



**Posterioridad anterior:
liminalidad entre literatura y música**

Guadalupe Giraldo Hincapié

Trabajo monográfico para optar al título de Especialista en Literatura Comparada

Tutor

Franklin Barreto, Magíster en estudios interdisciplinarios de América Latina

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones
Especialización en literatura comparada
Medellín, Antioquia
2022

Cita	(Giraldo Hincapié, G., 2022)
Referencia	Giraldo Hincapié, G., (2022). <i>Posterioridad Anterior: liminalidad entre literatura y música</i> [Monografía]. Universidad de Antioquia, Medellín.
Estilo APA 7 (2020)	



Especialización en literatura comparada, Cohorte II.



Biblioteca central Universidad de Antioquia “Carlos Gaviria Díaz”

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

Rector: Jhon Jairo Arboleda Céspedes

Decano/Director: Edwin Carvajal Córdoba

Jefe departamento: Pedro Agudelo Rendón

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimiento profundo a Justo Arosemena, a Nick Hook y a Santiago Múnica Román.

Tabla de contenido

Resumen	6
Abstract	7
Introducción	8
Sobre el paralelismo en dos sistemas: texto musical y texto literario	12
Sobre la descripción en dos sistemas: texto musical y texto literario	17
Posterioridad Anterior	18
Métodos de composición	23
Referencias	39

Lista de figuras

Ilustración 1 Carta del tarot egipcio en paralelo a fotografía de espeleología	21
Ilustración 2 Ejemplo de sintagmas reflejados	24
Ilustración 3 Ejemplo de voz rítmica	24
Ilustración 4 Ejemplo de canon de campanas	24
Ilustración 5 Ejemplo de canon de campanas reflejado	25
Ilustración 6 Gráfica sobre métodos	25

Resumen

En un campo de estudio como la literatura comparada es relevante diseñar métodos que correspondan con la reflexión sobre lo comparatista en las artes; trabajos donde el acto de creación haga aparición como acontecimiento de investigación. Este texto podría asumirse como una disertación acerca de la liminalidad entre la creación musical y la literaria, entre el sonido y la palabra como materia prima. Un texto monográfico creado a partir de una progresión de preguntas sobre la imagen, la descripción y la comparación en música y literatura, para luego consolidar la propuesta interartística titulada Posterioridad Anterior.

Palabras clave: texto musical, texto literario, posterioridad anterior, evocación, descripción.

Abstract

In a field of study such as comparative literature, it is relevant to design methods that correspond to the reflection on the comparative in the arts; works where the act of creation appears as a research event. This text could be assumed as a dissertation about the liminality between musical and literary creation, between sound and word as raw material. A monographic text created from a progression of questions about image, description and comparison in music and literature, to then consolidate the inter-artistic proposal entitled *Posterioridad Anterior*.

Keywords: musical text, literary text, *Posterioridad Anterior*, evocation, description.

Introducción

“Ante las imágenes que nos proporcionan los poetas, ante esas imágenes que nunca nosotros habríamos podido imaginar por nuestra cuenta, esta inocencia del maravillarse es muy natural. Pero si vivimos con pasividad ese maravillarnos, no participaremos demasiado profundamente en la imaginación creadora”

(Bachelard, 1982:14)

Si empezar la escritura de un trabajo académico procede a la claridad de haber culminado el ejercicio investigativo, lo que antecede a las letras es, entonces, la gráfica que estructura aquello que se piensa decir en un orden que tenga como principio organizador el formato institucional en el cual se deposita. No obstante, las investigaciones de carácter cualitativo que se han venido transformando desde la última década del siglo XX en áreas como la antropología, la sociología y la pedagogía han demostrado ciertas verdades: la palabra es condición de posibilidad para el pensamiento, por tanto, la escritura no aparece para sistematizar lo pensado, sino que la escritura es constituyente del ejercicio de investigar.

De la escritura inicial de esta monografía a este nuevo estado se han incorporado otras miradas y tratamientos respecto a lo que podría nombrarse como problema de investigación. En principio, se prestó mayor atención al concepto de imagen poética y semántica musical, para modularse luego en la capacidad evocativa del sonido y, por tanto, los puntos de encuentro entre la música y la literatura a partir de esta posibilidad descriptiva que es propia en ambas. En esencia, la intuición inicial sigue impresa en el trabajo, pero el ejercicio de revisión documental y de problematización de categorías como representación, semántica musical y procesos de significación moduló la hipótesis de trabajo inicial.

A propósito de la lectura y la escritura en función de los seminarios y las intuiciones de investigación, el concepto de *pasado* hace aparición y es puesto como categoría de reflexión a nivel de lo argumentativo, de lo literario y de lo musical. Las relaciones que se han ido desarrollando a medida que avanzaba en lecturas y se ponía en marcha la propuesta tuvieron

lugar en libretas y conversaciones de manera azarosa e impertinente, lo que hizo que el ejercicio investigativo fuese regido por la voluntad precipitada de tomar notas sobre lo que se tornara acontecimiento.

Pienso, entonces, en las preguntas que me arrojaron hacia la especialización en literatura comparada y lo que aparece como recuerdo es un ejercicio de composición musical titulado: *El río de las tumbas* que realicé a mediados del año 2020. Su letra y su música estaban movilizadas por la lectura de un poema titulado *Yuma*¹, el cual versa sobre las formas nominales del Río Magdalena.

En la lectura del poema refrescaba nuevamente la conclusión de que la poesía no es posible de comprender si no se piensa en imágenes, si no se traduce a partir de una proyección visual de la escena que puede pertenecer a cada palabra, verso o párrafo. Tras percibir estas imágenes de un Río Magdalena que no conocía y que podía ver a través del poema, traté de recrearlas en otras letras con un espíritu narrativo y musical. El trabajo aún se encuentra en construcción, pero haber desarrollado esa maqueta bajo esa premisa poética modificó mi ejercicio de escucha y de percepción del sonido; el ejercicio de lectura y de traducción me había impulsado a pensar en las imágenes que se recrean a partir de los sonidos, como si lo que buscara fuese la posibilidad de considerar la existencia de una semántica musical.

Esta capacidad evocativa de los textos poéticos podría entenderse desde múltiples puntos a considerar: el uso estético del lenguaje, la éfrasis verbal, la descripción metafórica o la correspondencia *genética* del poema con las demás artes. No obstante, la duda se iba configurando hacia el interés de desarrollar una metodología de tinte literario para el manejo y el tratamiento de materiales sonoros en música.

Así pues, el primer texto que se presentó como borrador monográfico se ubicaba en dos dimensiones: las imágenes poéticas en el texto musical; la creación artística como materialización de la experiencia estética. A modo de intuiciones tímidas se escribieron apartados como:

¹ Poema del escritor bellanita Francisco Antonio López. Por no encontrarse publicado, no podría dar mayor referencia del texto. Llegó a mí por solicitarle a “Pacho” algunos de sus poemas para trabajar con mis estudiantes de bachillerato en clase.

“Tal parece que la música permite, a su vez, que no solo sea posible hallar imágenes poéticas (con un gran valor estético) en su lírica, sino que –paralelo a esto- la música o los textos musicales proyectan –de forma aparentemente similar- *imágenes acústicas-poéticas* que no requieren de la palabra (...) Se podría pensar única y exclusivamente que el texto musical hace referencia a la partitura, sin embargo, han sido muchos los músicos que no han desarrollado la capacidad de su lectura y decodificación y, sin importar esto, han logrado recrear bellísimas imágenes poéticas que se corresponden estéticamente con la melodía, la armonía y el ritmo con que se vuelven canción. En las músicas que hacen parte de la tradición oral en Colombia, por ejemplo, es constante encontrarse con obras musicales que tienen un contexto de creación en el cual las imágenes poéticas logran ser recreadas sin necesidad de conocer el alfabeto o el cifrado musical”²

Dado que en ese estado de la monografía las preguntas carecían de referentes teóricos y metodológicos enfocados al campo de la literatura comparada, las preocupaciones iniciales conducían hacia la búsqueda o la instauración de una semántica musical, pues lo que se evidencia o se sintetiza de ese momento es que los intereses estaban puestos en analizar piezas musicales de carácter instrumental a partir del concepto de imagen poética, para lo cual es menester afirmar que los sonidos cuentan con un valor semántico de referencialidad.

En términos de Bachelard, las imágenes poéticas tienen una objetividad dudosa y fugitiva, son una materia elusiva. La sintaxis y la semiótica musical son posibles de equiparar a nivel de lo que en música y en lenguaje es estructura y sistema sígnico; en el nivel de lo semántico no se podría postular tal paralelismo o equivalencia, puesto que con el sonido se pueden construir sentidos, pero no porque el sonido como tal (o cada sonido en particular) tenga un valor denotativo o connotativo de lo que debería percibirse sobre él. Un sonido por sí solo no posee un único valor (o múltiples valores semánticos) que sea convencional, universal o explícitamente referencial.

Por tanto, con motivo de dar continuidad a lo pensado, a las cuestiones sobre el significado y al sentido de los sonidos respecto a la construcción de imágenes, se redirigió la atención hacia los elementos extra musicales que permiten considerar propuestas inter artísticas entre música y literatura. Así pues, entraban en la discusión conceptos como paisaje sonoro, música descriptiva:

² fragmentos del trabajo que presenté para aplicar al posgrado de literatura comparada, Universidad de Antioquia.

música programática y écfrasis musical como posibilidades para la comprensión y la creación de propuestas que tuviesen una visión comparativa entre ambas artes a partir de su capacidad para evocar imágenes.

Este es, entonces, un trabajo donde el acto de creación aparece como acontecimiento de investigación, una disertación acerca de la liminalidad entre la creación musical y la literaria, entre el sonido y la palabra como materia prima para el diseño de una propuesta interartística. Un texto monográfico que se generó a partir de una progresión de preguntas sobre la imagen, la descripción y la comparación en música y literatura, y así delimitar el método y el tratamiento de los recursos.

Sobre el paralelismo en dos sistemas: texto musical y texto literario

En el texto *La escucha como forma de arte (2016)* de Manuel Rocha Iturbide aparecen una pregunta y una afirmación que ubican mi mirada y mi preocupación en lugares necesarios:

P: ¿por qué los sonidos no pueden ser visibles? **A:** “ver y escuchar son actividades estéticas”

Si bien ambos hallazgos se encuentran en momentos lejanos entre los párrafos, me tomaré la licencia de proponer una nueva forma a su redacción: ¿por qué los sonidos no pueden ser visibles, si ver y escuchar son actividades estéticas?

En estos dos párrafos ya es posible observar las dos categorías que tienen mayor grado de prelación: poesía y música; sin embargo, la conexión entre ambas no pretende desarrollarse a partir de los caracteres sonoros en común, sino en la forma como ambas –a partir de sus propios medios- construyen imágenes, se hacen visibles en términos mentales o fotográficos aun cuando sus herramientas y elementos de trabajo no necesariamente materialicen pictóricamente un cuadro o una escena.

Particularmente, las imágenes que se logran *experimentar* en la lectura de poemas no son exclusivas a los textos literarios. Siendo así, la experiencia de lo literario se podría asumir como una experiencia hermenéutica que posibilita una lectura estética de las palabras más allá de lo que éstas tengan por ofrecer a nivel semántico. Y, por ser efectivamente una experiencia hermenéutica, no solo ocurre cuando el lector o el espectador se enfrenta con obras literarias, sino que tiene condiciones de acontecer con obras de otras disciplinas artísticas con las cuales la literatura guarde proximidad... ¿la música?

En el texto *Literatura & Música (2013)* López Ojeda referencia a Adorno para recordar que, para él, pese a que la música tiene muchos puntos de encuentro con el lenguaje, están separadas por el hecho de que los sonidos no comunican un significado unívoco. Bajo esta consigna es que las lecturas semánticas sobre la obra musical no son una constante o un lugar frecuentado cuando se habla de la relación entre ambas artes.

No obstante, en el mismo texto, López Ojeda plantea que “la música puede suscitar una atmósfera sonora, un clima emocional, recrear una realidad subjetiva e interior (emociones, sensaciones, estados de ánimo), así como referirse a un paisaje, ubicar los hechos...” ¿Acaso no es esto una visión semántica y pragmática de la música?

Retomemos dos máximas fundamentales respecto al lenguaje: la arbitrariedad del signo; la plurisignificación de las palabras. Bajo estas dos perspectivas, la percepción de un texto literario –por ejemplo, un poema- está sujeta a la imprecisión, al tambaleo del lector sobre los múltiples significados que se entrecruzan, a su intervención al momento de otorgarle un sentido a esos versos. En efecto, ni en el lenguaje mismo se podría hablar de una exactitud de significación –claro está, me refiero a los textos literarios-

Así mismo, en música, la carga semántica se encuentra vinculada a la percepción, en tanto los significados y los sentidos que se le puedan atribuir o que se puedan apreciar en una obra musical están supeditados a la capacidad que ésta tenga para evocar o recrear imágenes poéticas. Estas imágenes pueden ir acompañadas de sensaciones como producto de la carga expresiva con la cual haya sido interpretada y construida la pieza. ¿funciones del lenguaje?

En el texto *Estructuras de la sintaxis musical (1989)* de María del Carmen Aguilar, aparece el concepto de segmentos corporales, un concepto que postula que precisamente una obra musical posee una estructura creada a partir de sintagmas que funcionan como engranaje en relación y que permiten concebir a la obra como una unidad mayor. Para Aguilar, al momento de analizar una obra es necesario definir estos segmentos corporales y construir una representación mental, un diseño que lo describa.

En clase de sintaxis con estudiantes de bachillerato he descubierto lo esencial que es hablar sobre la lengua en términos de sistema, pues al hacer la equivalencia entre sintagmas y segmentos, la función operativa de cada parte queda explícitamente descubierta y no se hace necesario invertir justificaciones constantes para que ellos abandonen la pregunta “¿esto para qué me sirve?”. Pensar la música y la lengua como sistemas arroja las nociones de estructura, operación y función, lo cual hace posible el diseño de textos que son asumidos como macroestructuras y que se comprenden a nivel de lo que se manufactura con las piezas o signos que le son propios, pero que también pueden ser sometidos a interpretaciones acerca de la función de cada segmento y cómo ésta unidad -al conectarse, al agruparse o al modularse- cambia la forma en que ese sistema de relaciones opera. A lo que me refiero con esto es que los sistemas se estudian en términos de las relaciones que subyacen a su interacción, entendiendo que en estos casos (música y literatura) esas interacciones están determinadas por intenciones comunicativas (es decir, otra unidad que opera dentro del sistema) y por interpretaciones (lecturas y percepciones sobre el sistema).

Así pues, hablar de sintaxis musical es reforzar la idea de que la música tiene la capacidad de comunicar ideas o expresar emociones a partir de un sistema de signos que opera bajo reglas que están determinadas por rasgos culturales e históricos ¿una lengua?

“Cantar es entonar palabras o frases empleando relaciones de altura y organizaciones temporales diferentes a las del habla normal. **La música con texto desarrolla simultáneamente dos planos de significación, el de las palabras y el específicamente musical**³ (relaciones de altura y ritmo); sin embargo, el plano del lenguaje tiende a prevalecer perceptivamente debido al alto grado de pregnancia que la palabra tiene para el oyente por su poder referencial y su capacidad de convocar estados emocionales. Por eso, al analizar este tipo de música habrá que comenzar por el texto y luego determinar si la

³ Negrilla propia.

organización temporal de la música refuerza o contraría la estructura sintáctica y la poética del texto” (Aguilar:1989)

Bajo esta perspectiva es posible hablar de unidades de sentido o significación dentro de la pieza musical, solo que no se asocia cada sonido como una unidad de significación, sino que se considera que un segmento de sonidos agrupados va marcando partes de la pieza que, en relación, constituyen la obra musical. Bajo esta perspectiva y en consonancia con Aguilar la significación del sonido es entendida en tanto su capacidad evocativa, la cual se puede expresar sin necesidad de tener el texto lírico como soporte o legitimación.

En el capítulo VI del libro *GEB: Gödel, Escher, Bach un eterno y grácil buque*, el físico Douglas Hofstadter diserta acerca de la localización de la significación a partir de las relaciones en la estructura del ADN, en tanto la significación está distribuida entre el mensaje que se codifica, el decodificador y el receptor:

“El isomorfismo entre la estructura del ADN y la del fenotipo es lo que se quiera menos prosaico, y los mecanismos a través de los cuales se manifiesta materialmente son de una complicación vertiginosa. Por ejemplo, si uno deseara descubrir alguna pieza del propio ADN que explique la forma de su nariz o de sus huellas digitales, se enfrentaría a una tarea verdaderamente difícil. Sería algo parecido a tratar de circunscribir qué nota, dentro de una composición musical, es portadora de los efectos emotivos de la obra. Por supuesto que tal nota no existe, pues los efectos emotivos circulan en un nivel superior, movido por grandes “masas” de la pieza y no por notas aisladas. Aclaremos que tales “masas” no son necesariamente grupos de notas contiguas; puede haber pasajes alejados entre sí que, considerados en conjunto, se muestren como portadores de una determinada significación emotiva” (p. 177)

Ahora mismo es importante resaltar dos conceptos que, por lo anterior, hacen parte de la pregunta por la localización del significado o los procesos de significación: *recepción de la obra* y *percepción*. Asumir que estos ejercicios son una actividad estética, tal cual la afirmación que se

referencia al inicio, recuerda que el lugar del oyente o intérprete de la obra se encuentra dentro de la gráfica titulada “construcción de sentido”. Quien lee una obra literaria recibe el nombre de lector e intérprete; quien escucha una obra recibe el nombre de espectador e intérprete; quien toca un instrumento o canta recibe el nombre de intérprete.

Debido a las intuiciones que conducen este trabajo monográfico, quien reproduce las obras musicales y quien las escucha recibe el mismo apelativo: intérprete. Esta categoría dual conecta con aquella atención especial que ha recibido el *lector* en los estudios literarios del siglo XX.

El rol del intérprete en la música y en la lectura literaria tiene unas funciones específicas, lo que se propone con este trabajo será obtener los elementos de análisis y de reflexión estética que permitan que quien investiga adopte el lugar de intérprete vocal e intérprete de los textos que construya como índice (e indicios) para que la propuesta reflexiva sobre los valores estéticos y literarios de la obra sean puestos en función de la creación.

Si interpretar, a propósito de los planteamientos de Gadamer, es “revestir al texto con aquellas entidades que salen de él mismo, para convertirlo en nuestro texto, en un texto que habla y que permite dialogar; que lleva más allá del signo, de la palabra escrita; un texto que comunica, porque está en él la inmanencia comunicante que tiende el puente entre Yo y el Otro, esa voz estetizante que le da vida al mundo posible que el texto presenta para cada sujeto”⁴ entonces, la creación será el medio y el fin.

⁴ Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.

Sobre la descripción en dos sistemas: texto musical y texto literario

El ejercicio de describir requiere de procesos complejos que permiten la ampliación de un elemento inicial a partir del detalle, la particularización, la comparación y la analogía. Si se piensa en términos de imagen, la descripción se puede comprender como una extensión proyectada de lo que se puede percibir, como si detallar algo fuese similar a la expresión amplificada de una ecuación, pues permite observar cada vez más elementos que antes no eran visibles. De esta forma, describir puede comprenderse como un traer a la visión lo que no había sido visto aún. Las piezas que se construyen a partir de este trabajo tienen tres matrices (referentes y ejercicios) que se revisan en términos de sus imágenes para tratar de generar desde una nueva creación literaria y musical una descripción de la imagen percibida a partir de las posibilidades de enunciación de cada arte en que se desarrolla, tal cual se propone en las prácticas ecfrásticas:

“La écfrasis musical se basa en la transformación al lenguaje musical a partir de una fuente externa existente, o visto de otra manera, la representación musical de una representación poética o visual (aunque también se pueden considerar algunas otras interacciones disciplinares como la danza). En este sentido la écfrasis musical es la transformación de un mensaje desde un medio a otro, en contenido y forma, imagería y significación simbólica sugerida” (p. 18) Ramírez-Miller. *Reflexiones sobre la écfrasis musical*.

A la luz de esta perspectiva, la dimensión ecfrástica del trabajo no es entendida como la representación de una obra en una proyección de sí misma, sino que se da una materialidad nueva que evoca aspectos de la obra de la cual se parte o del ejercicio sobre el cual se construye una idea. De igual manera, vale aclarar que este no es un proceso de traducción de un sistema a otro,

sino un ejercicio de apropiación e interpretación de las matrices (referentes): creación e interpretación.

Posterioridad Anterior

“¿Por qué una representación del mundo (sonora, visual, o ambas), se convierte, en determinadas circunstancias, en una acción sobre el mundo?”

(Stiegler, 2001:141)

I

Para comprender el título y la motivación de esta monografía hay que poner sobre el mesón las palabras origen, procedencia, arte, símbolo, huella, imagen, comunidad, música y literatura. Estas fueron las categorías emergentes al ejercicio de pensar los motivos o temas presentes -involuntariamente- en los ejercicios compositivos (musicales) anteriores a la especialización. Pero, a su vez, fueron las categorías que se lograban extraer del tipo de instrumentos y referentes musicales utilizados en esta propuesta: gaitas tradicionales de Colombia, litófonos naturales, piedras de río (cantos rodados), semillas de tagua, madera fosilizada, maracones de achiras, flautas fabricadas con restos de guadua, llama lluvias, tambor llamador, tarka, la palabra y la voz⁵.

En consonancia con esto, las obras literarias y teóricas elegidas para revisar durante los seminarios también guardaban conexión con dichas categorías y conceptos, en tanto ofrecían posibilidades de tratamiento metodológico respecto a la música y a la literatura enfrentadas a nivel de la imagen: música programática (descriptiva), écfrasis musical y onomástica literaria. De esta forma, la estructura del trabajo se fue consolidando como una escritura que hilaba las reflexiones sobre *el pasado y lo anterior*, a propósito del tipo de sonidos y el tipo de textos que

⁵ Los instrumentos que fueron fabricados para esta propuesta y los que se capturaron en el ambiente (como los litófonos) fueron construidos con material recolectado en las cuevas del corredor kárstico de la Reserva Natural del Cañón del Río Claro, lugar donde se realizaron las captaciones de sonido de los paisajes sonoros utilizados en la construcción de las piezas sonoras durante el mes de diciembre de 2021.

constituyeron el ejercicio de investigación, para que, al momento de manufacturar la obra, hubiese una correspondencia entre la investigación y la creación.

En síntesis, una pregunta por el *pasado* -que fue impulsada por la lectura de la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier- arrojó un primer texto que versó acerca de la forma en que se comprende la sensación temporal y la manera en que observamos y comprendemos lo que es anterior a nosotros, esta reflexión intentó traducirse en la producción, modificación y modulación de los materiales sonoros y textuales: arrojó el concepto que estructura y otorga sentido a este trabajo monográfico “Posterioridad anterior”.

II

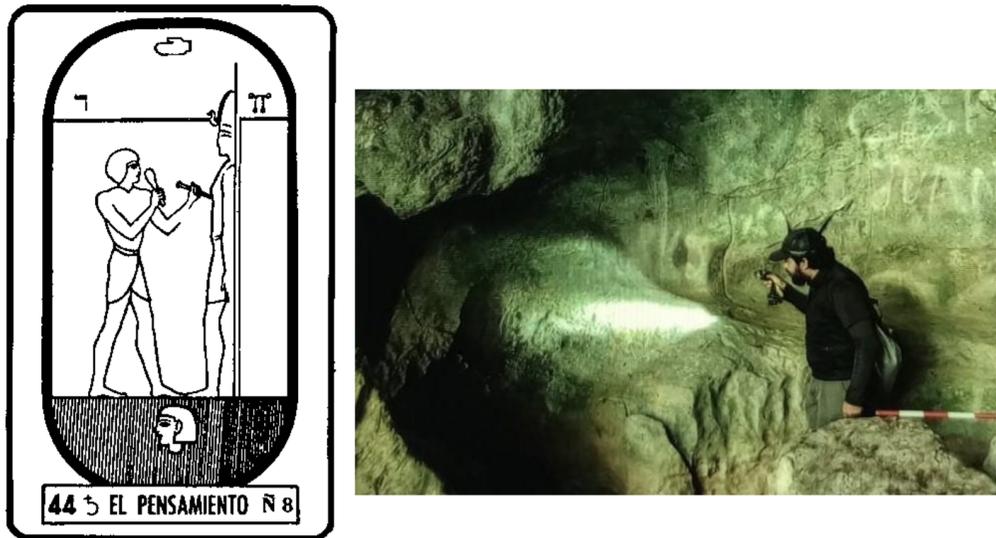


Ilustración 1 Carta del tarot egipcio en paralelo a fotografía de espeleología

Aparecen dos imágenes: en primer lugar, la carta del tarot egipcio titulada “El pensamiento”. Si bien la figura de un hombre tallando sobre un muro de piedra el rostro de algún faraón es un referente común y hasta cliché que tenemos incrustado en nuestro arsenal icónico, la sorpresa se produce cuando se la ve como recurso de una carta que trata de representar el pensamiento como algo analógico al ejercicio de grabar sobre un material que perdure y transmita, simbolizando la virtud humana de dar forma sensible a lo que la tiene intangible.

La segunda imagen aparece días después de que la carta “El pensamiento” se me presentara, el encuentro se dio cuando un amigo me compartió un trabajo de investigación que se ha venido desarrollando en el corredor kárstico de Río Claro, Antioquia. En la fotografía se observa a un arqueólogo apuntando su linterna sobre las rocas y el mármol de las cavernas para traer a la luz señales de huella humana: pictogramas. Cada imagen remite directamente a los conceptos de huella y de inscripción, a la materialidad, a la simbolización, a la transmisibilidad como categorías para considerar una idea de pasado, una idea de origen: por esta razón están espejadas.

La relación entre ambas constataba que la materialidad del arte se da en tanto es huella. En este sentido, la condición de huella e inscripción es la que otorga su condición de transmisibilidad, por tanto, su función cohesiva y comunitaria. Y aunque ninguna de las dos imágenes pueda ser considerada como obra artística, la lectura que se puede hacer permite un ejercicio interpretativo y un ejercicio de escritura que deviene reflexivo y que abona a la pregunta por el arte.

Las dos imágenes fueron dispuestas una frente a la otra a modo de paralelismo, puestas así se hacían visibles los objetos que la mano de cada hombre sostenía mientras *la escritura* en uno, mientras *la lectura* en el otro. La pregunta por el pasado se fue gestando a partir de esta observación, daba la oportunidad de considerar que la configuración de lo humano se da en el orden de lo simbólico. A su vez, la imagen se instauraba como evocación constante hacia la obra *Los pasos perdidos* de Carpentier, la necesidad de dar una materialidad sonora al concepto de posterioridad anterior como nueva postura para observar el pasado comenzó a exigir una metodología que lo hiciera posible.

Así pues, los sonidos y las palabras comenzaron a organizarse en un orden simbólico que impulsaba el concepto de posterioridad anterior. Previo a la lectura de *La actualidad de lo bello* de Hans George Gadamer, el juego de modulaciones sobre las dos imágenes a nivel de lo que es paralelo, de lo que es analógico y de lo que es comparable, arrojaba cada vez más puntos de conexión, el ejercicio se tornaba de a poco en un esfuerzo potente por huir de los impulsos esquizofrénicos de trazar y trazar líneas. Al cerrar el archivo y abrirlo de nuevo un día después, las imágenes ya eran lo otro. Y eso otro también arrojaba cosas por decir.

Sin embargo, el último enunciado de la siguiente cita de Gadamer que versa sobre el símbolo “algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido” denotaba algo más de las imágenes: ¿qué es

lo que ha sido nombrado como pasado? ¿Es el símbolo o el orden de lo simbólico lo que permite nombrar un pasado? ¿Cuál de estas acciones (esculpir, observar) antecede a la otra?

“¿Qué quiere decir símbolo? Es, en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa «tablilla de recuerdo». El anfitrión le regalaba a su huésped la llamada *tessera hospitalis*; rompía una tablilla en dos, conservando una mitad para sí y regalándole la otra al huésped para que, si al cabo de treinta o cincuenta años vuelve a la casa un descendiente de ese huésped, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario del símbolo. Algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido” (p. 39)

III

Pretérito anterior: posterioridad anterior

En el idioma español, la conjugación verbal denominada *pretérito anterior* -que corresponde al modo indicativo- es una acción pasada que tiene como condición enunciativa haber ocurrido con anterioridad a otra acción pasada: una acción anterior a una acción de pasado. Si fuésemos a extender esta posibilidad verbal de pretérito a otros niveles de comprensión, se estaría planteando que la acción anterior no le quita a la acción venidera su condición de pasado, por tanto, lo que viene después del pasado no es ni el presente ni el futuro, sino el pasado impulsado por un pasado anterior. Siguiendo con la extensión de esta idea, la representación gráfica del tiempo en términos lineales de prosecución es insuficiente para considerar esto. Esta última relación establecida debería ubicar la atención en aquello que se nombra como *impulso* (condicional) que arroja la acción en pasado en el lugar posterior a la acción anterior al pasado: posterioridad anterior.

Ahora bien, la marcación temporal que se pretende proponer tiene sentido en tanto se está pensando en términos verbales, es decir, en el plano de la acción. La idea que se tiene sobre el pasado –convencionalmente hablando- supone la existencia de un futuro aún no existente y un presente que está siendo. Si esta fuese la noción aceptada por quien escribe en este texto, el pasado sería asumido como algo que es posible ver desde un momento presente, es decir, como si la existencia del presente fuese la que otorgara la condición de existencia del pasado (devolver la mirada hacia lo que ya fue). Sin embargo, la aparición de lo que se nombra como posterioridad

anterior a partir de una reflexión sobre la forma verbal del pretérito anterior, sugiere o permite considerar que una acción de pasado surte de impulso para una acción posterior; así que, la línea de tiempo no podría graficarse como una linealidad que se mueve por consecuencia, sino que obligaría a la línea a verse interceptada por un espejo, más bien, la línea debería verse interceptada por la *reflexividad* ¿Qué cambiaría en su forma?

En vez de reflexividad se podría hacer uso de la expresión *reflectir* compartida por el portugués y el catalán. Para los primeros, significa reflejar, reflectar, rebotar; para los segundos, reflexionar, cavilar, examinar. Tal vez esta elección mengue el terror de hacer uso de la palabra *reflexividad* luego de especular algo sobre el tiempo, y ayude, a su vez, a presentar la idea formalmente sin tener que decir “espejar” la realidad.

El hombre que observa el pasado anterior a él –que a su vez se va convirtiendo en pasado- puede hacerlo en tanto el pasado que habita es posterior e impulsado por la acción pretérita anterior.

La posibilidad interpretativa del espejo a propósito de la reflexión sobre la forma verbal del pretérito anterior, no debería comprenderse como efecto de rebote de unas partículas que chocan en su superficie y se devuelven, sino el espejo como la evidencia de que la imagen que está por venir se compone de aquella cosa a quien se le impone en frente el espejo y, a su vez, se compone de lo que se ve en el detrás de esa cosa. El pasado entonces, no se encuentra ubicado en el volver la mirada hacia atrás, sino dirigirla hacia el frente. Al frente, refractado, se verá el pasado posterior a un pasado anterior.

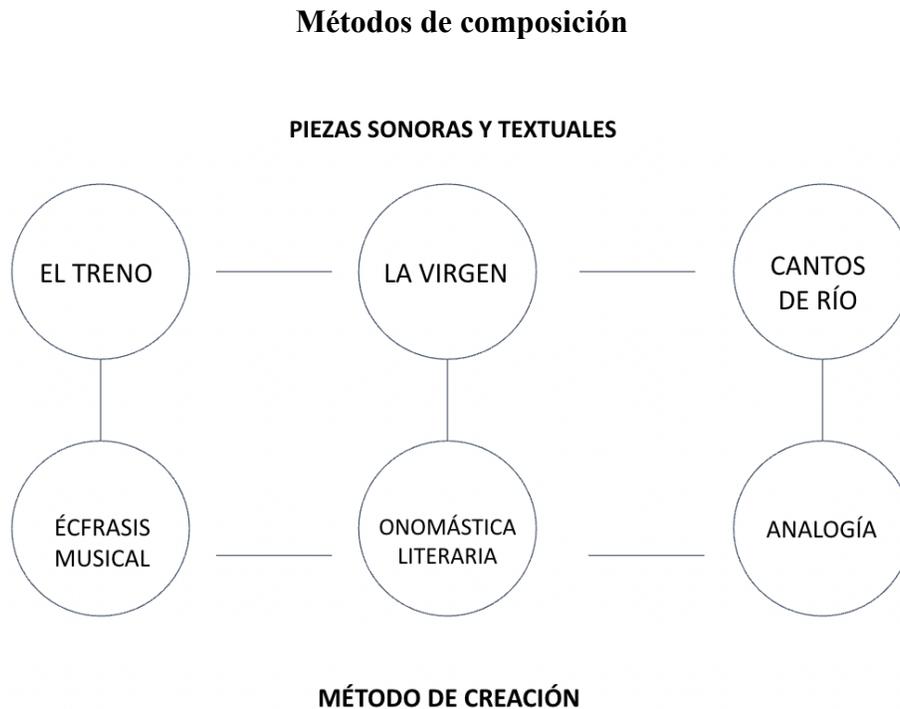


Ilustración 2 Gráfica sobre método

La materia prima del proyecto *Posterioridad Anterior* es el sonido y la palabra, la fuerza evocativa que cada una posee cuando se ponen en función de la creación. En términos de lo metodológico, la propuesta implementa metodologías y reflexiones que se desarrollaron en dos seminarios y un taller pertenecientes a la especialización en literatura comparada: seminario de estética literaria, seminario de estética artística y taller de lenguajes artísticos.

La primera pieza en componerse fue *El Tren*, obra que nace de la lectura e interpretación de la tan mencionada obra de Carpentier. En la novela *Los pasos perdidos* se menciona una obra musical (la cual se titula *El Tren* a propósito de las reflexiones del personaje sobre las músicas primitivas) que el musicólogo decide componer luego de haber *experimentado* lo que él nombra como el nacimiento de la música; no obstante, al llegar a la última página del libro no se especifica si logra ser terminada o no. Este motivo de la obra no concluida y el regreso del musicólogo a la selva amazónica surtió como estímulo para diseñar en este proyecto esa pieza,

como si esa alusión pudiese ser interpretada como un vacío narrativo para la creación literaria. Al igual que en la novela, decidí adentrarme en la selva con un grupo de entomólogos y espeleólogos que se encontraban realizando una investigación en el Parque Natural el Cañón de Río Claro. Mis intenciones no eran científicas sino estéticas, puesto que había leído y escuchado por parte del músico e investigador Simón Castaño Ramírez y mi amigo Justo acerca de la existencia de litófonos naturales en las cuevas de la reserva.

Así pues, durante este primer momento se realizó la captación de los siguientes materiales: sonidos de guácharos⁶ a la altura de la playa *Manantiales*, sonidos del río a la altura de la caverna *El templo del tiempo*⁷ durante la mañana y la noche, sonidos de sintetizadores y gaita hembra durante una sesión de improvisación con el artista y productor estadounidense Nick Hook, sonidos de goteras cayendo dentro de la caverna *El templo del tiempo*, sonidos de diferentes alturas tonales del litófono natural de mármol ubicado en una de las cavernas sin rotulación, sonidos de semillas de tagua recolectadas durante el trayecto y dispuestas sobre un bastón de madera fosilizada que se extrajo del río, sonidos de cantos rodados o piedras de agua chocando entre sí y sonidos de semillas de achira⁸ dentro de un totumo.

Estos sonidos que fueron captados a modo de paisaje sonoro o de escucha periférica fueron mezclados con otros instrumentos electrónicos como sintetizadores, pianos y bajo eléctrico para construir una base armónica sencilla sobre la cual se pudiesen disponer las captaciones de sonidos naturales distorsionadas y modificadas electrónicamente para evocar las emociones descritas por el musicólogo de la novela de Carpentier cuando presencié a aquel viejo sonar una maraca sobre una persona moribunda y decidió nombrar ese momento como el nacimiento de la música.

Sobre la pieza *El Treno* se deben destacar dos elementos fundamentales: el texto escrito que se realizó durante el estudio de la novela de Carpentier es de carácter ensayístico puesto que tuvo una atención especial a nivel de lo conceptual y lo descriptivo para así lograr el abordaje efrástico de aquel fragmento de la obra del cubano. Por otra parte, el motivo principal de esta pieza es el sonido del litófono, el cual se encarga de evocar el concepto de pasado y por tal

⁶ *Steatornis caripensis*

⁷ Caverna ubicada al interior del Parque Natural del Cañón del Río Claro

⁸ *Canna indica*.

motivo requirió de un tratamiento sonoro que permitiese corresponder con aquella sensación de tiempo impreciso e inestable.

Concepto de pasado (sintagmas reflejados)

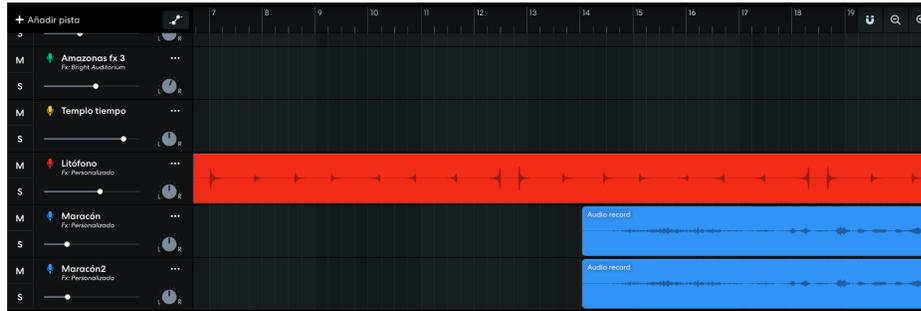


Ilustración 3 ejemplo de sintagmas reflejados

Como se observa en la ilustración, el sonido del litófono se construyó con un pequeño segmento de cuatro compases que se repitió de forma inversa, de manera que el sonido matriz se compuso con ocho compases que son el mismo sonido, pero reflejado; es decir, el sonido del compás 1 equivale al sonido del compás 8, el sonido del compás 2 equivale al sonido del compás 7 y así sucesivamente. Este tratamiento recibió por nombre *segmentos reflejados* ya que todos los segmentos mayores del litófono fueron contruidos por un segmento menor que se repitió en reversa.

Ahora bien, en la segunda pieza del proyecto titulada *La Virgen* se aplicó un recurso visto con el profesor Óscar Hincapié en el cual la onomástica, es decir, el rastreo etimológico y semántico de un sustantivo propio sirve como insumo para la creación literaria en tanto la caracterización del personaje se construye a partir de los rasgos arrojados por la investigación. Para esta pieza se utilizaron tres elementos referenciales: un *sample*⁹ de laúd andalusí que evocara la procedencia etimológica del nombre, un *sample* de campanas de iglesia que fue organizado a modo de *canon*¹⁰ bajo la misma premisa de sintagmas reflejados y el diseño de un paisaje sonoro a partir de dos

⁹ Muestra de sonido grabado que permite modular e intervenir la pieza original lo suficiente para que se convierta en una nueva pieza.

¹⁰ Interpretación de una misma línea melódica en varias voces con intervalos temporales distintos entre cada una.

grabaciones periféricas: el transitar del agua en el Río Claro y los sonidos nocturnos captados en una de las parcelas del Parque Nacional Amacayacu en el Amazonas colombiano¹¹.

El texto de esta pieza es una prosa poética donde se trata de evocar la escena de una virgen que hace aparición a la orilla de un río, esto en consonancia con el ejercicio de onomástica literaria aplicado sobre el nombre Guadalupe.

Campanas (modulaciones del mismo sonido –sintagmas reflejados- y organización por canon)

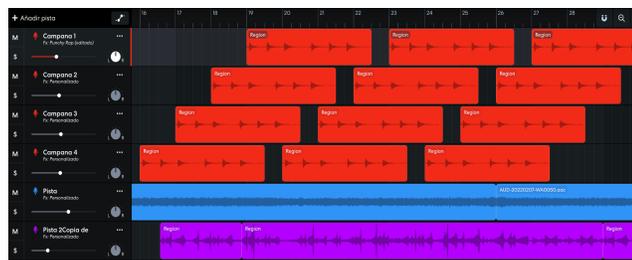


Ilustración 5 ejemplo de canon de campanas



Ilustración 6 ejemplo de canon de campanas reflejado

Por último, la pieza que lleva por título *Cantos de río* se construyó a partir del nombre que reciben las piedras redondas que han sido limadas por el transitar del agua: cantos de río o cantos rodados. El tratamiento del sonido se generó a partir de analogías tímbricas entre diversas corrientes de agua captadas en Río Claro y en Amacayacu, entre los cantos rodados y las semillas de tagua que se encontraron durante el recorrido hacia las cavernas y entre la voz melodiosa que aparece en la parte climática de la pieza y la creencia en que los cantos rodados son los cantos de

¹¹ Esta grabación fue realizada por Santiago Múnera Román, ingeniero forestal de la Universidad Nacional de Colombia, durante su voluntariado en el Parque Nacional Natural Amacayacu.

las abuelas¹². En esta última pieza se utilizó el recurso de la voz para evocar la presencia de criaturas acuáticas hablando y cantando, puesto que las melodías no son continuas, sino que van marcando patrones rítmicos que componen el esqueleto percutado de la obra.

Unidades mínimas de sonido como pauta rítmica (voz-monosílabos)

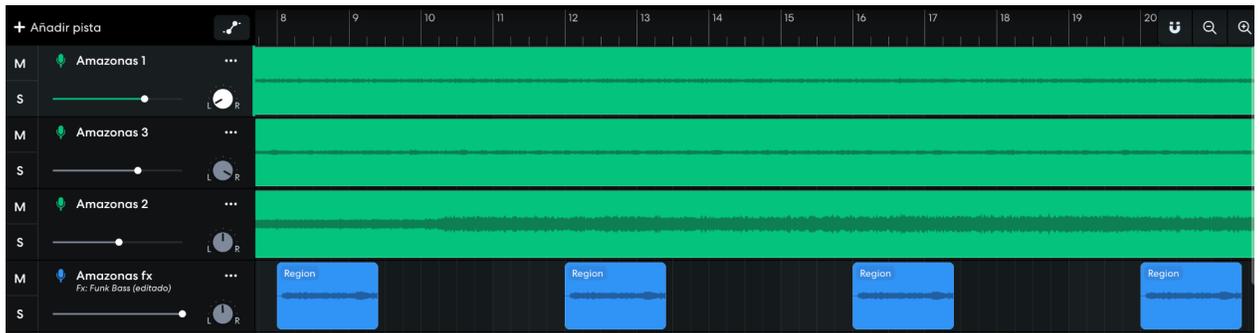


Ilustración 4 ejemplo de voz rítmica

La prosa poética de esta obra es una especie de diálogo que un narrador presenta de forma impersonal entre dos personajes (ella y él). En este texto se conjuga parte de las impresiones autobiográficas acerca del recorrido a las cavernas, incluso tiene un guiño narrativo sobre el descubrimiento de cantos rodados dentro de cuevas que estaban a una distancia considerable del río, estas rocas fueron halladas cerca a litófonos naturales en cavernas que aún no han sido nombradas ni exploradas lo suficiente.

¹² Este último comentario tiene como referente la obra *Canto de las Abuelas* del artista Leonel Vásquez.

Resultados¹³

Pieza 1

	<p>Título <u>El Trenó</u> 120 bpm - 4/4 - G#m (tonalidad variable por uso de instrumentos y sonidos no temperados)</p> <p>Referentes Carpentier, Alejo (1953) <i>Los pasos perdidos</i> Brower, Leo (1999) <i>Los pasos perdidos</i></p> <p>Motivo musical Litófono (Río Claro, Antioquia)</p> <p>Motivo narrativo Búsqueda del instrumento primitivo</p> <p>Tema El nacimiento de la música</p>
---	---

Al observar la quebrada que transita por una hoya híbrida de cemento y tierras, a unos pasos del lugar donde vivo, pienso en las inabarcables gráficas a partir de las cuales tratamos de entender los zigzagueantes movimientos del agua hasta sus desembocaduras que, evidentemente, no son un destino último o un punto final del telar de relatos que aquel elemento inserta como hilos al pasar por entre las tierras, las rocas, los animales, las gentes o los árboles. La gráfica de los ríos se queda un rato impresa en mi pensamiento por la espesura que representa dimensionar la forma en que el agua se busca para conectarse en cientos y miles de relaciones tributarias; inevitablemente pienso en que esta agua que cae del cielo e inunda este pueblo por la crecida de la quebrada La Agudelo es la misma que abraza las piedras de las selvas del sur. Por unos instantes, siento que todos los pueblos y todos los ríos reciben el mismo nombre.

Al contarle a mi amigo Justo acerca de esto que pienso, me cuenta que alguna vez descubrió en algún texto de Humbolt la existencia de un brazo del Río Orinoco llamado “El Casiciquiare” que se conecta con el Río Amazonas y que, en unas épocas del año surte como tributario del Río

¹³ La propuesta completa (música y textos) se encuentra disponible en el siguiente blog de divulgación: <https://posteridad-anterior.blogspot.com/> Allí encontrarán hipervínculos en cada una de las tres piezas que redireccionan a la plataforma *Soundcloud* para su audición. De igual manera, se dejará como hipervínculo en el título cada una de las piezas.

Orinoco para después reversar y convertirse en tributario del Río Magdalena. Su información –que asumí veraz por ser él quien la decía- confirmaba que aquella forma de tejer a las gentes por medio del agua no solo es un recurso o una especulación literaria, antropológica o biológica. A su vez, también me confirma que las canciones que he escrito pensando en el Río Magdalena, tienen algo del Río Orinoco y de la quebrada La Agudelo; y que no se debe sentir temor por la incontrolable ebullición de relaciones y tributarios en los que se pueda navegar y naufragar.

Ahora bien, esta introducción al texto de lectura sobre la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier hace aparición para manifestar, en primer lugar, la sorpresa con que a veces la literatura aparece en la vida. Más allá de las categorías que se puedan exponer intentando llegar a lo que se nombra como “análisis”, hay algo en lo literario -en el lenguaje que se traduce estéticamente sobre alguna matriz- que propone al lector enfrentarse con disposición vital frente a la vida. En este caso, la novela hace su oportuna y precisa aparición para dotar de estructura y sentido un ejercicio monográfico, inscrito en la línea de lo literario y de lo musical, de la investigación y la creación, desarrollado en la Especialización en literatura comparada.

A nivel argumental, la novela de Carpentier nos presenta a un narrador que, si bien es conocedor de las teorías musicales, la composición y lo que hay que saber de más para comprender la dimensión de la música como arte, decide asumir con actitud deshonesto la tarea que el Curador le propone de ir en busca de unos instrumentos primitivos a la selva venezolana con la intención de convertirlos en objetos museísticos de alguna universidad de Nueva York. Esta misión, por la cual se ve sorprendido, no surge como elemento divino dentro del texto literario; el Curador confía en él debido a que conoce de tiempo atrás un trabajo que el narrador hubo de desarrollar acerca del origen de la música a partir de la teoría mimético-mágico-rítmica, la cual ubica el surgimiento de lo musical en los principios imitativos que el hombre ha tenido con los sonidos de la naturaleza. Este elemento que se perfila con las observaciones y las anotaciones que el narrador va desarrollando, en su mayoría, de manera autológica, permite al lector descubrir en ese discurso elementos que revelan un gran conocimiento y preocupación sobre estos aspectos, pero también unas grandes tensiones, respecto a lo que ha sido dicho sobre el origen de la música.

El profesor y escritor Pablo Montoya propone una lectura encaminada a esta posibilidad en el texto *Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de las músicas* (2005) en el cual desarrolla un mapeo de las especulaciones sobre lo que podría llamarse el nacimiento de la música, pasando

por Aristóteles, Diodoro, Rosseau, Pitágoras, Isidoro de Sevilla (...) demostrando las formas que adoptan los discursos y las teorías musicales de estos hombres, dependiendo de las estructuras y tiempos en los que se inscriben. Dichas teorías serían los referentes del musicólogo de la novela y del mismo Carpentier.

A medida que el profesor Pablo va presentando las diferentes teorías, también referencia en paralelo lo que la novela propone para hipotetizar acerca del surgimiento de los sonidos musicales. Particularmente, hay dos momentos en *Los pasos perdidos* que ubican la mirada del lector sobre tal preocupación: por una parte, el gesto de ir en busca de un instrumento musical que, por sus características (bastón de ritmo-tambor de madera ahuecada), puede ser considerado como pieza fundamental para comprender un nacimiento de la música anclado a las músicas primitivas. Tal cual el profesor Pablo Montoya lo nombra, este instrumento se plantea como *el eslabón* perdido que podría dar luces a las teorías que hasta hoy son rastreables. No obstante, el segundo momento se escenifica con la mítica acción que en la novela misma se nombra como el nacimiento de la música, la cual no está anclada necesariamente a una noción de pasado primitivo, sino a un ritual fúnebre. La fuerza de este segundo momento está en la potencia para expresar algo que podría asumirse como la negación o contra argumentación a varias de las teorías sobre el origen de la música que se pueden exponer, debido a que, ese gesto que Carpentier propone como el origen de la música podría ocurrir –igualmente- en estos tiempos que ya no podrían nombrarse como primitivos.

Ambos momentos –acontecimientos- a nivel narrativo exponen un campo de saber que Carpentier hace evidente en la novela: la investigación etnomusicológica y musicológica. No obstante, pensar en estos estudios que han sido fundamentales para diferentes ejercicios investigativos en torno a las músicas del caribe y de Latinoamérica, a partir de la novela, conlleva a otro tipo de exigencias de lectura. En primera instancia, la etnomusicología se deja ver y se hace necesaria en tanto hay unas búsquedas primordiales en la posible transición de los sonidos a la música y una posible hipótesis en la cual la música puede ser algo distinto a los sonidos que tienen funciones medicinales o pragmáticas en ciertas comunidades. Sin embargo, la exigencia de la novela radica en que esta lectura musical mediada por lo etnomusicológico se encuentra acompañada de observaciones y análisis de orden musicológico donde el narrador revela que –en él- las reflexiones sobre los sonidos y lo musical no solo están ancladas o direccionadas a las

músicas denominadas primitivas, populares, tradicionales... sino que, su conocimiento de las músicas occidentales y de los elementos técnicos que de ellas conoce, se encuentra conectado con las preocupaciones que ahora resurgen en él tras su adentramiento en la selva. Un ejemplo de este ejercicio simbiótico entre ambos tipos de música queda en evidencia cuando el narrador inicia el ejercicio compositivo de la obra: el treno. El canto y la palabra, las descripciones de imágenes y de movimientos, los signos textuales de la música, las formas textuales de la literatura, las dinámicas, los sonidos de la noche, del río, del tiempo perdido... todos estos terminan siendo los recursos, la materia y el sustrato que da posibilidad de crear la obra *El Treno* como materialización y recreación del origen de la música.

Visto de tal forma, esta parte de la novela pareciera hacer uso de la función metalingüística del lenguaje, pero a nivel musical: componer la obra musical *El Treno* es la materialización de la experiencia o de la asistencia al nacimiento de la música por parte del narrador, y a su vez, es en sí un nuevo nacimiento de la música. Este ejercicio meta-musical y metalingüístico también podría deducirse si se piensa en el título que recibe la obra respecto al nombre de una forma de canto de las aves: su trinar. A nivel de lo musical, lo experiencial y lo categórico el narrador construye una obra musical fundamentada en la imagen que le permite afirmar cuál es el nacimiento de la música.

No obstante, lo etnomusicológico y lo musicológico que se presenta en el texto ha dado la oportunidad de que algunos autores consideren dos tonos discursivos en *Los pasos perdidos*: ensayístico y novelístico. El primero, debido a que la novela permite mapear dichas teorías sobre lo musical. Sin embargo, diría que no es necesario hablar de un tono ensayístico escindido de la novela, puesto que lo que podría considerarse como tal –el discurso del personaje, el método que utiliza o los hallazgos como musicólogo– hace parte de la caracterización misma de ese personaje-narrador.

Aun así, me atrevería a agregar que aquello que genera dicha sensación puede ser el ejercicio investigativo que antecede a la creación de la novela o el ejercicio investigativo que permite que la novela sea novela. Con esto me refiero a que - tal cual lo descubro con los escritores Pablo Montoya y Bernat Garí Barceló¹⁴ Carpentier realizó un escrito de orden investigativo más que

¹⁴ Garí, Barceló. B., (2015) *La ensayística musicológica de Alejo Carpentier: eufónica vía a una poética de la novela*.

literario: *Los orígenes de la música y la música primitiva*. Dicho texto parece haberse planteado de manera irresoluta, tal cual el borrador o la antesala de algo más. Como tal, yo no podría hablar desde el conocimiento de dicho texto escrito por Carpentier, pues no está a mi alcance; por tanto, me permito citar la síntesis que hace Bernat Garía Barceló sobre su lectura:

“*Los orígenes de la música y la música primitiva* consta, en definitiva, de tres partes diferenciales: una primera parte tipo introductorio donde el autor presenta la tesis a refutar –o antítesis-, esta es, **la música primitiva concebida como poética mimético-realista**, cuyo origen depende del remedo o la emulación que el hombre prehistórico practicó con los furtivos sonidos selváticos de su entorno: “tal teoría [ya obsoleta a día de hoy] concibe las primeras manifestaciones rítmicas de la historia como simple imitaciones del trote, el galope, el salto y el trino de las aves que el hombre del paleolítico cazaba” (Campuzano, 2005: 58); una parte central en donde Carpentier expone su **tesis rítmico litúrgica del origen mágico del canto**, muy en la línea de lo dictado por la naciente etnomusicología y la musicología de inicios del siglo XX –André Schaeffner, Sachs, Blacking, Hornbostel o Fernando Ortiz, entre otros-, y según la cual el origen de lo musical depende de todo un subconjunto de formas mitopoéticas y prácticas rituales de naturaleza eminentemente rítmica o percutida, vocalmente percutida por lo general, en las que todavía no era del todo discernible lo puramente poética de lo propiamente eufónico y litúrgico. Y, finalmente, una tercera sección en la que el autor secunda con soportes de otra índole –secuencias sonoras, lectura de divergentes fragmentos y una clasificación de instrumentos musicales prehistóricos a imitación de la concebida por Curt Sachs y Hornbostel- **su tesis sobre el origen de la música y la música primitiva**” (Garí, Barceló, 2015: 276).

Aquí se pone en evidencia la rigurosidad con la que un escritor como Carpentier asume los referentes de los cuales debe nutrirse su ejercicio literario. Pero, también da cuenta que lo que se puede decir de carácter ensayístico en la novela, es una posible ejemplificación en el plano de la realidad tangible de aquello que el narrador-musicólogo de la novela realiza: un ejercicio de investigación y de creación. En pocas palabras, lo que se quiere plantear en este punto es que dicho tono ensayístico lo pudo haber percibido alguien debido a que por tener la novela un

carácter autobiográfico, ese narrador está poseído por Carpentier. Ambos son musicólogos y eruditos que se adentran en las selvas alimentadas por el Río Orinoco; ambos son musicólogos y eruditos que se enfrentan a ese indómito, lejano y desconocido concepto de selva; ambos son musicólogos y eruditos que crean (una obra musical: El Treno; una obra literaria: Los pasos perdidos) a partir de un ejercicio investigativo.

Hay un narrador que vive en la ciudad, una ciudad que –a nivel literario- trata de ser Nueva York. Luego, el narrador se dirige hacia la selva, pero, antes de adentrarse en ella decide que prefiere falsear la solicitud que se le ha hecho con algún artilugio o baratija que cargue algún adjetivo impostado para hacerla ver prístina. La ciudad, hasta ese punto, lo sigue acompañando, pues este nuevo lugar es solo una posibilidad de “vacacionar” con su amante gracias a los costos cubiertos por el Curador y la universidad.

En los pueblos cercanos a la selva, en las gentes que habitan esos pueblos y en el idioma que hablan esas gentes, el narrador se ve transformado a partir de las evocaciones que emergen al habitar estos lugares. Con el idioma, por ejemplo, hay un regreso a las relaciones de sonidos que de su madre guarda sobre esa forma de lenguaje que es la de su infancia. No obstante, caminando la selva que el narrador describe, es posible apreciar cómo hay elementos que se escapan al lenguaje y a las teorías preconcebidas por ese autor. Esos elementos que podrían nombrarse de carácter mítico son visibles o perceptibles o *experienciables* en actos y gestos que son comunes a las personas de ese lugar. Un ejemplo de esto podría verse en la relación de Rosario con las plantas.

Esto nos podría llevar a dos pensamientos; por una parte, hay una visión de un narrador extranjero que se maravilla de toparse con lo nuevo, más bien, lo desconocido, y en ese sentido se creería que aquello mágico o mítico no es más que la sorpresa con la que un hombre describe lo no conocido aún por él. El asunto con esta lectura es que se nos esfuma rápidamente a la luz de la novela pues, cada vez que el musicólogo avanza, se dota de mayor verosimilitud la experiencia de aquel dentro de la selva. En el momento en que para él se revela que aquello mítico no es algo nombrado desde lo que occidente decide que se nombre como tal, debido a que los personajes que hacen parte de esa dimensión –podría decir, que habitan la selva y Santa Mónica de los venados- creen en aquellas prácticas porque realmente son parte de su vida, es esa la forma en que se relacionan con los lugares que habitan y lo que viven allí. Asunto que, para otros,

extranjeros a esa realidad, podría ser algo de “gran valor estético o cultural”, incluso, podrían ser unos muy buenos relatos y anécdotas de ese *raro* lugar que, en este caso, sería América Latina.

Este último planteamiento asume, entonces, que el narrador no es un extranjero de la selva y no habla de ella así solo por un ejercicio de idealización de la realidad ficcional en la que se había adentrado. Pero, tampoco es un hombre de la selva, no pertenece a ella aun cuando logre comprenderla y sentirla de formas distintas a aquellas expresadas en un comienzo. El asunto con esto es que, como lectora, no sabría decir cuál es el lugar de aquel narrador. Desde el inicio, estando en la ciudad, inventaba estratagemas para huir del hastío que le generaba. En ese entonces, no conocía la selva y no se sentía cómodo en la ciudad. Al estar en la selva, luego de ir superando pruebas puede llegarse a sentir un poco más cercano respecto al principio, pero, carece de oficio y de papel. Debe regresar nuevamente a la ciudad, aunque ésta lo abrume nuevamente. Todo parece confirmar que el lugar del narrador es el viaje, pues tampoco logra retornar a Santa Mónica de los venados.

La novela tiene la posibilidad de leerse desde diversas perspectivas estéticas a nivel musical y artístico, esto, no solo desde los referentes, las alusiones, los guiños narrativos o las relaciones que desarrolla el narrador en las observaciones que hace sobre fachadas, lugares y personas; sino que, hay quienes tienen el saber para descifrar la manera en que los conocimientos de Carpentier sobre música orquestal, música popular y arquitectura surten el lugar de recursos estéticos para recrear estructuras narrativas y temporales dentro de la macro estructura denominada novela. Es decir, la música en la obra de Carpentier podría mapearse a partir de los niveles mágicos, míticos y reflexivos respecto a las vivencias del narrador musicólogo, y a su vez, ser elemento de análisis a nivel del diseño, de los modos y del procedimiento novelístico.

La lectura de esta novela arroja también la posibilidad de asumir aspectos de su relato como métodos de trabajo para ejercicios investigativos de literatura comparada pertenecientes al campo de la investigación y la creación, particularmente, entre las relaciones latentes y de hondura que son factibles de establecer entre lo literario y lo musical, la palabra y el canto, el signo lingüístico y el signo musical, las funciones del lenguaje: música-literatura (...) adicional a esto, al tener presente que el ejercicio de investigación y creación es algo común y paralelo al musicólogo de la novela y al novelista musicólogo, y que el viaje a la selva acontece –a su vez- en la vida del uno y

del otro, la narrativa autobiográfica se asoma para incrustarse dentro de aquella posibilidad metodológica de la investigación-creación.

Parece que adentrarse en la selva, en las profundidades de la selva y someterse a pruebas que aparecen agresivamente por lo que aquella tiene de indómito y de oscuro: las infinitas y tormentosas lluvias, los estrepitosos cambios en las corrientes del río, los identificables sonidos y ruidos que de ella emergen, el peligro de quienes la acechan en busca de fortunas (...) es lo que le permite al musicólogo acceder al secreto aquel en el que la música no solo puede definirse a partir de sus funciones estéticas, puesto que en ese lugar los sonidos no sirven para ambientar comidas, bailes o teatros; sino, para arrebatar de la muerte el cuerpo de los hombres.

Pieza 2

 <p>The image shows a dark, atmospheric cover for 'La Virgen'. It features a close-up of a woman's face, partially obscured by shadows and what appears to be a waveform or audio visualization overlaid on her features. The text 'La Virgen' is visible in the upper left corner of the image area.</p>	<p>Título La Virgen</p> <p>Motivo musical Laúd Andalúsí (sample)</p> <p>Motivo narrativo Río escondido</p> <p>Tema Aparición de una virgen</p> <p>Método Onomástica aplicada a la creación literaria y musical.</p>
---	---

Onomástica aplicada a la creación literaria-musical

Sintaxis

Elementos: componentes morfológicos de la palabra de procedencia árabe.

Relaciones: la función de cada partícula morfológica y la forma como comulgan para consolidarse como un nombre para lugares, ríos o personas (topónimos, hidrónimos)

Operadores: es difícil el rastreo etimológico debido a que el Árabe Andalusí fue un dialecto que se originó en el territorio de la península ibérica que formó parte del mundo islámico entre los siglos VIII y XV.

Semántica

Referentes: la existencia del río Guadalupe o Guadalupejo que discurre por la provincia española de Cáceres, las imágenes de la Virgen de Guadalupe de Extremadura y de México, la aparición del nombre en trabajos sobre toponimia hispanoárabe.

Fenómenos: “la que viene del valle del lobo”, río extremeño que dio su nombre al santuario de la Virgen de Guadalupe, patrona de la hispanidad, río de lobos, río de piedras negras, río de casajo negro, río del amor, nombre de la virgen que aparece en el Tepeyac (patrona de México).

Estructura: catolicismo.

Pragmática

<p style="text-align: center;">Guadalupe/Wuád-ál-lup -Wádi l lubb-</p> <p>Wuad (guad) partícula que se utiliza en la construcción de hidrónimos.</p> <p style="text-align: center;"><i>Guadalupe.amnistupí</i></p> <p>Lubb (luben-lúp-lupus) partícula que ha generado discordia en los rastreos etimológicos debido a la existencia del homónimo del árabe fushá (lubb como corazón o meollo) y el paralelismo que un diccionario Árabe-Inglés se estableció con el significado de la palabra Hidden (oculto o escondido).</p> <p>La partícula Lubb y su relación con la traducción “lobo” no necesariamente remite a una vinculación latina, sino que en el Árabe Andalusí esta partícula refiere: <i>animal cánido</i>. Este referente data del siglo XV.</p> <p>El morfema “Luub” también aparece en referentes de carácter antroponímico (nombre propio) equivalente con el romance “Lope”.</p>	<p>(árabe)</p> <p>Topónimo Hidróónimo Antroponónimo</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. “La que viene del valle del lobo” 2. Río extremeño que dio su nombre al santuario de la Virgen de Guadalupe, patrona de la hispanidad. 3. Río de lobos 4. Río de piedras negras 5. Río de cascajo negro 6. Río del amor 7. Nombre de la virgen que aparece en el Tepeyac (patrona de México) <hr/> <p>El nombre de un río al que se acercan los lobos o un río oculto.</p> <p>El nombre de un lugar en el que se oculta bajo tierra una virgen para protegerla de ser profanada durante la invasión Árabe en la península ibérica.</p> <p>El nombre de dos vírgenes que se aparecen ante los hombres -en latitudes distintas- para ordenar la construcción de templos o ermitas.</p>
--	---	---

Pieza 3

	<p>Título <u>Cantos de Río</u></p> <p>Motivo musical Cantos rodados</p> <p>Motivo textual Cantos rodados</p> <p>Tema El gesto, la palabra y la voz</p> <p>Método Música programática</p>
--	---

Dice que en la caverna es imposible el silencio y que los cristales de mármol -siendo sonido- se incrustan en las gráficas del pensamiento de cada hombre y de cada mujer que camina hacia la profundidad oscura.

Dice que su cráneo *esquista* por los cristales de mármol que escucha en forma de milenarias gotas que de vez en vez caen en amalgamas de tiempo.

Dice que, de no ser por el abrigo rocoso, no podría ver las capas y las líneas de sus manos afanadas por cargarse de dolomitas.

Dice que desde allá arriba podrá comprender la falla y podrá ver el tiempo como disolución.

Digo, mientras observo los cantos rodados de arriba hacia abajo del río y de abajo hacia arriba de la montaña y mientras escucho la polifonía del agua, que el agua modela y modula.

Y entonces, sobre el tiempo tejido en ritmo, un hilo narra la historia anterior, aquella en la que hubo una mano y una roca;

y entonces, sobre el tiempo tejido como patrón, la mano y la roca ascienden la eterna pared de selva hasta la entrada del húmedo abismo;

y entonces, sobre el tiempo tejido con mis cabellos, se instalan las lejanas voces del río que gruñen desde abajo;

y entonces, sobre el tejido del tiempo, un observador posterior encuentra la roca limada por las aguas;

y entonces, sobre el tejido del tiempo, resguardada de las miradas extranjeras, la roca vuelve a la mano y canta.

Referencias

- Carpentier, A. (1953). *Los pasos perdidos*. Barcelona: Bruguera
- Gadamer, H. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Bachelard, G. (1960). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica.
- Montoya, P. (2005). *Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música*. Revista Universidad EAFIT. Vol. 41. No. 139, julio, agosto, septiembre 2005.
- Stiegler, B. (2015). *Leroi - Gourhan, lo inorgánico organizado*. Traducción de José Jairo Montoya publicado en Traducciones Historia de la Biología N17.
- Ramírez-Miller, L. (2021). *Reflexiones sobre la écfrasis musical*. Publicación semestral, Con-Ciencia Serrana Boletín Científico de la Escuela Preparatoria Ixtlahuaco, Vol. 3, No. 6 (2021) 17-19.
- Hofstadter, D. (1979). *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*. España: Tusquets editores.
- Aguilar, C. (1989). *Estructuras de la sintaxis musical*. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires: departamento de música, sonido e imagen.
- López Ojeda, E. (2013). *Literatura y música*. BROCAR, 37, 121-143.
- Rocha Iturbide, M. (2016). *La escucha como forma de arte*. Chile: Aural.