

Los Pasos Perdidos

y las teorías sobre el origen de la música*

Pablo Montoya Campuzano

Escritor y profesor de literatura de la Facultad de Comunicaciones
de la Universidad de Antioquia. Maestro y
Doctor en literatura latinoamericana de la Universidad
de la Sorbonne Nouvelle Paris III.
pablojose@embera.udea.edu.co



Recepción: 07 de abril de 2005 | Aceptación: 30 de junio de 2005

Resumen

El presente artículo hace un recorrido por las diferentes teorías sobre el origen de la música desde uno de los pasajes más célebres de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Se explican los puntos de vista que van desde Aristóteles hasta las más recientes teorías de la etnomusicología, pasando por una revisión más o menos minuciosa de las opiniones de Rousseau, Diderot, Fetis y Schaeffner entre otros.

Palabras Clave

Música y literatura
Origen de la música
Música primordial
Treno
Musicología
Etnomusicología

The *Lost Steps* and the theories about the origin of music

Abstract

This article goes through the different theories about the origin of music from one of the most famous writings *The Lost Steps of Alejo Carpentier*. It explains the points of view that go from Aristotle until the latest theories of ethnomusicology, going over a more-less detailed study of the opinions of Rousseau, Diderot, Fetis, and Schaeffner among others.

Key Words

Music and literature
Origin of music
Primordial music
Musicology
Ethnomusicology

* Este texto hace parte de la investigación *Música y Narrativa Latinoamericana* que se lleva actualmente en el grupo de Estudios Literarios (Clasificación A por Colciencias) de la Universidad de Antioquia.

Introducción



El musicólogo de *Los pasos perdidos* oscila entre la investigación y la creación. ¿Dónde termina una faceta y dónde comienza la otra? Ambas están tan imbricadas que es difícil precisarlas. La inquietud intelectual del protagonista se extiende en la contemplación de la selva. Se asombra ante un tiempo cada vez más alejado de las usuales orillas de la medición. Sufre el pavor ante el bullicio de la selva nocturna. Padece el terror ante una tormenta en el río. Y, sin embargo, pese a esta constante presencia de lo irracional, en el musicólogo siempre existe la comparación, la observación, la referencia erudita. Carpentier, ante una crítica que trataba la novela como demasiado intelectual, respondía: “Soy un intelectual por definición y no puedo ponerme un disfraz para ir a la selva. Tengo que reaccionar como un intelectual ante la selva” (1984, p.105). El escritor, incluso, reconocerá que su inmersión en la selva la estimula no los colores locales, sino el querer hallar el sentido de *La consagración de la primavera* y su vínculo con lo primigenio, lo mágico, lo mítico. Carpentier así, termina entendiendo el tema inicial del fagot del célebre ballet a partir de la audición de la flauta de un indio Piaroa (1994, pp. 49-50). El musicólogo, sin embargo, no irá tras Stravinski. Ni tras el desciframiento de las pulsiones rítmicas presentes en su ballet. Su pesquisa va hacia el nacimiento de la música.

La composición del Treno ocupa uno de los núcleos fundamentales de *Los pasos perdidos*. Pero no hay que escatimar la escena en que el chamán da nacimiento a la música en medio de la selva. El Treno no hubiera sido posible sin esta revelación repentina. El Treno del musicólogo es una obra que quiere mostrar el paso de la palabra, que aún no es palabra, al

canto, que tampoco es todavía canto. Y el brujo, al tratar de resucitar al hombre muerto a través del ensalmo, es un claro ejemplo de esta transición. Con todo, estos pasajes musicales de *Los pasos perdidos*, fundamentados en la etnomusicología y sus logros correspondientes a las décadas del 40 y del 50 del siglo XX, permiten acercarse a las diferentes teorías del origen de la música

El viaje a la selva no sólo transforma al musicólogo desde el punto de vista de la identidad cultural. Fuera de renovarlo en los planos de su mundo amoroso, también le cambia las opiniones que tiene sobre el nacimiento y desarrollo de la música. Sus teorías iniciales tratan sobre el origen mimético-mágico-rítmico de la música. Sus hipótesis ubican el inicio de la música en los sonidos o los ruidos que los primeros hombres hicieron para apropiarse de los espíritus de los animales y poder cazarlos. Estas suposiciones parten de un principio mimético. La música nace, según el musicólogo, por imitación. Tal teoría concibe las primeras manifestaciones rítmicas como simples imitaciones del trote, el galope, el salto y el trino de las aves que el hombre del paleolítico cazaba. En *Los pasos perdidos* esta teoría se corrobora mediante una grabación que el curador del museo le hace escuchar al musicólogo (Carpentier, 1978, p. 22). Es el canto de un pájaro reproducido por un instrumento de barro cocido. Imitación que ejecutan los indios de América con el fin de cazar las aves.

Esta consideración no es en absoluto original. Parte de un sentido imitativo que ya estaba presente en las opiniones de Aristóteles sobre el nacimiento de la música. Aristóteles, cuya obra reúne casi todos los conocimientos de su época, también escribió sobre música. Un tratado sobre este arte, que presumiblemente escribió, desapareció. Pero es posible decir, desde la lectura de sus *Problemas*, que para Aristóteles la música nace



de una necesidad innata que tiene el hombre de imitar la naturaleza¹ (1993, p. 285). Esta hipótesis perduró durante largo tiempo. Lucrecio dice, por ejemplo, en *De la naturaleza de las cosas*, que la invención del canto es debida a la imitación de los pájaros. Diodoro la explica por la inspiración del viento o por el eco (Citado por Rousseau, 1995, p. 331). Rousseau, más tarde, en sus ensayos sobre este tema, no se distancia de lo dicho por los sabios antiguos. El francés habla, en *El origen de la melodía*, de un hombre primitivo capaz de imitar los gritos de las diferentes especies que lo rodean. Ese hombre poseía una serie de gritos de los cuales surgieron después las lenguas. Pero para Rousseau tales gritos no son música. El filósofo los consideró como los primeros sonidos humanos: acentos, quejas, exclamaciones, cuyas causas fueron naturales. De aquí que la pasión ocupe, en la teoría de Rousseau, un papel crucial en el origen de la música: “Con las primeras voces se formaron las primeras articulaciones o los primeros sonidos, según el género de la pasión que los dictaba.” (Rousseau, 1995, p.410). En su *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Rousseau expone un orden especial: las cadencias y los sonidos surgen con las sílabas, y la pasión, siempre presente, hace que hablen todos los órganos. De este modo, versos, cantos y palabras tienen un origen común. Lo que se llama música surge con un canto más o menos elaborado, donde la melodía es el principio fundamental de la música, opuesto al de la armonía que es secundaria. Canciones hechas alrededor de las fuentes, bien medidas, con melodiosas inflexiones y finos acentos en las que poesía y música eran el más equilibrado y feliz de los lenguajes. Tal evocación del nacimiento de la música está enmarcada, no es difícil descubrirlo, en la creencia muy roussoniana de que todo tiempo pasado, y vivido bucólicamente, es mejor que cualquier presente.

El pensamiento musical de Rousseau tiene algo de arriesgado. Si las comparamos con ciertas creencias decimonónicas sobre el origen de la música, las

¹ La sección XIX está consagrada a la música a través de la formulación de cincuenta problemas. Uno de los aspectos tratados por Aristóteles es la historia de la música. La idea de la imitación en el origen de la música se desarrolla en el problema quince.

teorías del autor del *Emilio* son intrépidas. Como dice Jacques Chailley, si se hubiera preguntado en ese siglo, cuándo comienza la historia de la música, una mayoría intelectual hubiera respondido que con Haydn, Mozart o Beethoven. Y si se hubiera formulado la pregunta en el siglo de los Enciclopedistas, habrían respondido que con Lully o Rameau. No se olvide que Victor Hugo, en uno de sus poemas, dice que la música inicia con Palestrina (Chailley, 1983, p. 7). Hoy sabemos, por otro lado, que para los griegos la música tenía un doble origen. Uno mítico, en el cual Orfeo y su lira ocupan un sitio fundamental. Y otro científico en el que Pitágoras es su exponente. A Pitágoras se le conoció en la Antigüedad como inventor de la música. Para mejor decirlo, como el fundador de la ciencia musical. Parece ser que Pitágoras, o al menos la tradición lo señala así, descubrió que los principales intervalos musicales podían expresarse en simples relaciones numéricas entre los cuatro primeros números enteros. Este descubrimiento lo hizo a partir de la medición de las apropiadas longitudes de la cuerda de un monocordio. Sin embargo, existe una leyenda en la que Pitágoras llega a tal descubrimiento escuchando los ritmados martillos de los herreros (Kirk y Raven, 1969, pp. 323-324). Isidoro de Sevilla, indignado ante esta creencia, alega que la música tiene un origen bíblico (Citado por Honegger, 1976, p. 464). En sus *Etimologías*, obra que resume casi todo el saber de la Alta Edad Media, dice que la música nace con Jubal, progenitor de todos los tocadores del arpa y de las flautas.²

El humanismo renacentista empieza a descubrir un pasado musical que el hombre medieval desconoció. Y es en los siglos XVI y XVII que se despierta el interés por la música y la teoría musical de la antigüedad griega. Es este interés el que influye en el pensamiento musical de los ilustrados del siglo XVIII. Aún falta tiempo, por supuesto, para que aparezca la musicología y las interpretaciones del origen de la música vayan encontrando fuentes más serias. F.J. Fétis inicia ese camino. El padre de la Musicología afirma que la música es remota. Explica

² Se trata en particular de las *Etimologías*, III, 16-1.

que los más lejanos habitantes de la tierra le dieron un origen celeste (1866, p. i). Lo que sucede después es la evolución de una ciencia que, poco a poco, irá adentrándose en un terreno donde las pruebas arqueológicas, que manifiestan una existencia musical prehistórica, son escasas y ambiguas. La música, en realidad, es tan antigua como el mismo hombre. Pero las preguntas surgen siempre. ¿Cómo nació la música? ¿Bajo la forma de canto o como forma instrumental? ¿Y en dónde se hizo presente? El gran aporte de la musicología en la primera mitad del siglo XX, en el que se circunscribe el pasaje de *Los pasos perdidos* referente al origen de la música, fue plantear que, para darnos una idea aproximada de cómo fueron las primeras expresiones musicales del hombre, basta dar una mirada a las poblaciones llamadas “primitivas” que existen hoy, diseminadas por África, Asia, Australia y América del Sur.

Los trabajos de los etnomusicólogos más importantes, no sólo para la historia de la musicología misma, sino para la visión que Carpentier tiene del origen de la música, apuntan a esta dirección. Hay un nombre especial, André Schaeffner, fundador del departamento de etnomusicología del Museo del Hombre de París. Sus trabajos, dedicados a la etnología de una historia de la música instrumental, son de gran ayuda para Carpentier. No es arriesgado afirmar que, basado en las investigaciones hechas por el célebre musicólogo, el escritor cubano puso a su protagonista a elucidar sobre cómo pudo haber nacido la música.³ Si no es exactamente así, se sabe que entre ambos hombres hubo una correspondencia que tuvo como centro el descubrimiento de

³ André Schaeffner fundó el Departamento de Etnomusicología del Museo del Hombre. Gran conocedor de las músicas africanas fue, a la vez, autor de una gran erudición en el campo de la música clásica y popular. Su obra más importante es *Origine des instruments de musique, Introduction ethnologique à la histoire de la musique instrumentale* (1968). Sobre Schaeffner Carpentier escribió: “Es uno de los máximos especialistas de esta época, en materia de músicas primitivas. Sus trabajos al respecto son altamente apreciados por los técnicos, habiendo establecido un método de clasificación organográfica.” Acaso el mérito más importante de Schaeffner para el ámbito de la musicología fue haber propuesto una clasificación basada sobre la evolución morfológica de los instrumentos y no sobre su apariencia exterior (Carpentier, 1980, p. 511).

instrumentos americanos primitivos. Ambos, uno residente en París, el otro en Caracas, dialogaron sobre el mérito polifónico de algunos instrumentos descubiertos en el Orinoco. Hay un punto digno de resaltar aquí. Saber si las teorías elaboradas por Schaeffner sobre estos instrumentos se basan en las grabaciones hechas por Pierre Gaisseau en la expedición que hizo entre 1948 y 1950 a la selva venezolana. Son grabaciones de cantos de tipo religioso que Gaisseau recogió entre los indios piaroas, maquiritares, guaharibos y puinaves. De lo que se trata, por supuesto, es de saber si Carpentier tuvo conocimiento de este material al escribir *Los pasos perdidos*.

El musicólogo de la novela se sitúa frente a un instrumento vinculado con el origen de la música y con la evolución de la música instrumental primitiva. Cuando el curador propone el viaje a la selva para buscar los instrumentos primeros, lo que se busca es dar con un instrumento clave. Hallar un eslabón perdido entre el bastón de ritmo y el tambor de madera ahuecada (Carpentier, 1978, p. 26). Este instrumento, al iniciar la década del 50 del siglo XX, se desconocía. En un artículo aparecido en *El Nacional*, antes de la publicación de *Los pasos perdidos*, Carpentier aclara un poco sobre esta circunstancia (1980, pp. 271-272). Al hablar de una exposición de instrumentos indígenas en Caracas, explica que el valor de ésta reside en su interés organográfico, ya que sus piezas son ignoradas por los grandes especialistas de entonces. Los instrumentos mencionados aquí son el “injerto”, el tambor idiofónico del Alto Orinoco proveniente del bastón de ritmo, y del cual Carpentier había visto un ejemplar en Puerto Ayacucho, y la jarra musical. La descripción en la novela del instrumento eslabón, corresponde a un cilindro de madera adornado con la ayuda del fuego (1978, p.165). Y su presencia, dentro de la evolución de la música instrumental, señala la época en que el hombre pasó del nomadismo a las primeras comunidades agrícolas. Presencia que estuvo acompañada, además, por los otros instrumentos que el musicólogo encuentra en la selva del Orinoco: la maraca ritual atravesada por una rama de plumas; las trompas de cuerno de venado; las sonajeras cubiertas de ornamentaciones; los

botutos hechos de barro; los caramillos, antecesores del órgano de boca; y la jarra musical, que se toca por medio de dos cañas huecas y produce una sonoridad de caverna. La jarra musical la había visto Carpentier dibujada en uno de los libros que más lo ayudó para la escritura de la novela (1984, p. 103). Se trata de la *Historia natural civil y geográfica de las naciones situadas en las riberas del Orinoco*, más conocida como *El Orinoco ilustrado*, del jesuita José Gumilla, publicada en 1758. El musicólogo, antes de ver la jarra directamente, sabía de ella por las explicaciones, más antiguas aún que las de Gumilla, del padre Servando de Castillejos, aparecidas en el libro *De barbarorum Novi Mundi moribus* (Carpentier, 1978, p. 26). La verdad es que, y Carpentier mismo lo explica, la jarra musical había sido descrita por algunos viajeros en tiempos de la conquista y la colonia.

La mención de estos instrumentos, que datan del paleolítico pero que viven en la América actual, es de una inmensa importancia. En la novela es el sustento científico de la tesis que el musicólogo establece cuando es testigo del nacimiento de la música. La revelación que experimenta es brutal. El pasaje en que el hechicero trata de resucitar al muerto sacudiendo una calabaza llena de gravilla, en medio de la selva, es uno de los momentos más inolvidables de toda la obra carpenteriana. Paradigma perfecto de cómo lo que aparentemente es propio de la fría y metódica etnomusicología, puede fundirse con la expresión poética de un momento mágico.

“Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que ya es 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. Pero luego es el vibrar de la lengua entre los labios, el ronquido hacia adentro, el jadeo a contratiempo sobre la maraca. Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. A poco de prolongarse, resulta horrible, pavorosa, esa grito sobre un cadáver rodeado de perros mudos [...] Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias. Y, sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí... Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno. [...], dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música.” (Carpentier, 1978, pp. 174-175)

El protagonista de *Los pasos perdidos*, en la cúspide de sus descubrimientos, comprende que la música tiene un origen mágico. Comprueba que en la frontera entre la palabra y el canto es donde surge la expresión musical. Los primeros hombres no crearon la música por simple imitación de los sonidos de la naturaleza. El musicólogo se mofa de sí mismo. De su propia teoría, y de los que llegaron a pensar que el hombre de la prehistoria creó la música al imitar las melodías de los pájaros (Carpentier, 1978, p. 189). En el centro de esta burla, evidentemente, están las suposiciones de Rousseau y sus continuadores. Y, sin embargo, el filósofo francés no estaba demasiado distante en lo que respecta a la relación entre palabra y canto. Relación crucial que fundamenta la hipótesis mágica del origen de la música. Rousseau afirma, en *El origen de la melodía*, que el sonido del canto es el mismo sonido de la palabra, sólo que el primero es permanente y sostenido, mientras que el de la palabra vive un estado de fluxión continua y nunca se sostiene (1995, p. 332). Agrega, además, que poesía y música nacen con la palabra, puesto que la palabra

es la primera institución social propia de los hombres que los diferencia de los animales. El origen de la expresión musical estaría entonces en un equilibrio entre la voz cantante y la voz hablante. De ahí que Rousseau atribuya el origen de la música al lenguaje presente en el expresivo canto primitivo.⁴ En lo observado por el musicólogo no hay, por supuesto, ninguna referencia a la expresividad estética tan cara a los enciclopedistas. No hay tampoco referencias a los tiempos, felices y remotos, que planteó Rousseau para situar el principio de la música. Recuérdese que para Rousseau la música significaba apaciguamiento, plenitud, felicidad. Carpentier, al contrario, sabe que la música fue música antes de ser música. Es decir, algo muy diferente a lo que hoy entendemos como un arte deparador de goce estético. Una actividad, más bien, cercana a la plegaria, a la encantación y a la magia.

Las observaciones de la relación entre canto y palabra, como posible origen de la música y de la poesía, se remontan a épocas lejanas. El geógrafo griego Estrabón, que estudió a inicios de nuestra era el problema de los orígenes de los pueblos y las relaciones de los hombres con el medio natural, concluía que cantar y decir en el pasado eran la misma cosa. (Citado por Rousseau, 1995, p. 411). Aristóxeno de Tarento, sin embargo, señala en sus *Elementos armónicos* sutiles diferencias. Para él la voz existía de dos maneras. En tanto que lenguaje, cuando la voz no descansaba en ninguna parte y su movimiento era continuo. Pero si esta misma voz franqueaba un cierto espacio y después tendía al reposo, entonces se podía hablar de canto. En la misma dirección Nicómaco de Gerasa precisa en el *Manual de armonía*, el texto más antiguo de teoría musical pitagórica, que si alguien al hablar, al quejarse o al hacer una lectura, crea espacios en la voz cuando pasa de un sonido a otro, termina no hablando, ni quejándose, ni leyendo, sino cantando (Citado por Schaeffner, 1994, pp. 17-13).

⁴ Para Rousseau, dice Enrico Fubini, en el origen no existía ni la palabra ni la música, sino el canto, es decir, las palabras acentuadas; por esta razón, la poesía se dio antes de la prosa. Las pasiones hablaron antes de la razón. (1983, pp. 101-102).

Estas observaciones de la Antigüedad establecen un lazo con la descripción del nacimiento de la música presente en *Los pasos perdidos*. Un remoto texto chino, llamado *Io-Ki*, cuyo autor es Che Ma Chien, define el canto como palabras prolongadas.⁵ En la descripción del musicólogo se aclara, empero, que estamos ante un estado particular de transición en el que no es posible hablar de palabra y de canto, sino de una voz que ante la existencia de lo sobrenatural acude al grito más que a otra cosa. Tal constatación arroja a los terrenos en que la música original, o más bien el grito mágico, construye la esencia del mito. Entendido éste como una imagen que se impone más como alucinación que como significación (Mâche, 1991, p. 17). Al estudiar el papel que ocupa la música en la mitología, se comprende que hay una suerte de abismo primordial. Un fondo cósmico de resonancia de donde emana la primera fuerza creadora: el sonido. En la mayor parte de las mitologías los dioses son cantores o gritadores. Marius Schneider, al respecto, ofrece interesantes ejemplos. El término *Brahma* significa fuerza mágica, palabra sagrada; y es de la boca de Brahma que salen los dioses en la mitología hindú. Prajapati, el dios creador védico, surge a su vez de un soplo sonoro. Los Yakutes, los antiguos egipcios y algunas tribus primitivas de África, consideran al dios creador como un gran gritador. Los Míwok, los Huitoto, los Massa atribuyen el origen del mundo al sonido de una palabra divina. Los mayas quichés del *Popol V'ub* saben que el universo se crea por la palabra pronunciada. Y si estos dioses no gritan, se acompañan de instrumentos musicales, muy parecidos al que toca el Hechicero de *Los pasos perdidos* (Schneider, 1977, pp. 133 y 140). El grito, en la novela, se sitúa entonces antes de toda articulación. Existe como unidad pre-verbal y pre-humana. El grito, entendido así, remite al origen y, por lo tanto, a una posibilidad de interpretación teológica. Pero el problema fundamental es cómo entender esta intervención divina. ¿Como elemento armonioso o como elemento disonante? Un grito como el que pronuncia el Hechicero frente al muerto, sugiere

⁵ Este texto sobre la música hace parte de las *Mémoires historiques* de Se Ma Tsien, Paris, Leroux, 1895-1905. (Citado por Schaeffner, 1994, p. 18).

en todo caso una idea de salvación. Conduce al responso y a la llamada suplicante. Es un recurso a la naturaleza y, en esta perspectiva, a los dioses.

Algo de armonía prístina, aunque con tintes terroríficos, palpita en este pasaje. El grito aquí tiene una resonancia situada más allá de toda idea de lenguaje y de civilización. Es un grito relacionado, en cierta medida, con los gritos originales propuestos por Rousseau en sus hipótesis sobre el nacimiento de la música. Rousseau y Diderot, contrarios a las teorías clásicas sobre la música, que consideraban ésta como un producto de la civilización y expresión del progreso, plantearon la idea de que el arte y la música son el lenguaje de las sociedades más primitivas. Una lectura de los textos sobre la música de Diderot, por ejemplo, permite entender la elaboración de un discurso que quiere imponer el concepto de *música* como grito animal. Diderot plantea un arte oxigenado con la presencia de lo no civilizado. Y con relación a la música, en particular, concluye que debe ser el arte más violento, es decir, el más expresivo. La música, según Diderot, exige que las pasiones sean fuertes. Es necesario separar de ella el espíritu, los epigramas, los pensamientos ligeros y todo aquello que esté demasiado alejado de la naturaleza. “Es el grito animal de la pasión, la línea que nos conviene”, exclama el sobrino de Rameau en uno de sus momentos más exaltadores (Diderot, 1983, p. 111). En su *Discurso sobre la poesía*, Diderot argumenta que la poesía ansía algo enorme, salvaje, bárbaro. Y concluye, de manera tajante, que mientras un pueblo es más civilizado y educado, sus hábitos son menos poéticos (1996, p. 1330).

La grito del Hechicero de Carpentier, claro está, no puede verse desde el ángulo del grito apasionado que buscaban algunos ilustrados en el universo de la música europea de entonces. En *Los pasos perdidos* se trata de un grito primigenio. Un reflejo de la lucha desesperada de dos fuerzas antagónicas que está mucho más cercano a la visión que Nietzsche expone del grito en *El nacimiento de la tragedia*.⁶ Nietzsche entiende el grito como una disonancia primordial. Disonancia que vincula, en el panorama de la poesía y la música, al furor de Dionisos por

oposición a la sobriedad de Apolo (Laserre, 1907, p. 103). Ante el Hechicero de la selva es válido recordar el concepto de Nietzsche, según el cual sólo el grito, es decir, la disonancia, genera la violencia mortal de donde pudo haber surgido la música. Hoy sabemos, con la relativa seguridad que este saber supone, que situada entre las tinieblas y la luz de los primeros días, la música ocupa ese lugar intermedio, y por ello mismo ambiguo, en el que oscilan la oscuridad de la vida inconsciente y el resplandor posible de las representaciones intelectuales. De ahí, como dice Schneider, que la música, y sobre todo su origen, pertenezca al mundo del sueño (1977, p. 138). En esta condición es donde reside la imposibilidad de precisar el surgimiento de la música. Si del jazz o del tango, fenómenos recientes, es difícil ubicar con exactitud su nacimiento, qué no podría decirse de las primeras manifestaciones sonoras. La música pudo haber nacido más de una vez y en varios lugares, y en tiempos más o menos alejados de nuestro presente. La misma consideración puede aplicarse a los primeros instrumentos musicales. No es conveniente mencionar un instrumento, sino varios creados en épocas muy cercanas entre ellas.⁷ El ejemplo tomado por Carpentier para mostrar cómo ha podido manifestarse por primera vez la música, forma parte entonces de una teoría que puede denominarse “Música Primordial”. La música nació, según esta interpretación, de un grupo de gritos o de sílabas mágicas, de gemidos o ruidos inarticulados. Y en un instante ubicado en el pasado más remoto, o en el presente más cercano.

La figura del Hechicero, en esta interpretación, cumple una función esencial. No es un hombre

⁶ Las proposiciones sobre la música y el grito en la obra de Nietzsche y, particularmente, en *El nacimiento de la tragedia* se sitúan en la misma perspectiva de las que expone Rousseau en sus ensayos sobre el origen de la música. En el universo de Rousseau, el centro melódico desplaza el *logos*, mientras que Nietzsche funda su argumentación en las fuerzas disonantes de la armonía en la que el grito es primordial.

⁷ Ernest Closson propone en su texto *L'instrument de musique comme document ethnographique* (1902) varios instrumentos pertenecientes a la familia de la percusión. (Citado por Schaeffner, 1994, p. 96).

ordinario. Es un tipo de resonador cósmico, capaz de reproducir parte del lenguaje primitivo de los dioses, despertar los espíritus que animan los objetos y, si es necesario, identificarse con ellos. El Hechicero, por ello, conduce al mito de Orfeo. Representación de la razón, de la magia y la religiosidad de la Grecia antigua (Fubini, 1983, p. 15). El Hechicero reúne tres elementos cruciales a la hora de establecer una teoría actual del origen de la música. El chamán toca un instrumento, danza y canta. La primera idea que los etnomusicólogos han logrado darse de los primeros instrumentistas es muy próxima a la que describe Carpentier en *Los pasos perdidos*. La diferencia más radical, acaso, es que ese primer hombre no tuvo ningún instrumento en sus manos, ni en sus pies. Y esto porque los únicos instrumentos de percusión, precisamente, eran sus manos y sus pies. El musicólogo, luego de presenciar el acto del Hechicero, concluye que la música nace con la voz (Carpentier, 1978, p. 189). Esta hipótesis, que presupone el canto como forma primera, se relaciona con lo planteado por Schaeffner cuando dice que la música tiene sus fuentes en el cuerpo. Pero el investigador francés, a diferencia de Carpentier, lo que propone es desprenderse del canto como “piedra de toque” de los inicios de la música, y detenerse, más bien, en el papel ocupado por la danza. La importancia que se ha dado al canto en este proceso se basa en la importancia que el hombre otorga siempre a la palabra. Es muy posible también, como dice Schaeffner, que el canto hubiera cesado de modelarse sobre la palabra y, en cambio, haya proseguido una dirección propia de los instrumentos musicales. Proponer un origen de la música sobre la base de los instrumentos no es desconocer el papel ocupado por el cuerpo humano. Para Schaeffner son justamente los pies que golpean la tierra donde puede verse una de las imágenes más remotas de la música (1994, pp. 13-35).

Ahora bien, los elementos mágicos presentes en el Hechicero son su calabaza llena de gravilla y sus gritos. Tanto lo uno como lo otro ayudan a que los malos espíritus se separen y las fuerzas de la muerte sean vencidas. La música adquiere así el carácter que se le ha atribuido desde los tiempos más antiguos:

exorciza. La risa, el silbido, el chasquido de la lengua, el borborismo dan un carácter ritual al acontecimiento. A pesar de su estruendosa incoherencia, el pre-canto del Hechicero, basado en el ruido, posee una eficacia suprema: libera de la muerte y resucita (Carpentier, 1978, p. 174). El hecho de que se posea un sonajero, o una maraca, es fundamental. Estos instrumentos, por sus materiales mismos hechos de semillas o insectos sagrados, tienen la facultad de subyugar a los espíritus, a las fuerzas de la naturaleza, a los humanos. Los instrumentos de música, como señala Jules Combarieu, ponen entre la manos del chamán parcelas de todos los reinos de la naturaleza (1909, pp. 260-261). Cañas de bambú, cocas de ciertos frutos, pedazos de metal o de madera, piedras, pieles de animales, corazas, huesos, plumas constituyen, entre otros, un resumen del cosmos.

El valor original de esta figura -que parece cantar pero no canta y hablar aunque en rigor no hable, y que se acompaña con la maraca mientras danza- es actualmente irrefutable en cuanto a su significado en la historia y la evolución de la música. Sin embargo, es necesario aclarar un último aspecto. Existe una tendencia, entre los historiadores de la música, de ubicar el origen de la música occidental en la Grecia antigua. Para ellos esta civilización desarrolla una diferenciación entre la teoría y la práctica musicales. Son los griegos con quienes se inicia una sistematización teórica de la música. Y esta sistematización es la única herramienta útil a la hora de lanzarse a cualquier investigación histórica del arte sonoro. Si la evolución de la música se entiende así, habría que hablar de ella como un acontecimiento estético propio de Occidente. Esta tendencia sitúa en las antípodas toda alusión a la prehistoria musical. Música “primitiva” o expresiones “pre-musicales”, llaman estos historiadores a lo que no puede ubicarse en el panorama que va de la cítara griega a la música electroacústica o minimalista contemporánea. Para estos musicólogos, en las expresiones primitivas no hay distinción entre teoría y práctica. En ellas no existe noción de historicidad. Por lo tanto, su influencia en Europa no solamente es escasa, sino que además es erróneo utilizar designaciones como *música primitiva*, *música esquimal*, *música negra*, *música*

indígena. De igual modo es un yerro pretender asignarle a cada una de estas músicas una historia. Para estos investigadores lo que se presenta aquí es una ausencia de términos propios para expresar las particularidades culturales de estas músicas. Y consideran que, cuando tales términos se emplean, poseen la óptica de los europeos. Una discusión de este cariz no se puede soslayar. En su núcleo ondea un etnocentrismo que siempre pone en peligro cualquier conclusión universal. Lo que resulta evidente, en todo caso, es que si se quisiera hacer una aproximación a una historia universal de la melodía, o de la armonía, o del ritmo, o de la polifonía, es imposible ignorar el papel trascendental de las músicas primitivas. La figura del Hechicero de *Los pasos perdidos*, en este sentido, señala un rumbo más abierto. Es una clave para comprender mejor cómo nace la música y cuál ha sido su maravillosa evolución.



Conclusión

Con la recreación del nacimiento de la música a través de la salmodia y la práctica ritual, *Los pasos perdidos* se presenta como una novela en donde el elemento etnomusical juega un papel de una importancia única. El pasaje que muestra el nacimiento de la música, no como producto del mimetismo mágico-religioso, sino como fruto de la palabra que, ayudada por la magia, se transforma de manera casi imperceptible en una suerte de canto, sitúa la novela en el centro mismo de una discusión eminentemente musicológica. Esta discusión, en la mitad del siglo XX, tuvo como protagonista esencial a André Schaeffner. Lo que propone entonces Carpentier es una teoría que podría ser definida con el título de “Música primordial”. Según esta teoría, la música nace o de un grupo de gritos o de sílabas mágicas, o de gemidos, o de ruidos inarticulados. Y su nacimiento, como lo muestra *Los pasos perdidos*, puede ser situado en el pasado más lejano, como en el presente más próximo.

Bibliografía

Aristote (1993). *Problèmes*. Vol. II. Paris: Les Belles lettres.

Aristoxene de Tarente (1870). *Eléments harmoniques*. Paris: Haffner.

Carpentier, Alejo (1984). *Ensayos*. La Habana: Letras cubanas.

_____ (1980.) *Ese músico que llevo dentro*. Vol. II. La Habana: Letras cubanas.

_____ (1978). *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: al Quetzal.

_____ (1994). *Temas de la lira y el tambor*. La Habana: Letras cubanas.

Combarieu, Jules (1909). *La musique et la magie*. Paris: Picard.

Chailley, Jacques (1976). *40000 ans de musique*. Paris: Editions Aujourd'hui.

_____ (1983). «Préhistoire et antiquité». En : Francine Gérard-Vigneau (direction). *Histoire de la musique*. Paris : Editions de l'Illustration.

Closson, Ernest (1902). *L'instrument de musique comme document ethnographique* Bruxelles: Lombaerts.

Diderot, Denis (1983). *Le neveu de Rameau*. Paris: G.F. Flammarion.

_____ (1996). «Discours sur la poésie dramatique». In: *Oeuvres (Esthétique-Théâtre)*. T. IV. Paris : Éditions Robert Laffont.

Fetis, F. J. (1866). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Vol. 1. Paris: Librairie de Fermin Didot.

_____ (1983). *Histoire Générale de la Musique*. Vol I. New York: Editions Georg Olms Verlag-Hildesheim.

Fubini, Enrico (1983). *Les philosophes et la musique*. Paris : Librairie Honoré Champion.

Honegger, Marc (1986). *Dictionnaire de la musique*. Vol 1. Paris: Bordas.

Kira, G. S. et Raven, J. E. (1969). *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos.

Lasserre, Pierre (1907). *Les idées de Nietzsche sur la musique*. Paris : Librairie Garnier Frères.

Mache, François-Bernard (1991). *Musique, mythe, nature*. Paris: Meridiens Klincksieck.

Nicomaque de Gerase (1881). *Manuel d'harmonique et autres textes relatifs à la musique*. Paris: Baur.

Rousseau, Jean Jacques (1995). «Ecrits sur la musique, la langue et le théâtre». In: *Oeuvres complètes*. Vol. 5. Paris: La Pléiade Gallimard.

Schaeffner, André (1994). *Origine des instruments de musique, Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

Schneider, Marius (1977). «Le rôle de la musique dans la mythologie». In: *Histoire de la musique*. Vol. 1. Paris : Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard.

Se Ma Tsien (1905). *Mémoires historiques 1895-1905*. Paris: Leroux.