguía todo de las negras. Y sus artes de narrador, caracterizando los personajes con muecas terribles, imponían el silencio a los hombres" (p. 15). Ellos, a su vez, transmitían los relatos a sus hijos "enseñándoles canciones muy simples que [habían] compuesto a su gloria" (p. 49).

La voz de Bouckman, el caudillo de origen jamaicano, tomó el relevo luego de la captura y la inmolación, "El gran vuelo" y transfiguración, del mandinga. En la preparación de la sublevación las artes prosódicas, de la agitación y la movilización, ya consolidado el

trabajo de la narrativa de concientización, se imponen: podía "pasar sin transición del registro grave al agudo: para dar una tenacidad chocante a las palabras. Había mucho de invocación y ensalmo en aquel discurso lleno de inflexiones coléricas y de gritos" (p. 51). El rito que selló el Pacto Mayor, entre los iniciados de acá y los grandes Loas del Africa, lo ofició la sacerdotisa del Radá:

Ogún Badagrí,

Général sanglant,

Saizi z'orage

Ou scell'orage

Ou fait Kataoun z'eclai! (Carpentier 1981: 53)

La llamada a la sublevación sería entonada por una música de caracoles, puestos a "cantar en coro", de manera escalonada, cada vez más "aflautada". Si hacemos memoria de la participación en *Ecue-Yamba-Ó* de la música de elementos elementales en los ensalmos fúnebres, medio de aprendizaje para el joven Menegildo, ahora en la revolución haitiana contamos con otro enlace con el tema de la búsqueda musicológica en *Los pasos perdidos* por parte del viajero-protagonista hacia la época prehistórica. Se observó, en Cuba, que eran "instrumentos casi animales" (Carpentier 1990: 47). La entonación de los caracoles que convocó a la resurrección contra los franceses forma parte de la misma categoría. En este caso, su propósito no era tanto expresivo como comunicativo, de convocatoria. Como tal, podríamos proponer que esta función llega a ser una derivación, una motivación secundaria de la música, incluso muy lejos de su función primitiva, fundamental y esencial, la de la expresión (lo que no le quita el valor de enlace temático entre las tres obras a este episodio coyuntural). De todas maneras, constataremos en el próximo apartado que la indagación principal de Carpentier respecto al origen de la música privilegia sus propósitos expresivos y evocativos, de prioridad en la voz humana.

De manera similar como lo hace en *Ecue-Yamba-Ó* y en *Los pasos perdidos*, arraiga la novela en el registro histórico. Aparte de los personajes ficticios, el esclavo Ti Noel y su amo, aparecen los actores con su nombre verdadero. La primera etapa de la lucha de independencia de Haití termina con la "milagrosa" salvación de Mackandal. El segundo capítulo tiene como trasfondo la Revolución Francesa; la reunión de los revolucionarios con Boueckman acontece la noche de 15 de agosto de 1791. El rito del sacrificio del cerdo que sella el pacto de guerra contra los blancos lo anima "una vieja negra". La relación de su canto de hechicera y danza

ritual, blandiendo un machete en medio de la tormenta eléctrica, forma parte de la versión histórica oficial (Müller-Bergh 1972a).

Los pasos perdidos: tercer viaje a través del tiempo

La especulación sobre los orígenes de la música, de tan amplias implicaciones teóricas, habría estado fuera de lugar en su estudio sobre *La música en Cuba*. Y si es cierto que Menegildo Cué, Mackandal y Bouckman representaron la oralidad primaria, y revelaron *vestigios* de las artes verbales arcaicos, eran hombres cabalmente modernos: de la ciudad capital, de revoluciones, precursores de las naciones-estados del siglo XXI. Sabían de la escritura, sintieron su influencia, y en el último caso se valieron de ella en su lucha. En cambio, durante su estancia en Venezuela (1945-1959), Carpentier tenía a la mano el último reducto americano del "pasado remoto" que buscaba.

En concordancia con su propósito, la estructura de la novela es sencilla, y junto al tema central, el de la búsqueda de los orígenes de la música en el canto, el autor entreteje varios hilos relacionados. A nivel de superficie, marca las dos dimensiones de la relación de viajes: (1) el tiempo, real-narrativo, indicado por fechas que encabezan cada jornada. Una relectura nos llama la atención que las primeras tres (las que transcurren en Nueva York) no llevan día ni fecha, reflejo de la crisis de perspectiva en que está sumergido el protagonista quien lleva la voz narrativa a través de todos los siete capítulos. (2) En paralelo, a partir de la cuarta jornada, evoca épocas en retroceso, un remonte, primero al siglo XIX, en la capital latinoamericana, y así sucesivamente a la lejana prehistoria.⁵ Al mismo tiempo, nos lleva por una retrospectiva de la historia musical: el Romanticismo, el traspaso del Romance a América (en la voz de "juglares de cara negra"), el canto gregoriano, y al dejar el último puesto de la civilización y al entrar bruscamente por "la puerta" de la selva inexplorada, se precipita (el descenso por los raudales hacia el Río Mayor - jornada XXI) hacia la edad de los primeros cantos y el hallazgo de los instrumentos primitivos. Geográficamente, paralelo, a su vez, al tiempo en retroceso, nos guía a localizar sus pasos, como hemos propuesto, al parecer, para aportar un grado de verosimilitud a su crónica. Salvo una excepción, donde queda ambiguo un trecho de carretera, seguimos la ruta de Caracas (jornadas IV y V) hasta un "puerto fluvial" (por la descripción narrativa le sugiere al lector que tal vez se trataría de San Fernando de Apure sobre una tributaria del Orinoco, el río Apure, por haber cruzado la cordillera y no Ciudad Bolívar,

como se ha mencionado en otros contextos. Llegan a la entrada de la selva (Puerto Anunciación sería Puerto Ayacucho), y en su Nota nos ubica con precisión: la incisión de "las tres V", la Capital de las Formas, y la aldea piaroa se ubican, para no perder, en realidad, los pasos, en la zona del río Vichada.

En busca de un libreto para su cantata, realización del aplazado anhelo artístico, deja al lado el *Prometeo desencadenado* de Shelley a favor de la *Odisea*. Aunque también está basado sobre la antigüedad, el defecto del primero radica en su redacción en época moderna por un poeta letrado. La epopeya homérica sale "directamente", por medio de la transcripción, de la oralidad primaria.

Regresaremos a Prometeo y Ulises; pero en rigor es el tema universal de Orfeo que la trama en *Los pasos perdidos* recapitula. Retomamos la versión Nez Percé (tribu indígena de Norteamérica) registrada por Ramsey (1983). Orfeo, en este caso "personificado" por Coyote, viaja, guiado por un espíritu, un Adelantado. Llega, pasando por las edades, a la región remota de los muertos, y resucita a su esposa, en vano porque a fin de cuentas nunca fue posible, así como fue ilusorio para nuestro compositor-viajero desenterrar la génesis de la música y apropiarse de ella. Tampoco pudo llevarse a Rosario porque pertenecía también a un pasado remoto para él irrecuperable. De regreso a su casa, solo, Orfeo-Coyote decide desesperadamente emprender el viaje nuevamente, esta vez sin las orientaciones del Adelantado-espíritu. Busca las señas en el camino que le había indicado durante el primer viaje, y de manera conmovedora cree haber encontrado "la puerta", y hace las veces de abrirla con un movimiento de las manos en el aire, y se queda solo en medio de la pradera.

Así como sucede a Orfeo, Carpentier nos tiende una serie de augurios para que vayamos descartando la posibilidad de rescatar (a manera de llevárselo) el canto primitivo. Por las debilidades intrínsecamente "humanas" de orfeos y coyotes hay que resignarse a vivir sólo en el presente. Nuestro compositor llega a la conclusión de que la responsabilidad del artista consiste en enfrentar la coyuntura histórica que le toca vivir, y luchar contra las tentaciones utópicas, tema que también identifican Poujol (1972), Müller-Bergh (1972b) y Townsend (1980). En el poema épico de Homero la invocación a los muertos encuentra el tono mágico y elemental necesario; el poder de la "palabra conjuradora" nos aproxima a los patrones arcaicos de la poesía oral, que por cierto no se diferenciaba del canto; y como Martin & McNerney (1984) indican, la poesía épica está asociada con el temprano desarrollo de la narrativa, tema al cual regresaremos en el próximo apartado.

La polarización que analiza Matura en las primeras dos novelas surge a lo largo de varios ejes. Respecto a nuestro tema de análisis, se perfilan las de Europa y América, la creación con fines de lucro y el verdadero arte, y las fuentes de inspiración externas e internas. La última es la que se plantea en el primer capítulo durante la visita con su antiguo maestro, el Curador, oposición que se resuelve definitivamente al descubrir el Nacimiento de la Música en la aldea indígena. La inmersión en y reflexión sobre los ritos, cantos y discursos orales afroantillanos, de Cuba y Haití, ya trazaron el camino.

En el primer capítulo nos percatamos de la profundidad de la crisis estética que sufre el protagonista; no sólo la buena y la mala música producidas para "fines detestables" (a que se dedicaba para ganarse la vida), sino también huye de un ensayo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven; resulta igualmente detestable por representar la traición de los ideales, las luces, de su época. Además, parece que la misma música de arte moderna había entrado en un callejón sin salida - una posible explicación por el persistente prestigio de obras como la *Novena* que atiende a los gustos más bien pedestres, hasta se inclina hacia lo "populachero" con sus forzadas evocaciones, rasgo característico de la música de tendencia programática.

En la oficina del Curador, en la confrontación con su antigua investigación sobre el origen de la música, la organografía primitiva, y su teoría del mimetismo-mágico-rítmico, se siente hastiado y avergonzado. Al escuchar la grabación del gorjeo de pájaro reproducido por una flauta indígena, recapitula, en cierto detalle, su hipótesis de trabajo, que también nos conviene repasar: propone que el nacimiento de la expresión rítmica primordial surgió del "afán de remedar el paso de los animales o el canto de las aves" (Carpentier 1985: 22). Si las pinturas rupestres de la época se inspiraron en la prenoción mágica de hacerse dueño de la presa por la posesión de su imagen, no parecía ilógico extender el concepto al ámbito de la música: posesión mimético-mágica del sonido como génesis de la melodía. No nos quedamos muy convencidos por su exposición, pero tampoco sabemos a estas alturas si sus argumentos deslucidos se deben a una duda sincera, pensada, o a su desilusión y cinismo generalizado. De buenas a primeras la audición de la pájaro-flauta le parece "absurda", de un "pájaro que no es pájaro, con su canto que no es canto" (p. 21); y miente a su maestro en un intento de ocultar el abandono por su parte de cualquier trabajo serio. Finalmente acepta el encargo de traer los instrumentos; pero al contemplar el engaño que le propone su amiga nos damos cuenta de qué tan bajo había caído. Consecuente con su postura (al parecer sin principios que valen la pena defender), no discrepa de la afirmación de su asistente de que "la música verdadera es una

mera especulación sobre frecuencias" (p. 30); y el artesano quien le ayudaría a consumir la patraña vive como él, de la copia, la reproducción y la falsificación de estilos maestros. Al concluir el primer capítulo no se pierde la sugerencia de una relación entre la teoría del mimetismo (defendido, además, sin mucha convicción) y todas las fuentes externas, presiones de índole no artística, y trucos y manipulaciones ajenos a la creatividad humana que han corrompido el arte.

Aun antes de aterrizar en la capital sudamericana, ya empieza a añorar modos de vivir que había perdido. Escucha el idioma de su infancia, un vals, y un mambrú cantado por niños, "versos que me regresaba a jirones desde la llegada y por fin se habían reconstruido en mi memoria" (p. 52).⁶ Con el primer retroceso en el tiempo, sufre el primer cambio de perspectiva y empieza a ceder a la tentación de buscar un regreso, netamente saludable desde cualquier punto de vista. Al mismo tiempo llega la primera advertencia, presagio del desenlace final; en los Altos se entrevista con los jóvenes Reyes Magos (músico blanco, poeta indio y pintor negro). Vaticinan que: la cultura no está en la selva, y que el destino del artista de hoy es vivir "donde el pensamiento y la creación estuvieran más activos en el presente, [en] la ciudad cuya topografía intelectual estaba en la mente de sus compañeros" (Carpentier 1985: 74). Por un lado, le recuerdan a nuestro protagonista de las imposiciones externas sobre el arte; así que adivina el atonalismo en la pieza que ejecutó el joven músico, que quedó fuera frente al manejo de los "modos antiguos" del arpista aldeano que había acercado a su mesa. Decide por fin lanzarse al cumplimiento de la misión que había aceptado, limpia y honestamente. Por otro lado no formula una réplica a la afirmación de los jóvenes artistas, implícitamente concediéndoles la razón.

Camino al puerto fluvial, la polaridad Europa-América irrumpe de nuevo por conducto de la *Novena Sinfonía* que alcanza a oír de un "aparato de radio de viejísima estampa". Hace memoria del caudal de desgarrantes contradicciones de las cuales era testigo, así del testimonio de su padre: "me asombraba - despechado, herido en lo hondo - de la diferencia que existía entre el mundo añorado por mi padre y el que me había tocado conocer" (p. 94). "Esa suerte de sinfonía en ruinas...jamás hubiera podido imaginar una quiebra tan absoluta del hombre de Occidente" (págs 98-99) - entonar la *Oda a la alegría* mientras se practicaba la barbarie más fría de la historia. Con la misma decepción con la cual huyó del ensayo en Nueva York, apaga el aparato y apresura el paso hacia el Orinoco; allí descubriría pueblos a los que les "era más interesante conservar la memoria de la Canción de Rolando que tener

agua caliente en domicilio" (p. 126).

Llegando a Puerto Anunciación, el Adelantado se ofrece para la localización de los instrumentos requeridos, y escucha el rezo en antífona por el fallecimiento del padre de Rosario, el primero de dos ritos de exequias que le tocará observar durante del viaje. Comenta que se sentía arrastrado por una memoria oscura de "ritos funerarios que hubieran observado los hombres que me precedieron en el reino de ese mundo" (p. 133).

Después de haber pasado por la entrada al reino de la prehistoria, marcada por la señal de las "tres V", cumple su misión en la aldea de los indios "dueños de su cultura". El hallazgo del tambor, la maraca ritual, las trompas de venado, los sonajeros y la jarra de sonido, confirma definitivamente la transformación que se había venido gestando en el narrador. Los oficios de los indígenas (ninguno "inútil"), su industria artesanal, y sus usos y costumbres sencillos pero nobles ganó su respeto y admiración; le pareció "absurdo y sobrecogedor" el espectáculo de misa (de los conquistadores del siglo XVI) montado por el fraile para esta aldea que todavía no había aceptado el bautismo. La elaboración de instrumentos musicales evidenciaba un nivel cultural nada despreciable, de seres que holgadamente caben dentro de la categoría de semejantes en el sentido cartesiano: si estoy frente a un ser que piensa como yo (si produce artefactos culturales para la satisfacción de necesidades estéticas) se distingue de todos los demás cuerpos no humanos. Reflexiona sobre las edades y la evolución cultural del hombre:

Y tornaron a crecer las fechas del otro lado del Año Cero - fechas de dos, de tres, de cinco cifras - hasta que alcanzamos el tiempo en que el hombre, cansado de errar sobre la tierra, inventó la agricultura al fijar sus primeras aldeas en las orillas de los ríos, y necesitado de mayor música, pasó del bastón de ritmo al tambor que era un cilindro de madera ornamentado al fuego, inventó el órgano al soplar en una caña hueca, y lloró a sus muertos haciendo bramar un ánfora de barro (p. 181).

Cumplió con su maestro, y sentimos que se acerca cada vez más al Nacimiento de la Música; al adentrarse en tiempo regresivo en la selva, y ahora que ha recuperado la integridad artística y moral que había perdido, le tocará superar a su maestro y desafiar sus teorías.

Río abajo se topan con un pueblo de cultura muy anterior a la de la aldea indígena de los instrumentos, situado "al comienzo de la noche de las edades" (p. 184), anterior a cualquier noción de la agricultura o industria artesanal; biológicamente "son hombres, sin embargo". Es

en este mundo del Génesis donde llega a presenciar el Nacimiento de la Música: sobre el cadáver de un cazador mordido por una serpiente, el Hechicero ahuyenta a los espíritus de la Muerte. Citamos el registro del treno primordial de los extensos apuntes de Carpentier. El brujo impone un silencio ritual; e irrumpe la Palabra:

Una palabra que es ya más que palabra. Una palabra que imita la voz de quien dice, y también la que se atribuye al espíritu que posee el cadáver. Una sale de la garganta del ensalmador; la otra, de su vientre. Una es grave y confusa como un subterráneo hervor de lava; la otra de timbre mediano, es colérica y destemplada. Se alternan. Se responden. Una increpa cuando la otra gime; la del vientre se hace sarcasmo cuando la que surge del gáznate parece apremiar. Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía...Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra (p. 186).

El que narra trata de mantener cierta distancia de la lucha entre las potencias ocultas, pero no puede zafarse del alucinante rito; sobre todo es la alternancia de las voces, los resoplos y ronquidos en alternación rítmica al compás del ensalmo, las vociferaciones que increpan y responden. Había escuchado elementos de este género antes, rastros sobrevivientes en los cantos rituales ejecutados por personajes modernos, como el estilo antifonal del curandero Beruá.⁷ Logra asimilar en su totalidad la impactante revelación al llegar a Santa Mónica de los Venados, revelación que le inspira a retomar su propia cantata, también un Treno.

Como para afianzar la interpretación de lo observado, intenta separar la descripción y registro del ensalmo (jornada XXIII) de la reflexión sobre su relevancia para una teoría de la creatividad (jornada XXVI). Descarta por completo su viejo concepto de trazar una analogía entre los fines mágicos de las artes visuales primitivas con la primera fijación de ritmos y escalas como remedo de los sonidos de la naturaleza. Rescata la idea del vínculo con la magia, pero el origen fundamental de la música radica en la voz humana, en particular en su capacidad de modulación:

**He visto como la palabra emprendía su camino hacia el canto, sin llegar a él;
he visto cómo la repetición de un mismo monosílabo originaba un ritmo**

cierto; he visto, en el juego de la voz real y de la voz fingida que obligaba al ensalmador a alternar dos alturas de tono, cómo podía originarse un tema musical de una práctica extramusical.⁸

Rechaza enfáticamente la hipótesis de que brotó la música en la prehistoria por un "afán de imitar la belleza del gorjeo de los pájaros - como si tuviera un valor estético para los que habitan la selva y lo oyen constantemente", o para el cazador que queda pendiente de los mismos sonidos y llega a descifrarlos, algo que representa, en el fondo, requisito de su oficio.

Al llegar a la conclusión de que la teoría del mimetismo-mágico-rítmico no podría explicar el nacimiento de la música, no significa que la naturaleza ambiental nunca interviene en el proceso creativo. Los sonidos de la selva absorbieron al narrador y encontró en ellos auténticas fuentes de inspiración; sonaron oboes, un cobre grotesco, y mil flautas. Observa el vasto "mimetismo de la naturaleza virgen", un mundo de la mentira, juego de apariencias y la metamorfosis (p.169). Mientras sea innegable que la belleza física de su entorno desempeñó un papel en el afán del hombre de representarlo sonoramente más allá de los fines útiles, la analogía con las artes plásticas (jornada IV) resulta, a lo sumo, muy débil. Semejante deslinde podemos señalar en su uso del término "fingir". La "voz fingida" del Hechicero (jornada XXVI) emerge de la manipulación deliberada de un recurso lingüístico; expresa una postura hacia lo dicho y la emoción; juega con la voz real y otras voces fingidas. En este sentido se deriva de *fingere*: formar, moldear por medio de la invención, conjurar, imaginar. Cuando describe las plantas acuáticas del pantano que se apretaban en alfombra tupida...fingiéndose vegetación de tierra muy firme (p. 168), forzosamente, se trata de otro sentido. Y el uso metafórico de "mentir" y "falsedad" respecto al mimetismo de la naturaleza está en obvio contraste con la acepción que entendemos en referencia a su oficio de Sísifo en la mercadotecnia musical. A propósito, Poujol (1972) pregunta: ¿por qué Carpentier elige la música para ejemplificar los problemas de la creación artística? En contraste con los discursos literarios prosaicos, la música mantiene (por su origen en el canto/poesía diría Carpentier) un vínculo más inmediato con la vida interior afectiva, citando al autor: "nos hace comprender la dinámica de las emociones en sus enlaces inefables".

Por un momento se le ocurre que su descubrimiento carece de importancia en el contexto de la nueva vida que ha escogido en Santa Mónica, una mera especulación académica; pero

como veremos, influirá ampliamente en la nueva perspectiva hacia la creación musical que ha venido germinando en él desde que se aterrizó en Caracas hace, exactamente, veinte días. De pronto se siente autosuficiente; en todas partes le sobran espacios de reflexión, formas de arte, poesía, y narrativa para contemplar (incluso le parecen "más instructivos para comprender al hombre que cientos de libros escritos"). Falta poco, sin embargo, para que retome, implícitamente, el consejo de los jóvenes Reyes Magos con quienes se entrevistó antes de adentrarse en la selva.

Mientras tanto se sumerge en el trabajo creativo, en la aplicación de los principios estéticos recién descubiertos. Como resultado de la paréntesis que le otorga su estadía en Santa Mónica la "euforia se nutre de conciencia" (Carpentier 1985: 216). La reflexión sobre el canto fúnebre (sobre todo el segundo) sugiere la clave para la solución del problema de cómo acoplar la palabra con la música, para superar el recitativo, solución que nunca le había satisfecho. Consistiría en "una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música - no de la palabra hecha música por exageración y estilación de sus inflexiones" (p. 217). El recurso a las formas primordiales del "verbo-génesis" daría lugar a la melodía, sobre la cual una segunda (y luego tercera) voz se situaría. El segundo canto fúnebre hace renacer su propio Treno sobre la idea de la "palabra-célula" que se transformaría en canto por medio de la entonación vocal, y la generación de múltiples voces ahora en alternación.⁹

Nunca llegamos a escuchar la cantata, ni sabemos si la habrá terminado; más bien nos interesa el marco conceptual que se va desarrollando en su intento por codificar la idea del verbo-génesis. Al buscar formas verbales anteriores a la música, plantea, sin explicitarlo, un origen común del lenguaje y la música, o por lo menos un origen de la segunda que estuvo íntimamente ligado a esos aspectos del lenguaje relacionados, a su vez, con la expresión de estados afectivos, a través del sistema que rige los patrones no segmentales del lenguaje: la entonación, la variación de tiempos, la dinámica (volumen), el silencio, la acentuación, etc. Es el "elemento melismático" (más de una nota cantada sobre la misma sílaba), como en la imploración, el gemido, y la queja, que permitiría efectuar la concordancia que busca. Es en la posterior separación progresiva entre el habla y el canto donde enfrentamos el problema del acoplamiento de palabra y música. Por cierto, tampoco es la resolución de dicho dilema que más nos interesa, sino la especulación sobre una posible génesis compartida y su subsecuente divergencia.

Como ya se había predicho, el dilema de componer sólo para satisfacer una necesidad creativa individual se iba a hacer crisis tarde o temprano. La falta de cuadernos para escribir resulta emblémica de una contradicción insalvable. En un momento se enoja y se avergüenza por la mezquina preocupación, la ejecución, para luego preguntarse: ¿para qué sirve la partitura si nadie la estudiará? Se fastidia con las "polémicas de arte", después de haber expuesto su propia réplica a los conceptos erróneos. Celebra la fluidez y la "naturalidad" con que puede trabajar en Santa Mónica, y sabe que debe desconfiar de esta sensación de facilidad en la invención musical.

En efecto, la primera reacción del compositor al escuchar el ruido de motor del avión de rescate es regocijo, y es él mismo que le envía la señal para que aterrice. Aunque vuelve sobre el pretexto de tinta y papel, Rosario no se engaña, como si hubiera adivinado su pensamiento cuando él oye, dentro de sí mismo, "con sonoridad poderosa y festiva, el primer acorde de la orquesta del treno" (p. 237). Ella responde con resignación al gesto del encargo de los apuntes: "te los puedes llevar". En realidad, no se trataba de vanidad como él a veces se reprochaba, sino de una reacomodación y reintegración ineludible: trabajar donde la "topografía intelectual" estuviera a la altura de su trabajo artístico, y eso a pesar de la crisis en que se había hundido; la tendría que enfrentar en el mismo terreno. Una relectura cuidadosa confirma que el narrador nunca llega a la idealización de la cultura de los indios ni del medio ambiente selvático: a la vez paraíso terrenal y verde infierno de José Eustasio Rivera. Nos lleva por la Conquista, el Medioevo, hasta los "últimos valles de la Prehistoria", que a fin de cuentas no dista más de tres horas de Caracas. Manifestó su admiración por la nobleza e integridad de los indígenas agricultores y fabricantes de instrumentos, y también reconoce que ocupan una escala de desarrollo cultural a cierta distancia (en algunos aspectos mucha, en otras no tanto) de los hombres más primitivos río abajo. De día, se maravilla por la inacabable belleza de la selva, y esa misma noche le da pavor. Fiel a su método, marca de todos los grandes narradores, evita idealizar, de la misma manera que lo evitó en *Ecue-Yamba-Ó* y en *El reino de este mundo*. En balance, realmente, nunca se ilusionó con la idea de resolver su crisis estética con un traslado al pasado, para remedar los cantos de la antigüedad. Desde un principio su Treno partió de premisas modernas, un bosquejo que presupuso la composición por escrito. Y así como los primeros cantos no nacieron del mimetismo, la crisis en las artes musicales modernas no se resolverá con un retroceso a épocas y estilos pasados. Más bien la retrospección, en particular hacia los orígenes de un género revela categorías esenciales,

fundamentos subyacentes, y estructuras universales, los cuales se pueden poner al servicio de la renovación/innovación artística.

Al parecer, nuestro personaje, de regreso a Nueva York, todavía no se convence, e intenta, como lo hizo Orfeo en su inocencia, de recuperar lo irrecuperable. La señal de las "tres V" sólo se habría descubierto bajo unas circunstancias singulares en su desarrollo como músico, de manera similar como se abren ventanas de oportunidad en el transcurso de la vida que el individuo sólo es capaz de aprovechar durante un espacio estrictamente delimitado.

Me digo que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo: se llega tan lejos, más allá de lo trillado...que el hombre, envanecido por los privilegios de lo descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando se lo proponga. Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo los veces (p. 273).

Canto, poesía y narrativa

Valiéndose básicamente del mismo método, el del estudio de las sociedades preagrícolas existentes, Bowra extiende la reflexión de Carpentier a la cuestión de los orígenes de la poesía. Repasamos el análisis que ofrece en *Primitive song* (1962), de amplias coincidencias con la tesis de Carpentier desarrollada en las tres novelas que hemos visto aquí. Además, nos permite ubicar la teoría del origen de la música dentro de una reflexión sobre el conjunto de los géneros estéticos. Bowra concibe una evolución del canto y la poesía salidos del mismo tronco común expresivo, vinculados siempre y de manera inseparable del rito. Con su componente indispensable, la danza (componente en que Carpentier se concentró por la mayor parte en *Ecue-Yamba-Ó*), completamos la unidad vital de los géneros primitivos con el nacimiento de la representación dramática. Veremos que el desarrollo de la narrativa, se apoyará en parte en este conjunto de artes vocales (música, canto/poesía), y en parte en las facultades de representación independientes del conocimiento estético. Como hemos venido sugiriendo en el presente estudio, las capacidades relacionadas con la creación artística descansan sobre facultades eminentemente humanas, y como tales conforman parte de una herencia universal del hombre. Cuando estudiosos de la música y la literatura indagan en el

ámbito del temprano desarrollo de las artes, descubren la evidencia de esta herencia, compartida entre todas las culturas que han llegado a nuestros días. El concepto de *facultades* también implica que lo que denominaríamos naturaleza humana está formada, en gran parte, de capacidades predeterminadas, y que dichas facultades conforman una pluralidad; o sea, se diferencian entre sí, diferenciación que corresponde a capacidades también diversas y peculiares.

El canto se alza de la vocalización rítmica, probablemente anterior a las etapas culminantes en la evolución del habla, o de patrones de vocalización independientes del significado lexical y la gramática. La acción rítmica y la repetición moldean los patrones aislados en unidades íntegras, que se amplían en extensión, y como consecuencia de la misma extensión se estructuran. El impulso fundamental, como ya hemos visto, está en la expresión de emociones, sobre todo las relacionadas con los estados afectivos intensos, paradigmáticamente la angustia desconsolada que exige fugarse. En todos los casos es el *tono* que antecede cualquier denotación o proposición, si alguna siquiera llega a enunciarse. Cuando la repetición se amplía, se ordena, y se introducen elementos de variación, da lugar a su forma más avanzada: el paralelismo. El tono y el balance de la expresión oral, y grados cada vez más elaborados de estructura anticipan la poesía.

Por cierto, es importante no perder de vista que el canto que recurre al lenguaje no convencional, arcaico, o a enunciados patentemente ininteligibles e indescifrables se debe también a un principio general en la elaboración de géneros: en el proceso de la composición, los patrones de habla cotidiana sufren toda una serie de transformaciones y deformaciones para producir los efectos estéticos que corresponden al rito, la ceremonia, otro contexto de la ejecución, o rasgo característico del género para marcarlo como un discurso de estatus más elevado, no conversacional. De un enfoque sobre los fines comunicativos (en el sentido de la transmisión de información) se desplaza hacia un enfoque sobre los patrones estructurales del mismo discurso o canto, del contenido a la forma; cf. Montemayor (1993). Speratti-Piñedo (1987) reporta que Carpentier, después de su viaje a Haití, había consultado el estudio etnográfico de Courlander, *Haiti singing* (1939/1973); y debía haberse interesado en particular por el *langage*, discurso en criollo sin significado convencional que se pronuncian en los ritos *voudon*. Apreciamos muestras del análogo cubano en su primera novela. Por otra parte, para una discusión del papel que desempeña el lenguaje formulario en la composición oral véase Bowra (1948) y Ong (1987). *El Prometeo desencadenado* fue escrito para leer;

Homero compuso la *Odisea* para la recitación, distinción que inclinó la elección de Carpentier a favor del segundo para una obra cuyos fines incluían la exploración de los enlaces naturales entre palabra y canto.

Bowra, como si estuviera contemplando el problema del acoplamiento de palabra y canto en el Treno de Santa Mónica, propone una explicación. Si el desarrollo del habla, propiamente dicho, arrancó de un largo proceso evolutivo, la oralidad "prelingüística" contaba con una trayectoria que antecedió, tal vez por miles de años, la formación de las categorías léxicas y una gramática rudimentaria. Previa a la consolidación completa del lenguaje humano, el desarrollo de las vocalizaciones primitivas, con capacidad comunicativa limitada a intenciones altamente contextualizadas y expresiones emotivas, había sentado las bases de una facultad vocal-sonora con capacidades expresivas de cierta complejidad - el precursor de los cánticos primitivos. Propone Bowra que la adaptación de la palabra al canto debía haber sido lenta; y para el compositor moderno, sigue siendo un escollo que generalmente requiere soluciones a medias. En el fondo, el habla y el componente musical del canto descansan sobre facultades distintas. Su enlazamiento se logra por la intervención de procedimientos integrativos; y en todas las culturas, los individuos que llegan a perfeccionarlos con alta destreza gozan de alto prestigio y admiración.

Puesto que el canto y la poesía permiten la extensión de la experiencia a través de la imaginación y un distanciamiento de lo inmediato (Bowra 1962: 38), le ofrecieron al hombre primitivo la oportunidad de representar el mundo natural con toda la reverencia y el asombro que marcó su singular cosmovisión holística. Imitar el sonido de su presa servía los propósitos prácticos y cotidianos. La poesía, a cambio, se presta para fines superiores, como la representación del canto de un ave que la caracteriza de manera especialmente reveladora (p. 164). Cita un canto aborigen de Australia:

La gaviota, con su pico, llama al divisar las oscuras nubes subir.

La gaviota llama en temporada de lluvia, piensa anidar.

Deslizándose por el aire, piensa en su casa, en la isla Bremer (p. 164).

Rousseau sobre música y lenguaje

La controversia acerca de los orígenes de la música a que alude Carpentier en *Los pasos perdidos* tiene sus raíces en un gran auge de especulación sobre el tema en las ciencias y las

humanidades durante la Ilustración. El reciente estudio del debate por Thomas que giró alrededor de los ensayos de J. J. Rousseau, ubica nuestro tema dentro de una amplia discusión todavía pendiente hoy en día.

Dos perspectivas epistemológicas marcaron el desarrollo del pensamiento sobre el lenguaje y la música en el siglo XIX: la doctrina cartesiana con una concepción de la naturaleza humana que abarcó una "substancia pensante" dotada de estructuras preexistentes, definitorias de la misma naturaleza humana, y el empirismo, que se inclinó hacia la indagación sobre las condiciones históricas y experienciales en busca de una explicación para las capacidades humanas. La segunda, a primera vista, más congruente con los métodos científicos que preferían las explicaciones naturales, y con la revolución democrática en gestación, llegó a dominar el pensamiento filosófico de la época. Rousseau sintió la influencia de las dos corrientes, y en sus trabajos sobre lenguaje y música, entraron en una pugna difícilmente disfrazada. Producto de esta confusión, algunas de sus afirmaciones más extravagantes nos sugiere una descalificación completa de sus teorías; proponemos, más bien, rescatar el núcleo útil de su especulación teórica sobre la relación entre música y lenguaje. Aunque se equivocó en sus conclusiones, la manera en que planteó el problema representa un valioso aporte, base para subsecuentes investigaciones, con las cuales llegaremos a la conclusión del presente estudio. Por cierto, al estudiar el debate, sobre todo el intercambio entre Rousseau y Jean-Philippe Rameau, difícil sería imaginar que Carpentier no hubiera consultado las mismas fuentes. Seguiremos de cerca el resumen de la discusión en Thomas, aunque el propósito de nuestro rescate de Rousseau es distinto, así como las conclusiones finales.

En el *Discurso sobre el origen de la desigualdad*, vemos claramente la influencia de Descartes. Frente a la insuficiencia de considerar sólo el hombre físico, recurre al dualismo racionalista en un intento de resolver lo que Bickerton llamaría la "paradoja de la continuidad":

No veo en todo animal más que una máquina ingeniosa...percibo las mismas cosas en la máquina humana con la diferencia de que la naturaleza por sí sola ejecuta todo en las operaciones de la bestia, en tanto que el hombre concurre él mismo en las suyas como agente libre (Rousseau 1987: 115).

Como tal, la física sólo explica en parte los mecanismos de la percepción y la formación de ideas. Por contar con una facultad mental que permite al hombre desarrollar una conciencia

de sí mismo como agente libre, las leyes de la mecánica son insuficientes en la determinación de su pensamiento y de sus elecciones; tampoco son capaces de explicar la creatividad (Rousseau 1987: 116). Respecto al desarrollo de una primitiva teoría de la humanidad, a partir de una conciencia del pensamiento, Rousseau percibe el origen de una especie de cognición social:

Aunque sus semejantes no fuesen para él lo que son para nosotros, y aun cuando apenas si tenía más comercio con ellos que con los otros animales, no fueron por eso olvidados en sus observaciones...y viendo que se conducían todos como él lo habría hecho en análogas circunstancias, dedujo que su manera de pensar y de sentir era enteramente igual a la suya (p. 131).

La concepción cartesiana de *res cogitans* está estrechamente vinculada a las explicaciones de la naturaleza de la creatividad humana; es así como Chomsky, por ejemplo, evalúa la contribución de Descartes. Para el último, el poder explicativo de las leyes de la mecánica, de la acción y la reacción, fallan en el momento de fijarse seriamente sobre las propiedades de la conciencia. La segunda substancia, recóndita e intangible, no sobreviviría la aplicación de los métodos de la ciencia moderna; sin embargo, su proceder no era irracional. Simplemente postuló un nuevo principio en busca de una teoría explicativa, por cierto, para un problema nada desdeñable: explicar por qué las propiedades de la mente humana se distinguen de las del mundo físico. Por otro lado, podríamos señalar que las ciencias de la cognición modernas han procedido de manera similar. Frente a una serie de paradojas respecto a la posibilidad de adquisición de conocimientos complejos con base en una experiencia limitada (el problema de Platón), han postulado la existencia de facultades que cuentan con propiedades especiales (para la adquisición del lenguaje y el conocimiento de los principios de la tonalidad, entre otras), previamente estructuradas y parte de la herencia biológica de la especie; y faltando una explicación de su origen, las teorías innatistas modernas parecerían valerse también de constructos difíciles de explicitar. Sin embargo, tal especulación se justifica dada la alta improbabilidad de las explicaciones basadas en la operación de los procesos de aprendizaje inductivo y una estructura mental homogénea. Para Bickerton, la paradoja radica en la aparente contradicción entre una continuidad: el hombre forma parte de la naturaleza, y una discontinuidad: facultades como la del lenguaje que, al parecer, carecen de un antecedente (de donde podrían haber evolucionado) en los sistemas de comunicación no humanos, problema de evidente aplicabilidad al problema del origen de la

música, al descartar una fuente "externa" en la sonoridad del ambiente y las vocalizaciones de la fauna. Véase Chomksy (1989) y Bickerton (1990).

De la Gramática de Port Royal llegó la noción de universales lingüísticos, corolario de la razón universal, y tal vez la idea de los principios universales de la música. Para Rousseau, quien era partidario del concepto general de la universalidad y de las facultades intrínsecamente humanas, le pareció lógico: el mismo mecanismo, la voz, constituye la esencia del lenguaje y la música. De un origen común, ambos han trazado una evolución divergente hasta nuestros días. Un protolenguaje y protocanto emanaron de los gritos y demás vocalizaciones prelingüísticas y premusicales, sin patrón o sistema. Y en su origen utópico y prístino, conformaron una sola y única capacidad al cruzar el umbral que marca el nacimiento de las facultades plenamente humanas. De esta forma su aparición en el alba de la humanidad y su esencia actual contradicen cualquier intervención externa como factor fundamental; en vez de tratarse de una naturaleza importada, la unidad voz-canto-lenguaje es de una naturaleza generada desde adentro. Sobre este principio vio su polémica con Rameau en términos de dos posturas contrapuestas, la operación de determinantes físicos externos contra la invención endógena, producto de los sentimientos: sensación del entorno contra emoción surgida de la mente.

Rechazó enfáticamente la teoría de Rameau basada sobre la operación de las leyes físicas de la resonancia, el *corps sonore*: que la estructura armónica (que coincide con la tonalidad occidental) inscribe dentro del hombre un instinto para apreciarla. Rameau también aceptó que el canto era natural para el hombre, pero para él se derivaba de las armonías, generadas a su vez en la resonancia del medio ambiente. Se trataba de un proceso de descubrimiento de los principios musicales en la naturaleza. De esta oposición salió uno de los puntos más álgidos de la polémica: la primacía de la armonía sobre la melodía. Rousseau afirmó que sería inútil buscar el origen de la música en cualquier ámbito que no fuera la voz. La imitación del canto de las aves, o del viento, habría resultado útil para otras prácticas culturales, pero difícilmente podría haber sustentado un arte verbal naciente. De nuevo el mimetismo se revela pobre e insuficiente como fuente de inspiración:

qu'on en reçut la première idée du Son que rendoient les roseaux que croissent sur les bords du Nil, quand le vent souffloit dans leurs tuyaux. Quoiqu'il en soit de l'étymologie du nom, l'origine de l'Art est certainement plus près de l'homme, et si la parole n'a pas commencé par du Chant, il est

sûr, au moins, qu'on chante par-tout où l'on parle (Rousseau 1969: 306).

Sobre otro aspecto del papel del mimetismo en el arte abordado por Carpentier, Rousseau cuestiona la analogía entre las artes plásticas y la música. Por un lado, señala que el repertorio de sonidos ambientales disponibles para imitar es limitado, mientras las representaciones artísticas visuales no sufren de la misma restricción. De esta forma la pintura, según Rousseau, mantendría un vínculo más estrecho con los referentes externos. Sin embargo, gracias a la retrospectiva después de dos siglos de reflexión sobre el arte, podemos enmarcar la discusión sobre la relación entre música y las artes plásticas desde una perspectiva más amplia. Retomamos el estudio de Kandinsky sobre la "espiritualidad en el arte", para apreciar un error fundamental en el marco teórico de Rousseau, que también fundamenta su acercamiento a la relación entre música y lenguaje, a pesar de sus observaciones acertadas respecto al primero. En el capítulo sobre "la Pirámide", propone que la búsqueda de lo abstracto y lo no material obedece el consejo de Sócrates: conocerse a sí mismo. Esta búsqueda, según Kandinsky, ha fomentado la tendencia hacia una amplia convergencia conceptual entre las artes:

Encuentran en la Música su mejor maestro. Con pocas excepciones, la música es el arte que se ha dedicado no a la reproducción del fenómeno natural, sino a la expresión del alma del artista, en el sonido musical. El pintor quien no encuentra satisfacción en la mera representación, en su anhelo por expresar su vida interna, no puede más que envidiar la facilidad con la cual la música, el arte no material por excelencia, alcanza este objetivo (Kandinsky 1977).

Por ejemplo, en la manipulación y transformación de las formas, la música llega a niveles de expresión no material fuera del alcance de la pintura. La música, porque no labora bajo la exigencia de representar la naturaleza, tiene a su disposición recursos que el pintor y el escultor deben estudiar para aprovechar sus métodos y aplicaciones. En contraste, "qué tan miserable es el fracaso de la música cuando intenta expresar las apariencias materiales, se comprueba por lo absurdo y ostentoso de la música programática" (p. 20). Tales experimentos sirven de advertencia contra la imitación de la naturaleza, que cuenta con sus propias modalidades de "expresión", de pobre y dudosa reproducción en manos del hombre.

Para el empirismo, el objetivo en la construcción de una teoría global del conocimiento consiste en vincular el lenguaje y las artes a un origen común en la experiencia y la sensación.

Elabora un modelo eminentemente compatible con la acción formadora de cuerpos sonoros y toda una gama de patrones ambientales que inscriben ideas y habilidades sobre una red de receptores sumamente flexible y abierta. Concibe una mente, no compuesta de facultades, sino una dotada de una capacidad global carente de conceptos o estructuras preexistentes. Una de las características de dicha capacidad homogénea es su integración difusa y no diferenciada; un caso ilustrativo sería la dificultad en concebir la independencia del pensamiento del lenguaje. Rousseau se tropezaría también con la misma concepción de homogeneidad mental. En su concepto, por ejemplo, de que las modalidades de expresión lingüística y musical deben "significar" de la misma manera, confundió dos capacidades expresivas del ser humano que se desenvuelven por trayectorias distintas, y que descansan sobre sistemas de conocimiento autónomos, uno del otro. A fin de cuentas, no basta reconocer una facultad/naturaleza humana general que separa la especie de los demás, por tajante y categórica que sea la distinción. Es necesario atender la posibilidad, en principio, de una diversidad de facultades, cada cual con sus propias características y procedimientos (Chomsky 1989).

La primitiva unidad de lenguaje y música Rousseau la vio con nostalgia, un origen utópico e idílico en armonía con un estado natural del hombre. Incapaz de diferenciar entre las dos capacidades expresivas (que por cierto en el uso del lenguaje, no se evidencia al primer golpe de vista, o del oído, dada la compleja interactividad entre el sistema lingüístico, léxico-gramatical, y otros componentes del lenguaje) interpretó su progresiva diferenciación como una lamentable degradación y corrupción. Se aferró al ideal propio y virginal que aplicó en su evaluación del estado actual tanto del lenguaje como de la música: la "degeneración" de la lengua francesa, su incompatibilidad para con la música, las supuestas características de las lenguas del "sur" contra las del "norte", éstas al haber perdido la "tonalidad" y el "acento", más alejadas de la expresividad natural. La música moderna, por su parte, ha sufrido una desnaturalización paralela, reflejada en la ascendencia de la armonía, el contrapunto y la música instrumental. Dentro de este esquema, según Rousseau, la melodía todavía conserva la capacidad para expresar "significado" (Rousseau 1997, Thomas 1995).

Regresamos, por un momento, al método que el narrador en *Los pasos perdidos* aplicó en su exploración y reflexión sobre su propia obra musical a raíz de la revelación en la aldea piaroa. Nuevamente con el beneficio del desarrollo de la musicología moderna, no cae en la misma trampa del nativismo ingenuo. Mientras rescata la idea de introducir un lirismo

naciente y primicial en su cantata, la obra desembocará en un movimiento contrapuntístico; la polifonía la "reinventaría", y la sencillez del enunciado prepararía...la percepción de una simultaneidad de planos (*Los pasos perdidos*, p. 219). Y desde su primera novela estuvo consciente de los límites del acceso a que cree disponer el escritor a la vernácula y al mundo autóctono. Con la documentación que recopiló con Amadeo Roldán escribió *Ecue-Yamba-Ó*: "en pleno auge del nativismo europeo. Pues bien: al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera de mi observación. Por ejemplo: el animismo del negro campesino,...ciertas prácticas iniciadas que me habían sido disimuladas por los oficiantes con una desconcertante habilidad. Desde entonces desconfío, de modo cada vez más fundado, de toda una literatura que solían presentarnos, hasta hace poco, como lo más auténtico de América" (*Tientos y diferencias* de A. Carpentier, Universidad Nacional Autónoma de México, citado en Müller-Bergh (1972a: 26).

En el próximo apartado consideramos algunas de las interrogantes planteadas en el estudio de Thomas sobre las teorías de Rousseau: ¿en qué sentido se puede describir la música como un "lenguaje" o una suerte de "discurso"? (por ejemplo, en referencia a la analogía entre figuras de la retórica y figuras musicales). ¿Qué clase o categoría de "significado" lleva un "discurso musical"? y ¿cómo debemos entender el concepto de autonomía de la música frente al lenguaje?

Conclusión: diversidad en la evolución de los géneros

Retomamos la discusión en Rousseau sobre el origen y separación de la música y el lenguaje para concluir el presente estudio. Presuponiendo, por el momento, la función generadora de la voz, varios escenarios lógicamente admisibles se perfilan: (1) un origen común no diferenciado, de un tronco común único; la capacidad moduladora de la voz genera la música y el lenguaje, en los dos casos, en función de expresar estados mentales internos; (2) el otro escenario simultáneo - el lenguaje se origina dentro de un esquema evolutivo diferente, p. ej., la capacidad de representación en general. Se contempla aquí también un origen interno del lenguaje, no dependiente de la comunicación animal o la imitación de sonidos ambientales. La música surge de manera paralela, de las modulaciones vocales, con lo

cual el estrecho vínculo se mantiene desde un principio; (3) el lenguaje evoluciona primero, y se aprovecha del sistema prosódico y paralingüístico para generar cantos nacientes que crecen en complejidad y estructura; (4) el canto, nacido de la prosodia primitiva antecede al habla, y esta capacidad oral muestra una evolución temprana que al principio aventaja el desarrollo del lenguaje. Por otra parte, no podemos descartar un origen instrumental (no oral) de la música, variante que implica una separación aun más temprana desde la misma génesis. Respecto a estos y otros escenarios hipotéticos, la evidencia quedará siempre inaccesible en una prehistoria irrecuperable. Mas, nos interesa un tema especulativo menos lejano y oculto: la separación de las dos facultades en cuestión, declarándonos neutrales respecto al origen preciso de cada una.

Empezaremos con un repaso de la teoría de la música tonal de Lerdahl y Jackendoff para aproximarnos al problema de la separación, para Rousseau, desafinada consecuencia de la pérdida de la integridad expresiva, y para los que se inclinan hacia la idea de que la música sea conducto de "significados", una desnaturalización. Superarla o atenuar la tendencia hacia la ampliación de esta separación se contempla como objetivo alcanzable. Pero caracterizar la música como "lenguaje" sólo resulta coherente en el sentido de una analogía con propósitos analíticos, frecuente en el uso corriente del término "lenguaje", como "medio de comunicación" o "procesamiento de información": "lenguaje corporal", "lenguaje de las abejas", "lenguaje computacional". En rigor, ningún sistema musical comparte los rasgos esenciales de un lenguaje humano: un léxico, la capacidad de asignar significado referencial a símbolos convencionales, categorías gramaticales y sus reglas de combinación, la posibilidad de indicar tiempo, plural, orientación en el espacio, pertenencia, caso, formar una pregunta y distinguirla de una afirmación, una negación, o una orden, manipular patrones de morfemas para alterar el significado, etc. (Lerdahl & Jackendoff 1983). Dos sistemas cuyos patrones y capacidades de expresión son tan distintas deben haber evolucionado para subservir funciones igualmente disimiles; y lejos de marcar una larga y progresiva degradación de las facultades humanas, queda como evidencia en contra la alta complejidad y estructuración interna de cada una. Sin separación y diferenciación, la creatividad tanto musical como lingüística se hubieran estancado en una pobreza gris e incluyente, carente de distinciones. Kandinsky, en sus propios términos, advirtió contra la pretensión de hacer hablar la música: desaprovechar su peculiar capacidad expresiva a favor de una que corresponde a otros géneros.

La existencia de una diversidad de facultades está directamente relacionada con la

noción de restricciones sobre la clase de conocimiento que una u otra facultad mental podría desarrollar; la restricción, en efecto, permite la construcción de capacidades ricas y complejas porque "excluye" alternativas no pertinentes o no compatibles. Chomsky (1978) en *Conversaciones* con M. Ronat, apunta que: "cada vez que damos con una situación similar, donde un saber se construye a partir de datos limitados e imperfectos, y esto de manera uniforme y homogénea entre los individuos, podemos concluir que un conjunto de restricciones, a priori, determina el saber (el sistema cognoscitivo) obtenido. Nos encontramos ante una paradoja que, en realidad no es tal: allí donde un saber rico y complejo puede ser construido, deben existir restricciones biológicamente impuestas al tipo de saber que puede ser adquirido. El campo del saber está fundamentalmente vinculado con sus límites." (p. 106).

Lerdahl y Jackendoff, partiendo de la misma suposición de Rousseau (la música como producto mental), también proponen que algunas formas musicales resultan más "naturales" que otras, que el que escucha las experimenta con base en principios subyacentes, no conscientes. Factores como la organización rítmica y tonal, la diferenciación timbral, en la dinámica y en los patrones temáticos, interactúan para formar estructuras complejas, en la misma medida de complejidad que se manifiesta en la estructura gramatical, pero muy distante en cuanto a la clase específica de estructura y la función del lenguaje (Lerdahl & Jackendoff 1983).

La música "comunica" (si aceptamos la metáfora) o "se expresa" en el sentido de evocación: la re-creación imaginativa íntimamente asociada con los estados mentales internos: impresiones, recuerdos, escenas, mundos hipotéticos, que la música trae al presente. Por un lado, las representaciones vinculadas con el "afecto musical" (p. 9) (y la "evocación musical") provocan sentimientos y pensamientos (no afectivos) reconocibles, accesibles a la consciencia, que el individuo, incluso es capaz, de vez en cuando, de reportar; y por otro, evocan representaciones fuera del alcance de la descripción: alteraciones internas más abstractas y difusas, complejas e inefables, fuera del alcance del análisis y el reporte verbal. En este mismo grado de "ambigüedad", incomparable, por cierto, con el fenómeno de ambigüedad gramatical o lexical, radica su estatus de privilegio en la expresión, a lo que Kandinsky se refiere como "espiritualidad", del artista y de quien participa en su creación. En el lenguaje, a una secuencia gramatical es posible asignar más de una interpretación, pero en la música el concepto de "gramaticalidad" juega un papel secundario; cualquier pasaje musical es "potencialmente ambiguo en extremo". A diferencia del lenguaje, no corresponde a

significados y funciones específicas. (p.10).

Si es necesario mantener la relación entre música y lenguaje al nivel de la analogía, los paralelos resultan sumamente sugestivos. El modelo de Lerdahl y Jackendoff concibe la percepción musical como una entidad mentalmente construida en la cual una especie de "gramática musical" asigna estructura a patrones que se ajustan a ciertas secuencias, y no a otras; por ejemplo, una pieza plenamente atonal requeriría un análisis diferente; su percepción dependería de principios cognoscitivos fuera de la operación de la facultad musical. "Análisis" se entiende aquí en el sentido no consciente, proceso mental indeliberado que estructura la señal auditiva, análogo al "análisis" gramatical implícito que efectúa el hablante sobre enunciados en su lengua materna (Jackendoff 1992). Dicha facultad es de acceso universal, y no es producto de la enseñanza formal o la memorización. Permite al "principiante", no instruido en ningún género, reconocer la coherencia en una secuencia musical (se trata del mismo principio que facilitó el trueque intercultural de Gheerbrant en las comunidades del Vichada y el Orinoco; véase Nota 9). Entre otros principios de la percepción, se destaca el de la tonalidad - la estabilidad del patrón de tonos que gravitan alrededor de un centro o base.

Un sistema de conocimiento de tal complejidad y de disponibilidad universal forzosamente se remonta a un origen temprano paralelo al origen del lenguaje, una conclusión compatible con la teoría del papel central de la voz en el nacimiento de la música. Respecto al interrogante de su evolución, Lerdahl y Jackendoff, más cautelosos aún de comprometerse a hipótesis especulativas, señalan que en principio, no hay razón para dudar que varios de los procedimientos que subyacen la percepción musical no sean exclusivas a la música como tal; que el conocimiento musical está conformado de una confluencia de procesos, necesarios para aspectos más esenciales de la actividad mental (p. 283). Por ejemplo, señalan los principios de énfasis, agrupamiento, y duración que son indicadores de acento, en la música y el lenguaje. Se trata, en otros términos, de niveles de representación que se aplican directamente a la música, y también a "cualquier sistema de señales auditivas percibido como musical"; y una facultad que reúne características de diseño análogas a otros sistemas cognoscitivos altamente estructurados probablemente también está representada y funciona de manera modular (Jackendoff 1991, Campbell 1982). Cuenta con niveles de estructura y procedimientos específicamente dedicados, autónomos de otras facultades, concepto que nos permite acercarnos a un rescate de las

teorías de Rousseau, retomadas en la narrativa de Carpentier.

En la conclusión de su estudio, retoma una de las cuestiones centrales en el debate entre Rousseau y Rameau: ¿cuál es la base natural, innata, de la tonalidad? presuposición que ambos, junto con Lerdahl y Jackendoff, aceptaron. Mientras varios elementos de la serie de los tonos armónicos (base de la teoría de Rameau del *corps sonore*) coinciden con la estructura de las escalas de la música occidental, la evidencia histórica y la de la música moderna de modos y géneros no europeos pone en duda la universalidad de los armónicos como fundamento de la percepción de un centro tonal. "La tonalidad no es simplemente la respuesta del hombre a los rasgos físicos del sonido. Más bien, como en el lenguaje, la tonalidad representa evidencia de una organización cognoscitiva con una lógica propia." (Lerdahl y Jackendoff 1983: 293).

Lo que se denomina "lenguaje", en realidad, está compuesto de una diversidad de sub-sistemas de conocimiento; y hay suficiente razón para proponer que el sistema suprasegmental (lo que de hecho se ha llamado el aspecto melódico del lenguaje) mantiene una autonomía, no obstante su constante interacción, respecto a los componentes léxico-gramaticales.¹⁰ De tal manera que la teoría de un origen de la música estrechamente vinculado con el habla se asoma como enteramente plausible. Las capacidades prosódicas sustentaron el surgimiento del canto, y participaron en la evolución de la facultad léxico-gramatical, de qué manera, hasta la fecha desconocida. De todas maneras, este aspecto del lenguaje, que comparte las modalidades de expresión propias de la música, no se limita por la misma clase de restricciones que requiere la sintaxis y la morfología, por ejemplo. Por otra parte, se rige por principios universales, independientes de la cultura, similares (en este caso no son analógicos) a los principios de la percepción musical. La separación paulatina de música y lenguaje aseguró que cada facultad pudiera florecer de acuerdo a su destino. Y además, en la diversidad y la respectiva autonomía de las facultades mentales humanas, como señalan Lerdahl y Jackendoff, no existe ninguna prohibición contra la interacción, o que los diferentes ámbitos cognoscitivos no compartan principios y procedimientos.

Locke (1998) también enfatiza la distinción entre los aspectos del habla especializados para el envío de mensajes explícitos, cuyo principal objetivo es la transmisión de información, y los relacionados con el objetivo de mantener una cohesión interactiva con el interlocutor. El segundo forma parte del conocimiento pragmático, que a su vez guarda una relación de autonomía con respecto al sistema gramatical. Propone que en la evolución del lenguaje los

componentes rudimentarios del saber pragmático, cómo utilizar las capacidades orales (entre otras) para expresar sentimientos e intenciones, y estrechar los lazos sociales, precede el desarrollo del sistema lingüístico "analítico computacional", necesario para la especificidad de referencia y la creciente complejidad de enunciados al diferenciarse internamente las sociedades primitivas.

A medida que la "competencia discursiva", saberes relacionados con la capacidad para organizar textos y discursos orales dentro de esquemas coherentes, también corresponda a facultades autónomas de la competencia gramatical, no nos sorprendería que estos conocimientos asociados con la construcción de discursos y los principios de la percepción musical muestren paralelos a través de dimensiones propias a sus respectivos ámbitos de representación. Dichos paralelos entre la competencia discursiva y la competencia musical reflejan el grado de autonomía de las facultades que subsirven cada una respecto a la gramática. Lo anterior nos lleva al tema con el cual concluimos esta exploración del origen de los géneros estéticos: el lugar que ocupa la narrativa en el esquema originario de canto, música y poesía. Es la narrativa, junto con la poesía y el canto, que comparte un lugar de primera fila entre los verdaderos universales discursivos, a través de todas las culturas, de tradición oral y escrita, y en el desarrollo cognoscitivo temprano en el ser humano. Representan, en sus patrones rudimentarios, nada menos que el fundamento y una especie de obra negra del universo entero de los géneros estéticos orales a los que ahora incluimos, sin relativizar, la música.

En el caso de la narratividad (la capacidad de representar el acontecer vivido y los mundos hipotéticos que nace espontáneamente de modo paralelo al lenguaje), nuestros autores han trazado dos vertientes respecto a su origen y temprana evolución. El escenario de ejecución de la poesía y el canto, la presentación dramática del rito, o cualquier otro contexto formal que exigiera una clase de discurso oral claramente diferenciada del habla cotidiano, dio un fuerte impulso a la narratividad primaria en las interpretaciones teatrales originales. Como señala Bowra, el canto induce una "predisposición dramática". Reducir el conjunto de escenas, acontecimientos y detalles secundarios para que quepan dentro del esquema de una relación, y organizar mentalmente una trama coherente requiere que narrador interprete y reconstruya:

para agrupar los diversos elementos debe el hombre, ante todo vulnerar la vinculación natural de los elementos tal y como fueron percibidos. Esta

extracción de algunos rasgos, dejando ignorados los demás, puede ser llamada en justicia disociación. Constituye un proceso de extraordinaria importancia en todo desarrollo mental del hombre que sirve de base al pensamiento abstracto, a la comprensión figurada (Vigotski 1987: 32).¹¹

Al lado de su fuente en el discurso ritual/artístico, la narrativa se nutre de la necesidad de extender la experiencia, tomar distancia de lo inmediato y reelaborar imágenes, y las propias representaciones mentales de las mismas. Así que en su doble origen la narrativa comparte un terreno común con la facultad musical, y al mismo tiempo ocupa espacios independientes de la música. Su desarrollo en el individuo descansará en el acceso a ambas facultades, y se enriquecerá con la actividad creativa en los dos ámbitos: el estético y el prosaico, una conjunción e interpenetración que hemos notado claramente en las novelas de Alejo Carpentier.

Notas:

- (1) De hecho, tanto temática como estructuralmente la música sigue ocupando un espacio importante en sus novelas posteriores, rasgo central que han analizado Speratti-Piñero (1984) y Martin & McNerney (1987). Mas proponemos que el tratamiento del tema a partir de *El acoso* merece una investigación aparte.
- (2) Parte de la motivación por acercarnos a la obra de Carpentier se debe a la necesidad de arrojar una nueva luz sobre el objeto de estudio de nuestra propia investigación: el desarrollo de la narrativa, en este caso desde el punto de vista ontogenético; ¿cómo surgen las competencias que subyacen (cognoscitivamente) el género (Francis, 1997, 2001)? Enfocar el estudio de la narrativa en su máxima expresión y en sus formas más elaboradas abre otra perspectiva sobre su evolución y su ontogénesis. De modo similar, Chomsky señala la importancia de describir el sistema de conocimiento lingüístico maduro/estable para poder acercarse a una explicación de su desarrollo en los niños. A medida que la competencia gramatical, la capacidad de producir y apreciar el arte verbal y la música corresponden a facultades exclusivamente humanas, el diálogo entre las ciencias de la cognición y el arte y la literatura seguirá siendo productivo.
- (3) Citando a Fernando Alegría, de su análisis en *Humanitas*, Universidad de Nuevo León, 1960, p. 349, Müller-Bergh ubica la obra dentro de la corriente afrocubana de género semidocumental; presenta un retrato resonante de un mundo mágico primitivo de la subcultura ñañiga. Sus personajes viven "en una etapa de representación colectiva, prelógica y mística, en el medio mismo de una civilización moderna," Müller-Bergh (1972: 24). Para precisar, nos remitimos a la nota sobre el ñañiguismo del propio Carpentier (en *Ecue-Yamba-Ó*, p.189): son "asociaciones secretas de protección mutua, traídos a Cuba por los esclavos negros...Se ha dicho por error que nos ñañigos practican la brujería, llegándoseles a imputar la perpetración de sacrificios humanos. Pero si bien sus afiliados pueden librarse aisladamente a prácticas mágicas, la hechicería, propiamente dicha, no forma parte del ritual. Poseen un dialecto propio: el apapa...constituye, en suma una suerte de masonería popular, dotada de una religión panteísta y abstracta, que mezcla el culto a Eribó - gran fuerza que lo anima todo - a la veneración de los antepasados".
- (4) La cita es de *Ecue-Yamba-Ó*, p. 147. Maturo (1972) toma nota de la centralidad de los diferentes aspectos de la lamentación en la música ceremonial, rasgo a que Carpentier

también se refiere en su reflexión sobre los orígenes remotos de la música en *Los pasos perdidos*. Maturo llama la atención a otro tema que volveremos a tocar, la polarización: "se establece desde la primera página ese contraste entre el mundo primitivo, arcádico, que mantiene y preserva los ritmos naturales...y el mundo de la producción, que extenua a los hombres y viola lo natural" (p. 60).

- (5) Cf. Palermo (1972) para un análisis del viaje como tema y estructura; y sobre el tratamiento del tiempo y la voz narrativa: Gullón (1972), y Müller-Bergh (1972b).
- (6) Aquí viene al propósito la discusión en Pérez Firmat (1984), sobre la cuestión del reencuentro por parte del narrador con el castellano, idioma que ya no domina, y cuya recuperación ve con cierta ambivalencia.
- (7) Taylor (1977) vincula las dos ceremonias fúnebres al subrayar los recursos musicales basados en los aspectos suprasegmentales del lenguaje: en el lamento de Rosario y sus hermanas "sus rítmicas reiteraciones de palabras y frases, un comienzo de evolución de la palabra hacia la música" (p. 146), mismo que el narrador capta en el ritual del ensalmador. Como observa la autora, lo que más le interesa a Carpentier el compositor "no son los detalles antropológicos del treno del hechicero indio, sino lo que hay en él de universal". Nos señala además que la técnica que se estrenará en el treno experimental, el de transformar la "palabra desnuda" en melodía, corresponde a una tendencia reconocida entre compositores modernos como Karlheinz Stockhausen y Luciano Berio.
- (8) *Los pasos perdidos*, (p. 204). Este mismo pasaje fue citado en *Malinztin* (Francis 1997) en el contexto de un estudio sobre los recursos discursivos disponibles a una comunidad indígena que dista mucho de cualquier perfil de una cultura de oralidad primaria. Sin embargo, las tradiciones orales que han sobrevivido en las comunidades en transición permanecen como objetos de arte verbal que todavía merecen la atención de investigadores del lenguaje y la literatura. Especular sobre las primeras etapas de la evolución de los dos nos permite formular nuevas hipótesis más generales.
- (9) Carpentier hace referencia en la Nota a *Los pasos perdidos* a un viaje por dos antropólogos franceses por la misma zona de la Amazonía, emprendido unos años antes del suyo. En efecto, Alain Gheerbrant y su partida exploraron el mismo río Vichada en sentido contrario al viaje descrito en *Los pasos perdidos* (partieron de Carimagua, Colombia, rumbo al Orinoco donde, por casualidad, hicieron escala en una aldea piaroa cerca de la confluencia del Vichada y el Orinoco). La relación de

Gheerbrant, *Journey to the far Amazon* (1956), sobre su encuentro con la música de los piaroas representa una sugestiva comprobación independiente del trabajo previo (a la redacción de la novela) de Carpentier. En su caso, los apuntes de campo informan sobre una presentación de música instrumental, producida por un conjunto de flautas de gran tamaño de diferentes registros, cada una la voz de un personaje sagrado: la esposa del diablo, el Guahari u'ute'u, una flauta de tono nasal que era la voz de Guahari el Me'otsa, y una diminuta de tono chillón estridente que cantó la voz de su hermano Muhoka (p. 111). El informe antropológico coincide, además, con el esquema de la obra del compositor de *Los pasos perdidos* esbozada en el capítulo V: una polifonía ritual de voces que se origina en el intercambio responsorial de los representantes de personajes míticos. Por cierto, el método que emplearon los antropólogos para invitar a los indígenas a compartir sus cantos viene a confirmar la universalidad del esquema tonal. Tocaron en su aparato de tocadiscos el movimiento de una sinfonía de Mozart, en plan de conato de trueque intercultural, recurso que reportan que siempre surtió efecto: una audiencia atentísima y un reconocimiento del género como musical, aunque sonara exótico y foráneo por la utilización de un sistema tonal diferente del suyo.

- (10) Cf. Tannen (1989) para un análisis de la "base musical" del discurso. Desde otra perspectiva, Olson (1994) afirma que la *ilocución* (ámbito privilegiado de la oralidad y la comunicación cotidiana conversacional, respecto a cómo se debe interpretar en un contexto determinado la intención de las palabras del hablante) corresponde a los componentes más primitivos del lenguaje. Se observa ontológicamente en los seres humanos, antes de la aparición en el infante de las primeras palabras; y se destacaría en la evolución de un protolenguaje en los precursores del Homo sapiens. Para el concepto de protolenguaje véase Halliday (1989) y Bickerton (1990), y para el debate sobre la evolución del lenguaje: Pinker & Bloom (1990), y Fodor (1998).
- (11) Respecto al desarrollo de los géneros y los discursos (a diferencia de la evolución de la competencia gramatical, Pinker & Bloom, 1990), la concedemos más validez a la noción de la recapitulación de etapas históricamente anteriores, como Menegildo "reinventaba las músicas de los hombres,... de materias elementales... de edades remotas, preñadas de intuiciones y de misterio." (*Ecue-Yamba-Ó*, p. 47).

Bibliografía

- Bickerton, D. (1990). *Language and specie*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Bowra, C. M. (1948). *La historia de la literatura griega*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bowra, C. M. (1962). *Primitive song*. New York, NY: Mentor.
- Campbell, J. (1982). *Grammatical man: Information, entropy, language and life*. New York, NY: Simon and Schuster.
- Carpentier, A. (1979). *La música en Cuba*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- , (1981). *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- , (1985). *Los pasos perdidos*. Barcelona: Bruguera.
- , (1990). *Ecue-Yamba-Ó*. XXI Editores. México D.F.: Siglo.
- Courlander, H. (1973). *Haiti singing*. New York, NY: Cooper Square Publishers.
- Chomsky, N. (1978). *Conversaciones*. Barcelona: Gedisa.
- , (1989). *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Madrid: Visor.
- Fodor, J. (1998). Review of Steven Pinker's *How the mind works* and Henry Plotkin's *Evolution in mind*, en *In critical condition: polemical essays on cognitive science and the philosophy of mind*, dirigida por J. Fodor, págs. 203-214. Cambridge: MIT Press.
- Francis, N. (1997). *Malintzin: bilingüismo y alfabetización en la Sierra de Tlaxcala*. Quito: Abya-yala.
- , (2001). Géneros orales y estilos de narrativa: el desarrollo de la competencia narrativa. *Estudios de lingüística aplicada*, 19, 71-92.
- Gheerbrant, A. (1953). *Journey to the far Amazon*. New York, NY: Simon and Schuster.
- Gullón, G. (1972). El narrador y la narración en *Los pasos perdidos*. *Cuadernos hispanoamericanos*, 263/264, 501-509.
- Halliday, M. (1989). *Spoken and written language*. Oxford: Oxford University Press.
- Jackendoff, R. (1991). Musical parsing and musical affect. *Music perception*, 9, 199-230.
- Jackendoff, R. (1992). *Languages of the mind: Essays on mental representation*. Cambridge: MIT Press.
- Kandinsky, W. (1977). *Concerning the spiritual in art*. New York, NY: Dover Publications.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MIT Press.

- Locke, J. (1998). Social sound-making as a precursor to spoken language, en *Approaches to the evolution of language*, dirigida por J. Hurford, M. Studdert-Kennedy & C. Knight, págs 190-201. New York, NY: Cambridge University Press.
- Martin, J., & McNerney, K. (1984). Carpentier and Jolivet: magic music in Los pasos perdidos. *Hispanic Review*, 52, 491-498.
- Maturo, G. (1972). Religiosidad y liberación en Ecue-Yamba-Ó y El reino de este mundo, en *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, dirigida por N. Mazziotti, Buenos Aires: F. García Cambeiro, págs. 55-85.
- Montemayor, C. (1993). Notas sobre las formas literarias en las lenguas indígenas, en *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*, dirigida por C. Montemayor, México, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, págs. 77-102.
- Müller-Bergh, K. (1972a). Alejo Carpentier: autor y obra en su época, en *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, dirigida por N. Mazziotti, Buenos Aires: F. García Cambeiro, págs. 9-41.
- — —, (1972b). *Alejo Carpentier: estudio biográfico-crítico*. New York, NY: Las Américas.
- Olson, D. (1994). *The world on paper*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Ong, W. (1987). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Palermo, Z. (1972). Aproximación a Los pasos perdidos, en *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, dirigida por N. Mazziotti, Buenos Aires: F. García Cambeiro, págs. 89-119.
- Pérez Firmat, G. (1984). El lenguaje secreto de Los pasos perdidos. *Modern language notes*, 99, 342-357.
- Pinker, S., & Bloom, P. (1990). Natural language and natural selection. *Behavioral and brain sciences*, 13, 707-784.
- Poujol, S. (1972). Palabra y creación en Los pasos perdidos, en *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, dirigida por N. Mazziotti, Buenos Aires: F. García Cambeiro, págs. 141-149.
- Ramsey, J. (1983). *Reading the fire: Essays in the traditional Indian literatures of the Far West*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Rousseau, J. -J. (1969). *Dictionnaire de musique*. Hildesheim: Georg Olms, Verlagsbuchhandlung.
- — —, (1987). *Discurso sobre el origen de la desigualdad*. México, D.F.: Porrúa.

- , (1997). *Essai sur l'origine des langues*. Paris: Honoré Champion Editeur.
- Speratti-Piñero, E. S. (1987). Cantos y canciones en la obra de Carpentier. *Nueva revista de filología hispánica*, 35, 515-529.
- Tannen, D. (1989). *Talking voices: repetition, dialogue, and imagery in conversational discourse*. New York: Cambridge University Press.
- Taylor, K. (1977). La creación musical en Los pasos perdidos. *Nueva revista de filología hispánica*, 26, 141-153.
- Thomas, D. (1995). *Music and the origins of language: theories from the French Enlightenment*. New York: Cambridge University Press.
- Townsend, L. (1980). The image of art in Carpentier's Los pasos perdidos and El acoso. *Romance notes*, 20, 304-309.
- Vigotski, L. (1987). *Imaginación y el arte en la infancia*. México, D.F.: Ediciones Hispánicas.