



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

FACULTAD DE LENGUAS Y LETRAS

CONSTITUCIÓN DE SENTIDO Y SIGNIFICACIÓN DE LA ESENCIA
MUSICAL EN *LOS PASOS PERDIDOS* DE ALEJO CARPENTIER

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestría en

Literatura Contemporánea de México y América Latina

PRESENTA:

MARTHA YRIA BAHLKE CORTES

Santiago de Querétaro, Mayo 2013



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Maestría en Literatura Contemporánea de México y América Latina

CONSTITUCIÓN DE SENTIDO Y SIGNIFICACIÓN DE LA ESENCIA MUSICAL
EN LOS PASOS PERDIDOS DE ALEJO CARPENTIER

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestría en
Literatura Contemporánea de México y América Latina

Presenta:
Martha Yria Bahlke Cortes

Dirigida por:
Dr. Gerardo Argüelles Fernández

SINODALES

Dr. Gerardo Argüelles Fernández
Presidente

Gerardo Argüelles
Firma

Dr. Mauricio F. Beltrán Miranda
Secretario

Mauricio F. Beltrán Miranda
Firma

Dr. David E. Miralles Ovando
Vocal

David E. Miralles Ovando
Firma

Dr. Marco Aurelio Ángel Lara
Suplente

Marco Aurelio Ángel Lara
Firma

Dra. Carmen Dolores Carrillo Juárez
Suplente

Carmen Dolores Carrillo Juárez
Firma

Mtra. Verónica Núñez Perusquía

Mtra. Verónica Núñez Perusquía
Directora de la Facultad de la Lenguas y Letras

Dr. Irineo Torres Pacheco
Director de Investigación y
Posgrado

Centro Universitario
Santiago de Querétaro, Mayo 2013
México

RESUMEN

La presente investigación pretende determinar los elementos esenciales que de lo musical se pueden inferir en los diferentes niveles en que aparece el fenómeno a partir de la postura filosófica y metodológica de la reducción fenomenológica de Husserl; para lo cual, se lleva a cabo un detallado análisis de la esencia tanto de lo literario como de lo musical, además del seguimiento del ejercicio de reducción fenomenológica para la develación de los contenidos y niveles de contenidos de la esencialidad musical. Uno de los conceptos centrales que sostiene esta investigación parte de la noción de objeto puramente intencional que desde Roman Ingarden otorga la apropiación de cualidades esenciales que devienen en la concretización objetivada intersubjetiva de la obra de arte, ya sea tanto musical como literaria. Del mismo modo, se busca determinar la condición en que estas cualidades ontológicas se presentan en la obra literaria *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, por lo que se lleva a cabo un seguimiento pormenorizado de los elementos que de lo musical contiene tanto el tiempo, el espacio, la construcción de los personajes y la trama misma, y cómo éstos ayudan a la constitución de sentido y significación de la narración. Finalmente, se realiza un ejercicio de análisis de lo propiamente musical a partir de la composición del narrador personaje titulada *Treno* y las cualidades musicales armónicas, melódicas e instrumentales que esta composición, dentro de la historia, retoma de uno de los *Leitmotiv* de la novela, es decir la novena sinfonía de Beethoven.

Palabras clave: Constitución, sentido, significación, ontología, intencionalidad, fenomenología.

SUMMARY

The purpose of this research is to determine the essential elements that can be inferred from the diverse levels in which appears the musical phenomenon, based upon Husserl's methodology and philosophical ideas on *phenomenological reduction*. This is accomplished by means of a detailed analysis of the essence, both literary and musical, in addition to a phenomenological reduction exercise to unveil the contents and levels of musical essentiality. One of the central concepts in which this research is grounded arises from the notion of Roman Ingarden's purely intentional object, which grants the appropriation of essential qualities thru an intersubjective, objective concretization of the work of art, both musical and literary. Similarly, it is intended to determine how these ontological qualities occur within the literary work *The Lost Steps* by Alejo Carpentier, by carrying out a detailed monitoring of the musical elements present in time, space, characters building and in the plot itself, and how they contribute to constitute sense and significance in the narrative. On the other hand, an analysis of the purely musical is done, based on the character-narrator's composition titled *Treno* and the harmonic, melodic and instrumental musical qualities that this composition, within the story, retakes from one of the novel's *leitmotiv*, namely Beethoven's Ninth Symphony.

Keywords: Constitution, sense, significance, ontology, intentionality, phenomenology.

AGRADECIMIENTOS

A mi estimado maestro y asesor el Dr. Gerardo Argüelles por el entusiasmo y dedicación con que siempre comparte su vasto conocimiento. Por su tiempo, paciencia, consejos y sobre todo por su ejemplo tanto académico como humano. Gracias por su apoyo y por tantos días dedicados a este proyecto.

A mi compañero de vida Adán García por su comprensión y apoyo a lo largo no sólo del posgrado sino de toda nuestra vida juntos.

A mi madre Ana María Cortés Sánchez por ser mi mayor ejemplo de entereza y lucha en la vida

A mi hermano pequeño Hermes Bahlke por ser no sólo mi mejor amigo sino porque su cariño es el que me impulsa cada día.

A mi padre Víctor Bahlke y Teresa Baeza ya que sin su apoyo en casa esta tesis nunca hubiera visto la luz.

A todos mis maestros por su compromiso y dedicación en clase.

A mis sinodales por sus valiosos comentarios.

A mis compañeros y amigos Claudia, Roxana, Yunuén, Mariana, Rubén, Cesar y Eduardo por hacer de estos años de estudio una experiencia inolvidable.

ÍNDICE

Resumen.....	i
Summary.....	i
Agradecimientos.....	ii
Índice.....	iii
Índice de cuadros y figuras.....	v
I. Comentarios Preliminares	1
II. Antecedentes: trabajos fundamentales en torno a Los pasos perdidos	8
III. Marco teórico y orden metodológico	18
3.1 El paradigma fenomenológico y la develación de la esencia literaria	18
3.2 La fenomenología como método para el descubrimiento de la esencia de lo musica ...	25
3.2.1 La esencia musical. Un ejercicio de reducción Fenomenológica	27
3.2.2 Determinaciones suplementarias y estratos de la esencia musical; diferentes niveles de la esencia.....	34
3.2.3 La experiencia musical como acto intencional	40
3.2.4 Implicaciones de una lectura apegada al concepto de interpretación literaria desde la inteligencia autoral en J.H. Gerigk y Roman Ingarden	43
IV. Análisis de la esencialidad musical dentro de la obra literaria.....	48
4.1 Sentido y significación de la extratextualidad musical en Los pasos perdidos	48
4.2 La esencia musical como elemento clave en la creación del espacio literario	53
4.3 La esencia musical como elemento clave en la creación del tiempo literario	61
4.4 La esencia musical como elemento clave en la creación de los personajes literarios....	68
4.4.1 Configuración psicológica de los personajes	74
4.4.2 La memoria	74

4.5 La esencia musical como elemento central en la trama literaria	86
4.6 Función de los espacios de indeterminación de lo musical dentro de lo literario	91
4.7 El Treno como juego de develación en la imbricación de la estructura musical de la Novena sinfonía de Beethoven y la trama de Los pasos perdidos.....	91
4.7.1 Contexto de las relaciones Beethoven – Carpentier	96
4.7.2 Análisis comparativo musical del Treno y la Novena Sinfonía de Beethoven	98
4.7.3 Cierre deL análisis musical comparativo.....	112
V. Conclusiones	114
VI. Bibliografía.....	130

ÍNDICE DE CUADROS Y FIGURAS

Cuadro	Página
Fig. 1 Modalidades ópticas de un momento existencial (Argüelles, 2009)	21
Fig. 2 Estaciones dentro de la estructura de la historia (Aristóteles en Argüelles: 2009, p 93-94)	86
Fig. 3 <i>Fragmento del tutti e inicio de la marcha del compás 508 a 516 del 1er Movimiento de la 9ª Sinfonía de Beethoven</i>	98
Fig. 4 Fragmento del solo del Barítono del compás 9 a 14 del tiempo presto, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven	99
Fig. 5 Línea de las cuerdas frotadas del compases 14 y 15 del tiempo presto, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven	100
Fig. 6 Línea del Barítono y de la cuerda frotada del compás 16 a 22 del tiempo presto, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven	101
Fig. 7 Línea del Barítono y encuadre del tutti en el compás 23 al 29 del tiempo presto, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven	102
Fig. 8 Entrada de cellos y bajos compás 8 al 22 del tiempo presto-recitativo, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven	103
Fig. 9 Línea del barítono compás 1 a 7 del tiempo allegro assai, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven	104
Fig. 10 Línea de la contralto, tenor y barítono compás 60 a 65 del tiempo allegro assai, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven	105
Fig. 11 Línea del Clarinete, Fagot, Cornos y Cuerda frotada compás 102 a 110 del tiempo allegro assai vivace, alla marcia, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven	106

Fig. 12 Entrada del tutti en el compás 210 a 217 de del tiempo allegro assai vivace, alla marcia, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven	107
Fig. 13 Voz del bajo, tenor y contralto en el compás 216 y 217 de del tiempo allegro assai vivace, alla marcia, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven.....	108
Fig. 14 Dialogo entre las voces de barítono solo y los bajos compás del 1 al 6 del del tiempo allegro assai vivace, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven.....	109
Fig. 15 Entrada del coro compases del 21al 23 del tiempo allegro assai, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven	110
Fig. 16 Dialogo flautín y unísono de cello y contrabajo del 46 al 51 del tiempo allegro assai, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven.....	111

I. Comentarios Preliminares

Los pasos perdidos es una de las obras cumbres del célebre escritor Alejo Carpentier escrita ya hace 60 años, lo que hace que un gran número de trabajos se hayan realizado en torno a la misma y por lo tanto una investigación más al respecto arroja una serie adicional de retos y cuidados. De igual modo se presenta como todo un desafío la ampliamente conocida notificación extraliteraria sobre la profunda relación de Carpentier con la estética, la creación y ejecución musical. En este sentido, una investigación propuesta como tesis de grado adicional al respecto, puede parecer inviable con base en el número de trabajos que parecen estar enfocados específicamente a esta relación. Uno de los retos y objetivos concretos del presente trabajo es evidenciar, a modo de antecedentes, las investigaciones relacionadas en torno a los diferentes elementos de la música y su mundo como tema en *Los pasos perdidos*¹ a partir de un seguimiento pormenorizado, subsumido en esencia bajo la expresión acuñada en la fenomenología como “lo musical”. Esta especialización para atender los modos del aparecer de “la música” en Carpentier nos llevará a lo que creemos es la afirmación falseada del número de trabajos -que yendo más allá de la mención evidente de la relación e importancia de lo musical- existen vinculados al tema.

Para este fin se llevará a cabo una investigación basada en los estudios monográficos, documentos, tesis, tesinas, entrevistas inéditas y artículos académicos entre otros, encontrados primeramente en la biblioteca de la Universidad de la Habana, la biblioteca de la Fundación Alejo Carpentier y la biblioteca José Martí ubicadas todas en la Habana Cuba, además de la biblioteca personal y entrevista realizada para este fin a la experta en Carpentier, Gabriela Pogolotti, contando, por otro lado, para la presente investigación, con bases de datos académicas como EBSCO, ARGOS, etc.

De esta manera no sólo se tratará de evidenciar de manera puntual los trabajos relacionados a nuestro *corpus* y el tratamiento de cada uno de ellos, sino, además, se buscará demostrar la necesidad de realizar un análisis de la vasta esencia de lo musical en la obra, los niveles de cada uno y la forma de darse éstos a la conciencia; hablando aquí sobre una conciencia hipotética-teórica al prescindir de cualquier tipo de verificación psicológica de experiencias de lectura.

¹ En adelante la referencia a esta obra será por medio de la siguiente sigla Lpp más la indicación de la página correspondiente a la cita en cuestión.

Al ser esta investigación un ejercicio inserto en el terreno del análisis literario, la elucidación de conceptos que respondan a las preguntas básicas referentes a la constitución y naturaleza de la misma, esto es, el análisis de la constitución de sentido y la elucidación de significación de la obra literaria en cuestión será el objetivo fundamental. Por lo tanto, el primer planteamiento lógico que subyace a la evidencia de los mecanismos del modo de aparecer y configurarse del sentido literario ante la conciencia de la obra de arte, deben de dar inicio en una reflexión filosófica que abarque la postura estética ante las diferentes disciplinas artísticas como lo son en este caso, la música y la literatura.

Para este fin y dentro del marco teórico, partiremos exponiendo los planteamientos que evidencien la necesidad de trabajar bajo el giro fenomenológico de Husserl sobre el positivismo cognitivo de otras aproximaciones teóricas. De esta manera buscaremos determinar la modalidad de existencia de la literatura en tanto objetividad pura, sin referente comprometido en el mundo de la verificación empírica inmediata, portadora a su vez de sitios indeterminados, y la manera en que éstos se pueden solventar en la conciencia del lector, sin alterar la naturaleza de la obra.

Inserto en el orden metodológico del marco teórico, se elaborará un fundamento teórico que sustente la importancia de una reflexión de naturaleza ontológica en torno al arte musical, que ayuden a la comprensión de ésta como fenómeno, alejada de supuestos y teorías preconcebidas. Aquí, nuestro objetivo central será establecer las diferentes modalidades y sus implicaciones, en cuanto a esencia, de las diferentes manifestaciones en que se puede vivenciar el fenómeno de lo musical.

Para ello, la metodología que sustenta el presente trabajo gira en torno al ejercicio de reducción fenomenológica, desde donde se buscará definir la naturaleza esencial y los niveles que alrededor de ésta se forman las distintas manifestaciones del fenómeno musical. Así, se buscará determinar la diferencia entre la nota experienciada y la nota vivida en la suspensión a partir del concepto husserliano de retención, ligado a la tesis sobre las síntesis pasivas que más tarde han servido como pilar teórico a pensadores como Iser sobre la fenomenología de la lectura.

Dentro de la misma argumentación teórica, se buscará sustentar la naturaleza temporal del *ser musical* bajo lo que Husserl teoriza como *modos discursivos de un objeto temporal inmanente*, especificando conceptos centrales como memoria primaria, *presentificación* y *protensión*, entre otros no menos relevantes. A partir de estos es que se buscará esclarecer las diferentes particularidades temporales, no sólo de las diferentes

manifestaciones de lo musical, sino de la misma manera sustentar el mecanismo temporal de la música al interior de la historia de *Lpp*.

Con base en lo anterior es que indagaremos en torno a la concreción de las tres cualidades fundamentales en la naturaleza del ser ontológico esencial del fenómeno musical, confrontando la estructura teórica tradicional y partiendo de la reflexión generada por el ejercicio de reducción fenomenológica. Del mismo modo se cotejarán los resultados, productos de la deducción con las propuestas de Ingarden referentes a las mismas cualidades esenciales de lo musical en su manifestación acústica como en las características privadas en lo real (aquí *lo real* entendido como el presente de realidad conjeturada en un marco de experiencia de vida fáctica).

Bajo esta línea de interés y cometido analítico tenemos el propósito de instaurar un orden lógico de relaciones en torno a lo mismo musical confrontado nuevamente los resultados de nuestro ejercicio de investigación con los dos niveles de lo musical que trabaja Ingarden, así como con los estratos de la ontología formal de Nicolai Hartman.

Partiendo así del trabajo de los diferentes estratos y niveles, esta investigación se focalizará en determinar la forma en que se experimenta en la consciencia el fenómeno musical. De tal modo dentro del mismo marco teórico, se describirá la manera en que tanto la literatura como la música y la música en la literatura, encarnan las características de concreciones subjetivadas a modo de objetos puramente intencionales. De modo muy concreto se abordará el análisis del fenómeno de lo musical como *noema* y el darse a la consciencia como *noesis*, desde la modalidad de ser un objeto puramente intencional (el *corpus*) que sostiene a su vez a otra objetividad puramente intencional (la música). De esta manera, se propondrá la naturaleza de lo musical a partir de conceptos cruciales en la ontología esencialista de Ingarden como el ente noemático derivado original y el ente noemático derivado secundario.

Como parte central del desarrollo de esta investigación y dentro del capítulo del *análisis de la esencia de lo musical dentro de la obra literaria*, será fundamental señalar la naturaleza de darse de lo musical específicamente en nuestro *corpus*, no ya desde un proceso de escucha real, sino desde la inserción y reelaboración de los contenidos de la esencia musical imbricados literalmente en *Lpp*.

Por lo que una vez cimentado aquello que consideramos como esencia de lo musical, en el capítulo siguiente, partiremos a ubicar a modo de niveles los fenómenos que en mayor y menor medida contengan partes constitutivas de la esencia musical. En este mismo cometido metodológico, deseamos incluir el análisis de elementos objetivos, tales

como la partitura, y elementos psicológicos razonados como la creación musical no escrita a modo de improvisación, la re-experienciación de un fragmento de melodía o hasta la reflexión sobre la constitución ontológica de los propios instrumentos.

Ulteriormente se examinará la incidencia de lo musical en cada aspecto constitutivo de la obra a partir de la determinación exhaustiva de las diferentes formas de manifestarse el fenómeno de lo musical en los contenidos específicos de lo extra textual a partir del ámbito teórico y formal, de estructura instrumental, cultural-referencial y general en *Lpp* página por página.

Así, este trabajo buscará de igual modo, determinar la modalidad en que la condición del espacio (escenario y lugar literario) incide tanto en la percepción de la construcción del mundo -aquí específicamente desde el yo-narrador- como en la representación de los fenómenos en la consecuencia descriptiva de este mismo narrador, retomando para esto la propuesta del esquematismo trascendental kantiano y la relación que, a partir de éste, se retoma de la construcción del fenómeno del espacio desde lo real.

En este orden se tratará de demostrar como esta noción *a priori* kantiana dispuesta por lo general para el mundo de la experiencia (extraliteraria) sufre un significativo desplazamiento ontológico cuando se efectúa el mismo análisis espacial en la obra literaria, y por lo tanto ante este efecto la noción espacial *a priori* se torna en una *dación a posteriori*; siendo lo anterior válido y certero si se admite el resultado de la naturaleza del fenómeno noemático siguiendo a Husserl, sustentada a su vez en la re-experienciación como resultado del proceso de la objetivación intencional cualitativa, producto asimismo de la apercepción.

De igual manera se trabajará la noción tiempo-espacial desde la noción de Ingarden de objeto puramente intencional, en donde el espacio, si bien puede partir de referencias extra literarias, funciona como un espacio propio del mundo creado que se explica bajo las leyes de este mismo mundo.

La presente propuesta contiene como punto central el análisis de la imbricación de los elementos musicales que, partiendo en un primer momento del ejercicio de análisis narratológico, abarcan los diferentes niveles o estratos de la esencia musical, incluyendo la dinámica en que éstos son insertos en la obra para nutrir la conformación del espacio narrativo. De esta manera se determinarán los elementos que a partir de un estilo descriptivo barroco, aportan contenido de sentido (en el plano de la expresión literal) y significación a la diégesis (en el plano del significado hermenéutico).

Todo esto se trabajará en ejemplos claves desde cada estrato de lo musical en función del espacio literario, partiendo, además, desde las determinaciones esenciales como la representación del sonido en el tiempo y espacio, la noción tímbrica y la disposición y organización de las notas evidenciadas a su vez desde los rasgos melódico, armónico y de *tempo*. De igual modo se hará un seguimiento de la delimitación espacial a través de elementos musicales suplementarios a partir de lo *cósmico* musical en los instrumentos, las partituras, las composiciones, los elementos interpretativos, la teoría musical, el fin metafísico de la inmortalidad y la laudería.

En *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier encontramos el desafío de develar la naturaleza del tiempo tanto real (empírico lógico del mundo físico) como fenomenológico; es decir, el que compete a la noción o percepción íntima del tiempo, en el entendido de que toda obra artística ofrece un acceso distinto a la experiencia del mundo empírico; un acceso perceptivo e imaginativo cuyo objeto desde la fenomenología misma ha sido llamado objeto puramente intencional.

Así, tenemos el desafío de develar la naturaleza temporal de lo musical y su modo de darse ante la consciencia en lo literario, la imbricación de ambas y la significación que a su vez proveen a la obra en los diferentes estratos, a partir del fundamento fenomenológico.

Del mismo modo y en dentro del capítulo inmediato, se delimitará y profundizará en la naturaleza de la construcción de cada uno de los personajes en función de lo musical desde el ámbito de la trama, su fundamento psíquico y sus cualidades mnémica a partir de la visión de humanidad e historia personal que se construye así como la manera específica en que incide diversos estratos del relato.

El siguiente punto a desarrollar se desarrolla en torno al análisis de la estructura narrativa a partir de la estructura de la tragedia griega partiendo de conceptos centrales como la *expositio*, *peripateia*, *anagnórisis*, *hamartía*, *katastrophe* y el *exodus* en torno a los acontecimientos ligados o determinados con lo musical. Buscando demostrar de este modo, la incidencia de este arte en la misma construcción narrativa, en el apartado *La esencia musical como elemento central en la trama literaria*.

Como uno de los últimos elementos centrales de la presente investigación, se presenta la búsqueda de un argumento teórico que ayude a sustentar a la obra literaria como objetividad autónoma e independiente de las preocupaciones tanto autorales como psicológicas-receptivas de la lectura, centrándonos sobre todo en Horst-Jürgen Gerigk y su propuesta de inteligencia autoral. De esta manera se buscará sustentar una lectura apegada

al mundo creado, en donde la misma obra aporte los elementos necesarios tanto para su develación como para su significación, aún desde tales sitios indeterminados.

De igual modo y bajo este precepto argumental, se delimitarán los sitios indeterminados centrales en nuestro *corpus* y una propuesta de lectura que llene estos mismos espacios a partir del mundo creado, evidenciado por esta inteligencia autoral. Sobre todo, se buscará delimitar el papel de lo musical tanto en esta intención carpenteriana como en su inferencia en la significación de *Lpp*, además de buscar analizar los efectos que una lectura despreocupada de la intención autoral o inhabilitada teórica o metodológicamente de la propuesta del escritor cubano genera en la comprensión del mundo propuesto en la obra literaria, sustentados en los conceptos clave de verosimilitud y pacto de lectura.

De igual manera se buscará exponer cómo la lectura de determinados espacios poéticos queda incompleta sin la noción de lo musical a lo largo de la trama, resultando en ocasiones incluso un vacío semántico; esto es, sin tales conocimientos habría ciertos pasajes incomprensibles para el plano de la significación receptiva.

Lo anterior es posible a partir de las diversas abstracciones y objetividades intersubjetivas insertas en nuestro *corpus*, como lo es en sus diferentes manifestaciones *La novena sinfonía* de Beethoven², obra que se trabajará como último momento de reflexión, en donde de manera detallada se estudiarán todos los aspectos de la obra de Beethoven ya sea como parte de la trama y elemento clave constituyente de la visión de mundo particular que nos ofrece esta obra o desde la construcción de los espacios, el tiempo, el recuerdo, la lógica de los pensamientos y las acciones de los personajes en el *corpus*.

El objetivo primordial de este trabajo gira, por tanto, en torno a las posibilidades y cualidades en se presenten y evoquen en una obra de arte (escrita) las esencialidades de otra creación estética como la música, profundizando particularmente en el giro que aporta la sustantivación que de la música pasa a lo musical como manifestación de la esencia, entendiendo aquí *esencia* como el núcleo mínimo inteligible y constitutivo de un objeto determinado, en distinción de otras categorías ontológicas, por ejemplo, de la substancia (materia compuesta) o la existencia (relación espacio-temporal de toda entidad).

El apego a un marco teórico y metodológico, que se atiene a principios fenomenológicos, brinda una aproximación tanto a la peculiaridad esencial de la música,

² Ludwig van Beethoven Symphony No. 9 in D Minor Op. 125. Ed. Breitkopf & Härtel. Alemania. 2009 Con estreno en Viena, el 7 de Mayo de 1824

desde un constructo coherente y muy poco usado en América Latina, ya que si bien se fundamenta en algunas nociones de autores clásicos de la fenomenología y hermenéutica como Husserl, Ingarden, Iser o Gadamer, entre otros, el trabajo se llevará a cabo desde una perspectiva contemporánea, cuidando no caer en la “posmodernización de la hermenéutica en literatura como herramienta interpretativa [...], fundamentada en la experiencia heideggeriana del *ser en el mundo* y su capacidad de inquirir y discernir por medio de la evaluación interpretativa que se deriva de la preocupación (*Sorge*), en este caso del lector que interpreta” (Argüelles: 2002, p. XI); sobre todo, así Argüelles, porque este método de interpretación centrado en la autocerteza del intérprete “ha provocado el desbordamiento de sub-teorías interpretativas ligadas directamente al trabajo de investigación psicobiográfico, y en su caso, recepcionales” (Ibidem).

II. Antecedentes: trabajos fundamentales en torno a *Los pasos perdidos*

La música en sus diferentes facetas inserta en la obra literaria de Alejo Carpentier es un tema que si bien parece ser poco novedoso, en realidad conlleva el arraigo de un equívoco. Esta es una obra estudiada por diferentes críticos y académicos, pero como se demostrará en nuestra investigación, en realidad son pocos los trabajos que van más allá de nombrar esta relación, ocupándose por el contrario, de modo franco, de analizar detenidamente los intersticios entre el “juego” carpenteriano de la música en la novela *Lpp*.

La tesis de doctorado de Katia Chornik (2010), argumenta (acorde a nuestra investigación), que si bien se ha encontrado un extenso número de trabajos académicos respecto a la obra del escritor cubano, no todos tratan esta especie de universalidad (objetiva-fenomenológica) de la constitución de lo musical en el argumento narrativo de Carpentier, y los que lo tratan de algún modo parafraseado o aproximado, omiten los conocimientos o cuestionamientos fundamentados en teoría musical, y el único recurso de investigación resulta ser la aseveración de la obvia relación literaria musical:

En el tiempo de la elaboración de esta tesis ningún estudio sustancial interdisciplinario sobre el rol de la música en las novelas de Carpentier ha sido publicado en inglés (Chornik: 2010, p 11)

De igual modo, diversos escritos ayudan a fundamentar nuestra idea de amplitud en las diversas manifestaciones y sentido de lo musical en de la obra de Carpentier. Respecto a la construcción del tiempo en la obra podemos ver cómo diferentes artículos abordan la idea del arte de los sonidos y silencios desde la noción del tiempo. A este respecto Ileana Bucurenciu (1984) señala la preocupación del personaje narrador de *Lpp* como músico, y en Carpentier como novelista, lo cual llevaría a ver el tiempo:

[...] desde el título hasta los detalles de la narración, desde el andamio de la construcción épica hasta las observaciones más insignificantes» (p 338).

Esta autora señala, además, el juego de dos regresos en el tiempo: uno el regreso del individuo, regreso imposible (muerte), y otro el de humanidad, esto es: regreso posible, necesario, ineluctable. Un regreso total a la temporalidad inicial almacenado en el recuerdo eternizado en la creación artística; el tiempo mítico y humano que se retoma con la música, lo mismo que el tiempo circular, tiempo-muerte, el tiempo sin esperanzas, como llamaríamos al tiempo que rige el mundo de Sísifo – así Bucurenciu. El retorno que señala

este trabajo, da a su vez sustento en lo que se podría considerar como contrapunto histórico, espacial.

En el escrito de Salvador Arias, *Habla Alejo Carpentier* (1977) se marca la relación entre éste y el río, así como una visión del viaje en el tiempo como un adentramiento tanto a la historia como a la pregunta relacionada con la posibilidad de la evasión temporal. Por otro lado, la noción del manejo del tiempo como tesis de la novela la encontramos en el trabajo *Confesiones sencillas de un escritor barroco* de Cesar Leante (1964).

En este mismo orden de ideas, en los escritos de Carlos Santander (1968) y Marie-Pierre Lassus (2005) vemos como las fuentes históricas trabajan para lograr la omnitemporalidad de la novela, así como la modalidad de la simultaneidad de un tiempo que recoge a todos los tiempos; un “servicio” además dado a través de la música. Igual señala esta novela y su relación con el tiempo maravilloso y mítico y elementos repetitivos que a modo de *Leitmotiv* pueblan la narración.

Pedro Lastra (1971) y Manuel Durán (1972) señalan la similitud del juego del tiempo en la novela y el relato del cubano en *Viaje a la semilla* como recurrencia temática, así como se demarca el juego de oposición de mundos y su relación con el tiempo del origen en el primero y la reversibilidad temporal (en la misma búsqueda de los instrumentos), la relación entre continente latinoamericano y máquina del tiempo así como una manifestación de la guerra contra el tiempo en el segundo. Inserto en la misma relación con la realidad americana, encontramos el trabajo de Rafael Del Valle (1976) y Luisa Campuzano (2005), en donde la ciudad latinoamericana es presentada desde la plenitud sensorial relacionada con la activación de la memoria, misma que Noel Salomón (1972) trabaja como precisiones temporales que estructuran la estética de la impresión en nuestro escritor, mismas que pueden evidenciarse desde nuestro autor a partir del epistolario sostenido con Fernández de Castro (Carpentier - De Castro: 2005). Siguiendo con la idea de “lo latinoamericano” es Jean-Louis Joachim (2005) quien incorpora la noción de mestizaje representados por la coincidencia de la música y la religión por encima del espacio y del tiempo.

El tiempo como viaje hacia una interiorización subjetiva, hacia el *yo* creador, ha sido atendido de igual modo por Noel Salomón (1972), Vera Kuteischikova (1965) y Katia Chornik (2010). Juri Talvet (1980) a su vez, reflexiona sobre la amplia naturaleza del tiempo en la obra evidenciada desde el tiempo de los héroes, del autor, del lector, gramatical, cronológico y de los acontecimientos. Señala de igual modo, la importancia de

la semántica del tiempo y el espacio y agrega la ausencia del tiempo personal que convierte en símbolos a casi todos los héroes de *Lpp*.

La reflexión sobre la misma noción de tiempo en nuestro autor la encontramos en Andreas Kurz (2005), quien hace la equivalencia desde el pensamiento hiedeggeriano en la construcción de un *nunc stans*, origen y fin de la existencia a la vez.

La anterior relación muestra un evidente orden de elementos y trabajos que en la presente investigación se busca vincular a partir de sus relaciones con la constitución de sentido y significación de lo musical en la misma construcción del tiempo narrativo.

Las relaciones de espacio y tiempo en Carpentier han sido investigadas desde diferentes perspectivas críticas. Uno de los puntos de mayor confluencia de análisis al respecto, gira en torno a la visión de un espacio construido desde la oposición. Pedro Lastra lo marca al respecto de la obra completa de Carpentier, por ejemplo, desde el contraste del campo y la ciudad (Lastra: 1971).

En *Lpp*, Fernando Aínsa (2004) señala el espacio como unidades aisladas entre sí que sólo el personaje comunica por medio de un contrapunto histórico y espacial: Nueva York – Europa - Latinoamérica. Desde este personaje que busca la construcción de un espacio propio en los contrastes de universos irreconciliables (norte y sur), encontramos a Gabriela Pogolotti (2007), Luisa Campuzano (2005) y Katia Chornik (2010) a través de lo que Aínsa llama los espacios transicionales.

Inserto en la misma organización conceptual, encontramos a Leonardo Acosta (1981) que marca como esta especie de “juego” de los diversos planos contrastantes brinda en Carpentier la profundidad espacial. Sumándose a este punto de vista, Adolfo Cruz-Luis (1974) y Luisa Campuzano (2005) conceden al espacio específico de la selva un peso determinante ya sea como el personaje central en el primero o como elemento activador de la memoria en el segundo.

Otra lectura interesante la tenemos desde Juri Talvet (1980) que marca a la identidad femenina en los personajes como los símbolos de los espacios al interior de la narración, haciendo la equivalencia del mundo “pequeño burgués” con Mouche y la pureza originaria de la selva con Rosario.

Alexis Rodríguez Márquez (1970) abre la importancia de la problemática tratada en la novela a la cual el mismo espacio se supedita, y si bien no concretiza esta temática, con base en investigaciones preliminares, podemos objetivarla en lo musical.

A este respecto Gabriela Pogolotti (2007) señala la importancia de lo musical en la configuración de la búsqueda de un espacio desde la indagación a partir de las

obsesiones de un músico, este arte dice Pogolotti en conjunto de las artes visuales ayuda configurar todo un espacio planetario. Marie Pierre Lassus (2005) argumenta que el arte musical abre todo un espacio y tiempo míticos a modo de *Leitmotive*. Siguiendo esta misma línea discursiva encontramos la tesis de Chornik (2010) que muestra de manera literal como la música ayuda a configurar el espacio de manera clara en los diferentes espacios transicionales, que son, según el señalamiento de Leonardo Acosta (1981):

[...] espacios llenos de sonido y el contraste del silencio que pueblan la diégesis (p 20)

Sin embargo, si la inferencia de la música como elemento fundante en la construcción del espacio en esta novela está claro desde todos estos críticos, no se ha determinado en ninguno de estos trabajos la manera en que este fenómeno sucede, como tampoco se han registrado los momentos específicos en la novela más allá de la inferencia a la relación, elementos de indagación que esta investigación precisamente busca atender.

Otro elemento que corre a través de la obra de Carpentier es la recurrencia y relación con el mito. Diversos autores han retomado este rasgo carpenteriano a partir de diferentes escritos y perspectivas:

Sobre el trasfondo de la perdurable memoria mítica, en medio de las convulsiones del acontecer histórico, la silueta del intelectual recorre las novelas de Alejo Carpentier (Pogolotti: 2007)

El mito de Sísifo es uno de los predilectos en Alejo Carpentier. A manera de recuperación contextual cabe indicar aquí que según A. Camus, quien a su vez retoma su reflexión en la poética de Homero, refiere al destino del más sabio y prudente de los mortales con oficio de bandido, al cual se le reprocha revelar secretos de los dioses y por lo que fue castigado y condenado a muerte. Cuando Tánatos sube a buscarlo, Sísifo le pone grilletes, ante lo cual Plutón envía a Ares a liberar a Tánatos. En el infierno, Sísifo convence a la muerte de dejarlo regresar para reclamar a su esposa los sacrificios habituales a los muertos, pero al regresar decide no volver, por lo que Hermes debe llevarlo al infierno de regreso, condenado ya al eterno castigo de empujar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña, desde donde la piedra volvería a caer por su propio peso, castigo inútil y sin esperanza (Camus: 1942).

En referencia a este mito, Salvador Bueno (1972), Lev Ospovat (1974), Ariel Dorfman (1970) y Luis Rafael Sánchez (en Arias: 1977) teorizan la recurrencia del mito como elemento en donde éste es tomado por el personaje central de *Los pasos perdidos* que lo renueva y transforma en una representación de la fe y el progreso.

Para Ospovat (1974), el mito es una recurrencia en cualquier pueblo que sólo tendrá variantes en la envoltura. De esta manera, menciona el mito del paraíso perdido, que de igual modo encontramos en nuestra novela.

El mito encarna la esencia de la humanidad que, siguiendo a Dorfman (1970), se liga a la repetición histórica que contiene y explica al mismo. Para Luis Rafael Sánchez (en Arias: 1977), el personaje de *Lpp* no busca el tiempo histórico sino el mítico y vence el tiempo a través del retorno a la infancia.

Otra perspectiva del mito en esta obra responde al discurso de Luisa Campuzano (2005) donde el mito es punto de análisis y rechazo, específicamente, el mito moderno de la extraterritorialidad y ganancia estética que el artista adquiere en la expatriación y el exilio.

En los personajes de Carpentier el mito se encarna desde la oposición al mismo que desde la perspectiva de Dorfman se explica así:

Por ende, tan esencial como la creencia en un Mito es desafortunadamente la traición a esa Leyenda, la tentación de olvidarla, la búsqueda de lo fugaz y no de lo permanente (Dorfman: 1970, p 119)

En otro ejemplo crucial, cabe añadir que Marie-Pierre Lassus (2005) es quien señala a la música como reminiscencia que abre el mismo espacio y tiempo mítico.

Si bien el análisis en trabajos previos sobre la incidencia del mito en nuestro *corpus* es significativa, no encontramos un escrito que trabaje y sustente las relaciones entre estos mitos retomados por Carpentier y su liga con lo musical en donde el mito de Sísifo se relaciona con lo musical al ser éste el único destino posible del creador. El personaje representa a este Sísifo en su caída producto de la búsqueda de lo musical, cae producto de su oficio. Del mismo modo el mito del paraíso perdido vivido por el personaje tras el abandono de Santa María de los Venados, es responsabilidad de su oficio de músico, de las aspiraciones de esta profesión. Tras arrojarlo del paraíso, la música lo condena a caer interminablemente

Así mismo queda abierto al análisis a partir del estudio de la relación del mito de los orígenes, la creación, vinculado con la música del personaje (trueno-lluvia-germen de vida, *Treno* original-origen de la música), vínculos esenciales en nuestra novela y que se buscará desarrollar a lo largo del presente trabajo.

Uno de los elementos determinantes en la trama narrativa es el manejo de la Historia en la historia, como contenido extradiegético, que va desde lo general hasta lo específicamente musical.

Salvador Arias (1977) muestra como parte de la Historia de la humanidad comparte nexos con la historia en la novela, logrando -según Carlos Santander (1968)- fuentes de universalidad en el relato carpenteriano.

Noel Salomón (1972) traduce esta incidencia extra textual como el “respeto arbitrario” de la realidad histórica, donde el escritor usa muchas verdades y fuentes identificables que se apoyan en la Historia para tejer la fábula con el fin de crear una referencia o ilusión determinada de esto verdadero, enmarcada por las mismas verdades históricas; es decir, en voz de Bueno (1972) la Historia es el punto de partida para la creación y para la imaginación.

Según Arias (1977) la primera liga con la Historia deviene de la ubicación espacial: América. En donde, a decir de Cruz (1974), es un continente que revela formas, lugar donde conviven diversos estadios de la civilización, representación de una y muchas épocas. Un hombre latinoamericano como representante plenipotenciario de la humanidad, Latinoamérica como liga con lo universal, así Lev Ospovat (1974).

Muchas culturas mesoamericanas, como la cultura náhuatl, contienen esta visión de lo cíclico que Carpentier retoma en de las bases en la reflexión de la historia inmersa en el análisis del personaje, es decir, *lo cíclico* en palabras de Salvador Bueno (1972) y *lo circular* en Alexis Márquez Rodríguez (1970). En este sentido, el mismo Ariel Dorfman (1970) lo demarca como la misma clave de la comprensión, la cual Graciela Pogolotti (2007) define a su vez como la solución orgánica y eficaz del viejo dilema entre localismos y universalidad.

El mismo mito de Sísifo, anteriormente referido, es otra representación de la historia para Portuondo (1977); idea que encontramos en relación con la tesis de Ospovat al exponer la Historia como un proceso de ascenso que debe ser pagado “con víctimas” (1974).

Pero una de las relaciones de mayor peso para la novela y nuestro análisis gira en torno a lo musical. Ida Vitale (1972) liga la reflexión Histórica y la música en la novela carpenteriana a partir de formación de nuestro escritor. Leonardo Acosta (1981) ve en *La música en Cuba* un semillero de donde tomará temas, lugares, motivos, ambientación histórica en el Caribe. Ernesto García Alzola agrega a este respecto:

[...] por ello esta novela se encuentra tan cerca a la intimidad del escritor y las meditaciones parecen a veces pequeñas digresiones, agudos ensayos del propio Carpentier músico. Pero eso queda a un lado en el gran conjunto (García Alzola: 1970)

Ileana Bucurenciu (1984-1985) retoma la importancia de esta concepción de la Historia en Carpentier agregando su formación de escritor y responsabilidad del artista para con su época.

La música, por tanto, está ligada a la narración desde diversas perspectivas, y una de ellas es la del reflexionar en torno a la Historia, puesto que en *Lpp*, se contiene el análisis de las condiciones históricas del artista en Latinoamérica, planteamiento y postulado de *Los pasos perdidos* para Ida Vitale (1972). La expresión artística narrada en la novela –según Campuzano (2005)-, ayuda entonces a nombrar los avatares históricos de una época.

Esto mismo lo podemos encontrar en los recursos creativos. Por ejemplo, en *El hombre y la historia* de Lev Ospovat, enuncia como la composición representa la evolución histórica (1974). Siguiendo la misma línea de ideas, se encuentra el planteamiento de Aínsa (2004) que señala un juego contrapuntístico en el manejo de los espacios y el tiempo tanto como un contrapunto Histórico.

Así el presente trabajo buscará determinar y describir la cualidad en que la música fundamenta muchos de los momentos centrales de la trama a partir de su referencia extra textual, así como el sentido y significación que se construye a partir de la imbricación de estas reseñas centradas en lo Histórico.

Referente al tema de la construcción de los personajes encontramos diferentes acercamientos teóricos, así en la entrevista realizada a Carpentier por Salvador Arias (1977), Carpentier describe la importancia que el elemento musical juega en la creación de la estructuración psíquica del personaje principal de la novela *Lpp* y explica como con el fin de impartirle los rasgos psicológicos (los mecanismos de pensamiento, dificultades de una vida, miedos, ansiedades, gratificaciones etc.) debía de contar como escritor con el conocimiento de los mismos, lo que hizo cambiar de fotógrafo a músico el personaje principal en el Cubano. Es decir, es en esta entrevista que Carpentier explica como a partir de su experiencia (musical) puede estructurar los elementos centrales de la psique de su personaje. Graziella Pogolotti marca al respeto:

No hubo nunca ligereza en la selección de la forma de actividad profesional que Carpentier consideró más adecuada para sus personajes. Fue músico el narrador de *Los pasos perdidos* por las estrechas relaciones que el novelista mantuvo siempre con intérpretes y compositores. Conocía, por ello, íntimamente, su modo de pensar, sus reacciones (2007, p 58)

Podemos sumar a esto la misma crítica literaria que hace nuestro autor, en que constata los fundamentos teóricos y estéticos que determinan la constitución del personaje. Así la crítica que Carpentier hace sobre la manera o ejecución de lo musical en lo literario, se aprecia en un escrito que Andreas Kurz retoma del cubano sobre *Dr. Faustus* de Thomas Mann:

[...] –el Doctor Faustus de Thomas Mann tiene una debilidad que se advierte al cabo de unos pocos capítulos. Y es que Thomas Mann no es lo bastante músico –no está lo bastante deformado por la práctica constante de un arte-, para comprender exactamente el mecanismo de reacciones y transposiciones mentales de un compositor [...]. Thomas Mann no acaba de entrar en el cerebro del compositor, llegando a mostrarnos claramente cómo la vida misma –lo circundante, lo cotidiano, lo excepcional- se ve transformado en notas, mediante una alquimia operada por el pensamiento creador... (Carpentier desde Kurz: 2005, p 70)

Uno de los rasgos más importantes que contiene no sólo nuestro personaje principal de *Lpp*, sino también personajes en otras de sus obras, refieren a la búsqueda de la identidad, una identidad que se busca desde la postura del intelectual, elemento señalado ya por Pogolotti (2007). En nuestra novela, esta búsqueda de la identidad está ligada a lo que Katia Chornik (2008) define como una búsqueda de la autenticidad; búsqueda que deviene en viajes, uno el literal, en el espacio, otro viaje en el tiempo y un tercero, el viaje hacia sí mismo, a esta búsqueda al interior que Vera Kuteischikova señala como:

El viaje desde el mundo de la civilización al mundo de las formas primitivas de vida viene a ser también, a la vez, el viaje del compositor a los orígenes de su <<yo>> creador (1965, p 199)

La construcción de los personajes se encuentra de manera estrechamente ligada a la música desde diversos ángulos, ya sea como oficio del personaje, como motor de reflexiones, elemento que abre la infancia, la memoria, las expectativas, es decir, elementos todos que ayudan a configurar y darle peso al personaje y la historia. La manera específica en que esto se imbrica así como los momentos en que aparece no se encuentran descritos en la bibliografía explorada para nuestra empresa de investigación, fuera de comentarios que se suman a la idea central aquí expuesta, por lo que se propone como uno de los elementos a trabajar en la presente investigación.

La trama construida a partir de lo musical es uno de los elementos centrales de este trabajo. Leonardo Acosta, uno de los principales escritores críticos de la obra de Carpentier, determina a la música y a la épica como los dos factores de primerísima importancia en sus escritos (1981). Carlos Santander ubica a la música en la estructura literaria griega de la peripateia, como clave y elemento central de la trama (1968). Pedro

Lastra (1971), Manuel Durán (1972), Viera Dubcova (1977) e Ida Vitale (1972) mencionan los momentos reiterativos o la recurrencia temática musical como elemento periódico de la línea diegética. Esta repetición la podemos encontrar en lo musical a partir de la reflexión, la búsqueda, el análisis, la escucha, la composición, la ejecución musical. Lo que Katia Chornik marca como: conciertos, funciones operísticas, grabaciones, transmisiones, tanto como rituales indígenas tradicionales, dando a las novelas un amplio rango de situaciones de ejecución musical (2010).

Respecto a la estructura de la narración, Joaquín Marco (1969) señala la musicalidad de la prosa como uno de los más grandes descubrimientos del escritor cubano, sumando a esto la confección del esquema argumental como base de las posibilidades musicales, en este mismo sentido Mario Benedetti señala la prosa de Carpentier como: “la estructura desembozadamente musical en que se inscribe la novela” (1972, p 27). Crisley Martínez Hernández³ marca el eco, elemento estilístico musical de las grandes obras, como una estructura narrativa barroca que Carpentier retoma en sus relatos. Otro elemento estilístico inserto en la trama lo retoma Katia Chornik a través de la ironía evidenciada en lo musical y señala:

La situación de la ironía puede o no ser compartida por los personajes y los lectores, y aquella es frecuentemente dirigida al lector con conocimientos musicales (Chornik: 2010, p 111).

Una lectura de la estructura en la narrativa carpenteriana la aporta el mismo trabajo que dice:

Wolf define la ficción musicalizada como ‘esencialmente un caso especial de imitación intermedial encubierta: la imitación de la música en el texto narrativo’, que ‘consiste primeramente en una particular forma en el nivel del discurso, en algunos casos también en el de la historia y su estructura (Chornik: 2010, p 118).

Leonardo Acosta explica la concepción de la épica carpenteriana como propia a partir de una estética y armazón teórica singulares acorde a su visión única del mundo, visión basada además en lo musical (1981, p 9)

Uno de los temas que conforman la trama refiere a lo musical a partir de la fábula dentro de la misma. En el trabajo de Viera Dubcova (1977) se marca la música como la causa del viaje; Crisley Martínez Hernández nombra esta reincidencia e importancia de lo musical en la trama aproximándose desde la función de *leitmotiv*, visto desde la profesión del personaje principal y la búsqueda de los instrumentos que éste emprende; idea que

³ Tesis encontrada en el archivo de Tesis de la Facultad de lenguas y letras de la Habana sin registro de año.

respalda Marie-Pierre Lassus (2005) desde la estructura de lo musical también como *leitmotiv*. Leonardo Acosta por su parte retoma la importancia de lo musical como tema inserto en la diégesis y dice:

La música y la creación musical han servido de temas a varios componentes de este siglo –Thomas Mann, James Joyce, Romain Rolland, Herman Hesse- y constituyen el tema central de *Los pasos perdidos* (Acosta: 1981, p 9).

Inserta en la trama encontramos la incidencia de la composición artística desde un referente tanto Histórico como histórico en lo que Lassus señala como diversas similitudes entre *La Novena sinfonía* de Beethoven y el *Treno* de nuestro personaje, tema reforzado por la escena del *Treno* original en la selva (Lassus: 2005).

Desde la relevancia de la música al interior de la trama a partir de la ejecución, encontramos el trabajo de Zaida Capote Cruz (2005) que marca la escena del arpista descalzo como la clave de toda la novela y que en Andreas Kurz se resume de la siguiente manera: La novela es, pudiera decirse, una alegoría del necesario diálogo de todo creador con la tradición, pintado magistralmente en el aludido episodio del arpista (Kurz: 2005).

En el ensayo *Cantos y canciones en la obra de Carpentier*, Emma Susana Esperatti-Piñero marca diferentes funciones de las canciones en la trama del escritor cubano, por ejemplo, funcionando como campo para abrir interrogaciones, situaciones culminantes, enriquecimiento narrativo, medios para atraer la atención de personajes sobre personajes (1987).

En el trabajo de Viera Dubcova sólo se menciona como se logra esta imbricación que refiere al uso de metonimias, metáforas y la tensión entre el enfoque lírico y épico como elementos para la construcción de lo musical (1977). Ahondar, especificar y denotar las diferentes maneras de esta imbricación y sus resultados son otro de los objetivos de la presente investigación.

III. Marco teórico y orden metodológico

3.1 El paradigma fenomenológico y la elucidación de la esencia literaria

En la transición del siglo XIX al XX, el arte en general como la teoría literaria en particular, se vio teñida por la ideología positivista y psicologista, es decir, el método científico es inserto al interior las humanidades, en este caso las letras, propiciando un cambio en la esencia misma de la literatura, de un universo ideal a la mera función de representación. Esto aunado a la posición psicologista crea la concepción de texto literario dependiente no sólo del autor y sus motivos para escribir, sino también del lector y los elementos cognitivos, orgánicos en este que significan y decodifican tanto la música como la obra de arte literaria.

El giro lo encontramos en 1900 cuando Edmund Husserl, formado en la psicología descriptiva y en filosofía, publica el primer volumen de las *Investigaciones lógicas*. Es aquí donde basa los antecedentes para terminar con este psicologismo en la filosofía, buscando otro tipo de operaciones, llegando a la fenomenología.

Husserl promueve una renovación filosófica con base en el retorno de los principios fundamentales, es la preocupación por el comienzo la que condujo al *retorno de las cosas mismas* sin perderse en supuestos ni teorías, un retorno a las esencias del elemento nuclear de la intuición comprendiendo esta como:

El modo de la conciencia o de la representación a través de la cual entramos en contacto con el ser... un acto con una estructura determinada (Levinas: 2004, p 93)

La fenomenología lleva a conocer las cosas tal cual son, tal cual se muestran sin aspectos, teorías, accesorios o accidentes. No se trata de adaptar la filosofía a la ciencia sino aclarar lo científico mismo, en un pensamiento lógico de retorno, un retroceder intuitivo.

La intencionalidad es la relación mutua entre el sujeto consiente y la objetividad experimentada, es la concretización objetivada reconocida intersubjetivamente sustentada en la apercepción⁴, siendo la intencionalidad de la conciencia la relación con los contenidos mentales.

⁴ Para Husserl este concepto remite a la percepción objetiva. Cuando se reconoce la cualidad del contenido de vivencia la percepción intencional deviene en apercepción como modificación y sustrato ontológico del contenido de la conciencia.

Un aspecto esencial que aporta la intencionalidad es alrededor de la inexistencia de las objetividades de la conciencia, la inexistencia en el mundo real de los objetos representados. Es decir, esas cosas que aparecen en la mente a través de la conciencia son la representación de algo sin un referente real y se identifican como contenidos inmanentes o correlatos figurativos. Por lo tanto, la fenomenología tendrá como tema central la relación existente entre el correlato figurativo y el acto de conciencia.

Pero ¿cuál es entonces la esencia del texto literario? Concretizando lo ya mencionado, tenemos al carácter invariable, es decir, si en un oso polar lo invariable es lo “polar”, en el drama será “lo dramático”, en la tragedia “lo trágico”, en la comedia “lo cómico”, en la poesía “lo poético”, haciendo una operación fenomenológica en la sustantivación misma.⁵

Esta revelación se lleva a cabo por medio de lo que Husserl designa como escorzos o perspectivas subjetivas respecto a las apariciones en sus diferentes observaciones. Las cosas no son las mismas en cada momento, en cada persona. Los correlatos figurativos que de esta nos formemos son variables, particulares, son perspectivas que se conectan en un ordenamiento lógico del mundo a partir de la esencia de lo invariable. En otro orden de palabras, el texto literario puede tener diversas perspectivas, escorzos, el correlato figurativo que me forme de ella será individual y cambiante acorde a las aproximaciones que tenga al mismo, pero lo que hace que intersubjetivamente, socialmente, podamos hacer referencia de alguna obra, de la particularidad de alguna obra, será la esencia invariable en el proceso intencional.

Será a partir de la intencionalidad como se explica la manera en que el hombre ubica la conciencia y conoce el mundo, por intencionalidad comprendemos la conciencia misma dirigida a las cosas, pero no de cualquier modo, sino de una manera fenomenológica, en ese tal y como ellas mismas se presentan, como ellas mismas aparecen. De esta manera, se comprende la existencia de nombres, historias, conceptos interculturales como el Dios Júpiter, que sin tener un referente en el mundo natural o real,

⁵ Así Husserl en la fuente original de este dato crucial en su famoso libro *Ideas I*, § 84, p. 199 (1986): «Entendimos por intencionalidad la peculiaridad de las vivencias de “ser conciencia de algo“. Ante todo nos salió al encuentro esta maravillosa peculiaridad, a la que retrotraen todos los enigmas de la teoría de la razón y de la metafísica, en el *cogito* explícito: una percepción es percepción de algo, digamos de una cosa; un juzgar es un juzgar de una relación objetiva; una valoración, de una relación de valor; un desear, de un objeto deseado, etcétera.» Aquí es importante resaltar sobre el mérito de la traducción de José Gaos cuando traduce *Sachverhalt* como *relación objetiva*. En otros casos *Sachverhalt* también puede ser traducido como *situación objetiva*, según la traducción de Manuel García Morente. Desde las propuestas de Levinas, *Sachverhalt* bien puede ser traducido como *estado de cosas* o *estado de las cosas*. Cfr. *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, 1930. En español, cf. Levinas (2004).

forma parte de historias, tradiciones, mitos, cuentos, imágenes etc. Es decir Júpiter como acto de conciencia existe a partir del carácter intencional:⁶

Si me represento el dios Júpiter, este dios es un objeto representado, está “presente inmanentemente” en mi acto, tiene en él una “in-existencia mental” [...]. Me represento el dios Júpiter quiere decir que tengo cierta vivencia representativa, que en mi conciencia se verifica el representar el dios Júpiter. Descompóngase como se quiera en un análisis descriptivo esta vivencia intencional; nada semejante al dios Júpiter se puede hallar naturalmente en ella. El objeto “inmanente”, “mental”, no pertenece, pues, al contenido descriptivo (real) de la vivencia, no es verdad inmanente ni mental (Husserl: 2006, p 495)

A partir de este concepto de Intencionalidad, podemos otorgarle una modalidad de existencia a los contenidos de la obra de arte literaria. Es decir, las creaciones, objetos, acontecimientos e ideas del mundo ficcional toman consistencia en una organización lógica que permite una aproximación a una concepción de mundo determinada, regida por un orden interno, que del origen invariable⁷ de los contenidos inmanentes y variables de correlatos figurativos se configura dicha concepción. De esta manera, se pie a un mundo autosustentable y abierto a la representación continua intersubjetiva, a partir de una actitud aperceptiva que brinda los criterios para la diferenciación en las determinaciones de las especies o las esencias.

Roman Ingarden retoma el pilar fundamental de la teoría de Husserl a partir de los objetos puramente intencionales que generan un fenómeno objetivo. La determinación ontológica que marca la teoría de Ingarden remite de manera obligatoria al concepto de intencionalidad:

Con la frase “objetividad puramente intencional entendemos una objetividad que es, en un sentido figurado, “creada” por un acto de conciencia o por un conjunto de estos actos, o finalmente, por una formación [...] exclusivamente con base en una intencionalidad inmanente y original, o una intencionalidad conferida, que encuentra en las objetividades dadas la fuente de su existencia y la totalidad de su esencia” (Ingarden: 1998, p 140)

⁶ Si estos objetos intencionales se fundan por una confrontación con los objetos, no alcanzaría a explicar la idea de Dios no confrontable con nada tangible al igual que la idea de la ficción donde dragones, elfos y maquinas del futuro son cosa de todos los días, es decir, su origen no podría sustentarse sólo por una confrontación de objetos y sus correlatos figurativos, y tendría que buscarse una fuente diferente a la confrontación primaria de los objetos, en donde el origen de esta esencia de lo invariable en los objetos puramente intencionales será resultado de proceso creativo, de un trabajo mental dirigido a la invención de lo no confrontable.

⁷ Para llevar a cabo teorías o reflexiones sobre un texto y estas contengan la habilidad de transmitir significación es necesario partir de que en el mismo se contendrá un origen invariable siendo este lo que la constituye y distingue otorgándole la autonomía de la obra de arte.

Es a partir de estos objetos puramente intencionales que Ingarden delimita los orígenes de las mismas objetividades,⁸ al introducir las cuatro modalidades ópticas derivadas de un momento existencial:

<p><i>Seins-autonomie</i> vs. <i>Seins-heteronomie</i></p>	<p>Autonomía existencial (óptica autónoma) vs. Heteronomía existencial (óptica-heteronoma)</p>
<p><i>Seins-ursprünglichkeit</i> vs. <i>Seins-abgeleitetheit</i></p>	<p>Existencia originaria (óptica originaria) vs. Existencia derivada (óptica derivada)</p>
<p><i>Seins-selbstständigkeit</i> vs. <i>Seins-unselbstständigkeit</i></p>	<p>Contingencia existencial pura (óptico contingente) vs. Incontingencia existencial (óptico incontingente)</p>
<p><i>Seins-unabhängigkeit</i> vs. <i>Seins-abhängigkeit</i></p>	<p>Independencia existencial (óptico independiente) vs. Dependencia existencial (óptico dependiente)</p>

Fig. 1 Modalidades ópticas de un momento existencial (Argüelles, 2009, p 169)⁹

Lo esencial para la comprensión de la obra de arte literaria remite a la *Seins-autonomie* en su contraste con la *Seins-heteronomie*, esto es la autonomía existencial (óptica autónoma) contra la heteronomía existencial (óptica heterónoma). La autonomía existencial comprende a las objetividades que tienen en sí mismas un fundamento existencial, es decir, cuando es algo en sí misma como el número siete o el triángulo que

⁸ Al tomar los términos de la trascendencia de las objetividades intencionales, Ingarden se posiciona en el primer momento de Husserl, donde una ontología realista subyace a la necesidad semi-idealista de reconocer estos fenómenos puramente intencionales. Pero la condición ontológica realista acompaña a Ingarden llevando a negar el giro trascendental donde ninguna objetividad puramente intencional puede ser parte integral de lo real, lo que lo lleva a la categorización de las cuatro modalidades ópticas.

⁹ Argüelles Fernández, Gerardo (2009). *Apuntes del Seminario Teórico I, Poética*. Origen ontológico de los sitios de indeterminación. Texto inédito.

aparecen al momento de leer esto pero que siguen existiendo independientemente se piensen o no, es decir, que contiene cualidades inmanentes:

De existencia autónoma sería también un objeto, que en este sentido fuese “rojo” y que portara en sí mismo la concretización de la esencialidad “rubor”. Su rojez, al igual que todo lo que en todo caso es óptico-autónomo, debería serle, a sí misma, inmanente. Y el hecho de que precisamente a una objetividad cualquier característica le sea inmanente, puede sostenerse únicamente en los casos donde se está tratando de una objetividad óptico-autónoma. Sí; incluso esta inmanencia de las propias características, de la completa esencia, es lo que posibilita al objeto ser de existencia autónoma (óptico-autónomo) (Ingarden en Argüelles: 2009, p 165).

La heteronomía existencial remite a las objetividades cuyo fundamento existencial debe ser provisto por otra objetividad, cuando no contiene un punto de referencia en el mundo, cuando en sí misma no es nada. En este caso, la obra de arte en general y por ende, la literatura, pues está supeditada al acto intencional originario, donde sus características se sostienen por el contenido intencional sin poseer cualidades inmanentes, sosteniéndolas en este acto intencional, careciendo de fundamento existencial implícito. Podemos seguir el fundamento de Ingarden a partir de Husserl al final del apartado § 49 de las *Ideas*:

Por otra parte, es el *mundo espacio-temporal* entero, en el que figuran el hombre y el yo humano como realidades en sentido estricto singulares y subordinadas, un *mero ser intencional* por su sentido o un ser tal que se tiene el mero sentido secundario y relativo de ser un ser para una conciencia. Es un ser al que pone la conciencia en sus experiencias, un ser que por principio sólo es intuible y determinable en cuanto es el algo idéntico de multiplicidades motivadas de apariencias —pero que *además de esto no es nada* (Husserl: 1986, p 114)

La obra de arte literaria responde a esta objetividad óptico-heterónomo puro sin cosidad con origen derivado, que remite a los actos de conciencia intencionales como único medio para su materialización a partir del concepto mismo de acto intencionalidad en Husserl:

Con la frase “objetividad puramente intencional entendemos una objetividad que es, en un sentido figurado, “creada” por un acto de conciencia o por un conjunto de estos actos, o finalmente, por una formación [...] exclusivamente con base en una intencionalidad inmanente y original, o una intencionalidad conferida, que encuentra en las objetividades dadas la fuente de su existencia y la totalidad de su esencia. (Ingarden: 1998, p 140)

Un rasgo importante de las objetividades heterónomas gira en torno a las sombras o escorzos que a modo de sitios de indeterminación se lanzan dando pie a la misma interpretación, a diferencia de las objetividades autónomas donde no existe ningún tipo de espacio indeterminado.

Es esta búsqueda del origen de la intencionalidad lo que lleva a Husserl a seguir la fuente de la espontaneidad. Ingarden encuentra objetividades puramente intencionales originarias, es decir las objetividades subjetivadas producto directo de un sujeto consiente, una corriente de conciencia en plena realización intencional en una relación espacio temporal de aquí y ahora. En contraste, las objetividades puramente intencionales derivadas, provienen de cualquier otra fuente que les otorga sentido, en este caso, las artes, la obra de arte literaria. De esta manera, el *noema* que contiene la esencia de la obra creada en un acto intencional originario en el autor, permanece en las diferentes *noesis* que por el carácter de inmanencia de objeto puramente intencional derivado, contiene la estructura literaria:

[...] mientras estos últimos [los objetos puramente intencionales] (*nota, G.A.*) son formaciones “subjetivas”, en el sentido de que su “primariedad” es directamente accesible sólo al sujeto consiente que efectuó el acto que los creó, y mientras que en su necesaria pertenencia a actos concretos no pueden librarse a sí mismos de aquellos actos, los objetos derivados puramente intencionales como correlatos de unidades de sentido, son “intersubjetivos”: pueden ser intencionados o aprehendidos por varios sujetos conscientes como idénticamente los mismos (Ingarden: 1998, p 140)

Esto apoya el objeto de estudio de la literatura, donde la esencia del arte tanto musical como literaria, o musical en lo literario, remite a las características fenomenológicas de sustrato noemático apercebido, de objeto intencional heterónimo derivado, donde elementos positivistas psicobiográficos y psicólogos con referencia al lector quedan fuera del análisis de la esencia de lo literario.

Esto no exime de que Ingarden trate con el concepto de mundo cultural, donde como primer momento se toma al yo o sujeto cognoscente, y en una segunda fase se considera al lector como sujeto consiente aterrizado en el mundo cultural que carga con una experiencia concreta, introduciendo la concepción de los valores en su acepción cultural y ética, es decir no remitiendo al interés general, sino a los contenidos sustanciosos derivados del valor estético (*ästhetisches Wert*).

Pero esta consideración al mundo cultural no queda abierta (a diferencia de la escuela de la recepción donde el lector será el fin y medio último para la interpretación y

concretización de la obra), sino ante estos espacios de indeterminación¹⁰, que se retorna a la obra misma, es a partir del imaginario de la obra, de los elementos que esta nos remite en que estos espacios en blanco se deberán de rellenar. Imaginar entonces remite a un acto de conciencia que referido al noema originario, da a la obra literaria los elementos mínimos para una representación interna, es decir para un segundo momento hermenéutico o de interpretación.

Así la obra de arte literaria arroja sombras o perspectivas, escorzos, espacios indeterminados, que dan cabida a las diferentes apercepciones, interpretaciones, que si parten de su estructura invariable de objeto puramente intencional, respetando los espacios determinados contenidos en el noema originario, se contiene la esencia invariable que hace de la esencia de la obra objeto de las conciencias intersubjetiva.

¹⁰ Ingarden introduce los espacios de indeterminación como los aspectos esquematizados a concretizar, ese rellenar un espacio que no se conoce y que sucede en la imaginación, en la fantasía.

3.2 La fenomenología como método para el descubrimiento de la esencia musical

La música es una experiencia universal que ha acompañado el desarrollo del ser humano desde etapas muy tempranas y que forma parte de diversos momentos de la vida del hombre; pero esta incidencia de lo musical es de manera general, a partir de la experiencia viva en donde la reflexión acerca de su naturaleza y esencia no son dadas en este diario relacionarse.

Las nociones que de la obra musical tenemos parten por lo general de supuestos teóricos basados frecuente en fundamentos psicologistas poblados de definiciones previas que se engarzan entre sí resultando en una postura teórica en ocasiones nutritiva, pero las más de las veces, alejada de un acercamiento intuitivo llegando incluso a obstaculizar con prejuicios y teorías la aproximación analítica al fenómeno en cuanto tal, al origen y naturaleza ontológica de la misma:

But it seems necessary to us get back to original experience by means of pre-scientific opinions, because the different theories of musical aesthetics that are available are altogether too determined by the general situation of philosophy and the positive sciences prevailing at the time of their elaboration and hence are burdened with various prejudices that make difficult the pure apprehension of the entities which are in fact in question (Ingarden: 1989, p 3)

Lo musical como conjunto de características representativas y unificadoras de la música sólo puede ser concebido partiendo desde una aproximación lógica que dé unidad y significación en un mismo rango, a las diferentes manifestaciones que de este fenómeno se presenten en base a la experiencia del fenómeno. El método fenomenológico de Husserl que parte del *acercarse a las cosas mismas* fundamenta el descubrimiento de las esencias, las idealidades y contenidos que se pretenden estudiar en este trabajo, bajo el concepto de la esencia de lo musical:

Consideremos lo interiormente experimentado o interiormente intuido en cualquier forma –por ejemplo, los productos de la mera fantasía- desde el punto de vista de su contenido puro en vivencias y como mera base ejemplar para ideaciones, intuyendo en ellos ideativamente esencias generales y conexiones esenciales, especies ideales de vivencias, de distintos grados de generalidad y conocimientos esenciales idealmente válidos, que lo son, por ende, *a priori*, con absoluta generalidad, para las vivencias posibles *idealiter* de la especie correspondiente (Husserl: 2006, § 16, p 512)

El análisis de los modos de aparecer del fenómeno de lo musical a la conciencia puede ser abordado desde el orden sensible o imaginativo. En la presente aproximación se analizará la *dación* del fenómeno de lo musical como contenido en la obra de arte literaria, es decir, privilegiando su cualidad imaginativa que a su vez se sostiene en una escucha previa del fenómeno sensible -no ya particular de una obra sino de la concretización subjetiva de los componentes esenciales de la mismas- con los cuales se construirá y/o reconstruirá la forma concreta de las diferentes instancias de lo musical en *Lpp*.

Si bien la música contiene cualidades reales –en su ejecución o concreción esquemática notativa–, la obra musical y la esencia de ésta no son objetos reales sino correspondientes a la categoría de objetos puramente intencionales. De igual modo es a partir del paradigma fenomenológico que podemos otorgar la cualidad de fenómeno supraindividual y supratemporal como sustento del comportamiento y naturaleza de la esencia de lo musical:

But if one considers the musical work exclusively with respect to its content, as it forms an Object of the aesthetic apprehension that opens to us the access to all its phases (parts) and their sequence, and if at the same time in the real world, and especially its performances, then one arrives at another result. The musical work then presents itself as a peculiar supratemporal object, which nevertheless possesses an immanent quasi-temporal structure (Ingarden: 1989, p 37)

En definitiva un análisis de la esencia de la estructura temporal inmanente de la obra tanto musical como literaria es determinante para elucidar la naturaleza de la imbricación, así como el resultado de la inserción, de los elementos esenciales de lo musical en la obra literaria de *Lpp*.

3.2.1 La esencia musical. Un ejercicio de reducción fenomenológica

Comenzaremos pues dando un giro a la pregunta tradicional de qué es la música para llegar al cuestionamiento de cuál es la esencia de la misma. Se busca con esta aproximación evitar los riesgos de entrar en definiciones construidas desde el prejuicio o desde teorizaciones previas tales como las provenientes de la psicología o explicaciones positivistas, tal y como el propio Husserl lo demanda:

Verlo bien así requiere, ciertamente, no pocos esfuerzos, dados los hábitos mentales dominantes. Eliminar todos los hábitos mentales existentes hasta aquí, reconocer y quebrantar los límites del espíritu con que cierran el horizonte de nuestro pensar, y adueñarse con plena libertad de pensamiento de los genuinos problemas filosóficos, problemas que hay que plantear plenamente de nuevo y que únicamente nos hace accesibles el horizonte despejado por todos lados, he aquí duras exigencias. Pero no se requiere nada menos que esto. De hecho, ello torna el adueñarse de la esencia de la fenomenología (Husserl: 1962, p 9)

La aproximación entonces será en torno al modo de constituirse lo musical en la conciencia y es a partir de esta experiencia que la significación de la misma sólo puede ser abordada desde lo que Husserl llama la reducción fenomenológica, y que nosotros en apego a Redder simplificamos del siguiente modo:

La reducción fenomenológica es un método para lograr cierta actitud hacia la experiencia. Esta actitud procura, autocríticamente, despejar una visión de la experiencia desde la cual puede ser meramente descrita, de un modo metafísicamente neutral (Reeder: 2011, p 63)

Esta indagación ontológica de la esencialidad que se muestra como la concreción de un modo de aproximarse a la experiencia en base a la reducción fenomenológica, se presenta siguiendo el método de Husserl en dos momentos determinantes, siendo el primero lo que se llama suspensión, *poner entre paréntesis o epojé* en donde:

La tesis¹¹ sigue existiendo, como lo colocado entre paréntesis sigue existiendo dentro del paréntesis, como lo desconectado sigue existiendo fuera de la conexión. Podemos decir también: la tesis es una vivencia, pero no hacemos de ella “ningún uso”, y esto, no entendido, naturalmente, como privación (como cuando decimos de un ente privado de conciencia que no hace uso alguno de una tesis); más bien se trata con ésta, como con todas las expresiones paralelas, de fórmulas que tratan de indicar un determinado *modo sui generis* de *conciencia* que se agrega a la simple tesis primitiva (sea un *poner*

¹¹ La tesis general en virtud de la cual no sólo se tiene constante conciencia aperceptiva del mundo circundante real en sentido estricto, sino conciencia de él como “realidad” que *está ahí*, no consiste, naturalmente, en un *acto peculiar*, en un juicio articulado *sobre* la existencia. Es, en efecto, algo que se prolonga a través de la duración entera de la actitud, esto es, mientras se deja vivir naturalmente a lo largo de la vigilia quien subsiste y dura” (Husserl, 1962, p. 70)

actualmente, e incluso predicativamente, una existencia o no lo sea), para darle el valor nuevo de un modo *justo sui generis* (Husserl: 1962, p 71).

El segundo momento se llama *reducción eidética* lo cual implica dejar de lado la actitud natural o ingenua, lo que permite que la conciencia experimente el fenómeno que se manifiesta de tal forma que permita el acceso a la esencialidad:

Un árbol es verdadero o solamente una alucinación no concierne al comienzo al fenomenólogo, únicamente la presencia intencional del árbol (Husserl: 1986, p 60).

En la experiencia musical, el poner entre paréntesis aporta la posibilidad de analizar un fenómeno *Sui Géneris* ligado a la noción de temporalidad natural como aparente requisito en la vivencia. Es desde la reducción fenomenológica que podremos acceder al análisis de diferentes manifestaciones que de lo musical se presentan, fuera del ámbito de la escucha real y el sonido habitando el tiempo, la reducción concede entonces a la dimensión cronológica diferentes posibilidades indispensables para la aproximación reflexiva de las notas y sus cualidades. El paso entre la nota experimentada y la suspensión de ésta, se sustentará en el concepto de la retención, es decir:

la presencia en este momento de una huella vivida [...] del momento que acaba de pasar (Reeder: 2011, p 27)

La retención de lo musical se comprende entonces a partir de la existencia de la vivencia objetivada del tiempo fenomenológico. Para Husserl el tiempo es una de las líneas centrales en su discurso, en donde cabe señalarse que el análisis de lo musical es ampliamente reiterado, especialmente en *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. La aplicación de este marco metodológico conlleva la primera gran escisión entre el tiempo objetivo y el tiempo subjetivo o fenomenológico.

Para comprender el tiempo fenomenológico Husserl refiere al análisis de las particularidades temporales en la música. Es decir, cuando uno escucha una melodía que contiene cuatro notas, en el tiempo real solamente escuchamos una seguida de la otra, pues de otro modo no sería una línea melódica sino un acorde, por tanto las notas una a una son escuchadas y en un presente -que significa y se liga con la noción e idea musical- pero como pasado de lo ya escuchado, se forma lo que Husserl llama como *modos discursivos de un objeto temporal inmanente*.

Existe una diferencia fundamental entre la conceptualización de las nociones de retención desde el método fenomenológico y la memoria desde un constructo neuro-

psicologista, y Husserl lo resuelve nominando a la retención como *memoria primaria* desvinculándola del concepto de memoria desde una noción mundana o neurológica, llamando a este proceso *memoria secundaria* o *presentificación*. Por tanto, lo recién experimentado se presenta en dos manifestaciones diferentes, ya sea desde lo vivido como retención o lo traído al presente desde la memoria secundaria.

Al respecto, es necesario contemplar desde el análisis de la inferencia de lo musical en *Lpp* la particularidad temporal de la vivencia del fenómeno desde la voz del narrador personaje y la especificidad en que el lector la recrea como elemento del mundo creado.

La retención se estructurará como un proceso gradual, como un *continuum* en donde lo oído se va encadenando y hundiendo en el trasfondo de muchas otras notas percibidas a modo de *cola de cometa*:

Pero esta aprehensión del ahora es como el núcleo de una cola de cometa de retenciones referidas a los puntos de ahora previos del movimiento (Husserl: 1980, p 53)

Ligado a este concepto, Husserl llama *protensión* a las experiencias del futuro en el presente, pero la exactitud de este será acorde al grado de conocimiento de lo vivenciado. Este punto resulta fundamental en el análisis que de lo musical se encuentra inserto en la obra de arte literaria, puesto que liga la noción de una lectura adecuada desde las intenciones autorales y las posibles relaciones a partir de las estructuras protensionales llevadas a cabo por el autor.

Otro elemento que complejiza esta relación de lo musical en la obra literaria, refiere a las diversas modalidades en que podemos presentificar esto musical y de algún modo refiere también al punto anterior, en la existencia de una modalidad de lectura adecuada a las intenciones autorales, ya que la *presentificación* puede desplegarse como conceptualización enciclopédica básica del concepto en donde, por ejemplo, la novena sinfonía de Beethoven se presentan en la vivencia como elemento perteneciente o representativo de –un tipo de música–, complejizándose en diversos grados desde la especialización del tipo de estructura musical, hasta el análisis de pequeñas dinámicas en determinados compases en diferentes versiones o modalidades derivadas de las variantes directivas.

De igual manera, la *presentificación* puede darse en la memoria desde diferentes segmentos o elementos, ya sea desde el inicio de la misma o del reconocimiento de sólo alguna de sus partes, como el coro. Del mismo modo la memoria puede referirse solamente

a la parte melódica o, por el contrario, a la letra que forma parte de la misma. Otro modo de manifestarse el fenómeno musical en la memoria secundaria deriva de la capacidad o apego a una especie de síntesis, en donde el recuerdo se puede incorporar en diferentes niveles de la misma, ya sea desde las características básicas y representativas de la obra como la tonalidad, el número de movimientos o los pasajes específicos, aunque la técnica ejecutiva se complica, pero esto mismo puede ser a su vez re-sintetizado en un solo movimiento, idea musical o incluso compás.

Como contraparte de la síntesis en el proceso de *presentificación* de la obra musical, se puede a su vez presentar el “tomarse el tiempo”; un tiempo que Husserl señala en carácter subjetivo, y se suspende haciendo una pausa en el mismo relato, en donde la memoria secundaria, que trae nota a nota o acorde por acorde, la obra musical, y deriva en la recreación o reexperienciación del fenómeno, lo que conlleva a la *presentificación* y vivencia de la experiencia a partir de la retención, pasando de la memoria secundaria a la memoria primaria; aquí también aplicada como un modo de experiencia ejemplificado por Carpentier en el primer capítulo de la novela *Lpp*, cuando describe el inicio, nota por nota, de la novena sinfonía y que a su vez funciona como *protensión* de un contenido ya experimentado.

La música misma, siguiendo a Husserl, contendrá en su *presentificación* la doble cualidad de ser protencional y retencional, ya que presentado en el tiempo actual en donde escucho una nota tras otra, el tiempo rememorante liga cada una con las notas pasadas otorgándoles su cualidad melódica, pero al mismo tiempo responde a determinaciones protencionales de distinto grado, siendo el primero si ya conozco la pieza y sé en cuál compás o después de qué juego armónico se presenta una modulación. Cabe señalar que la cualidad protencional no está limitada o ligada a la referencia vivencial del fenómeno en particular, en el caso de la música la presentación de un patrón en los primeros compases puede generar una expectativa protentiva justificada en una cadencia armónica o una línea melódica determinada; esto basado en la naturaleza estructural de la tónica o dominante en la obra.

Reanudando el ejercicio de suspensión fenomenológica con miras a develar lo musical, y sustentadas las bases que lo describen desde sus diversas manifestaciones en lo temporal, llegamos a la concreción de tres cualidades fundamentales en su naturaleza esencial: el sonido desde el nota a nota sensible en el tiempo no sólo subjetivo sino objetivo e intersubjetivo, el instrumento que como medio da las características del mismo y la organización o disposición consciente de estos sonidos y juegos instrumentales.

Estos tres momentos se encuentran ligados al formar parte de un mismo ser musical, son interrelacionables y complementarios, pero aportan cualidades del ser identificables desde la unidad, es decir, forman parte de tres condiciones esenciales al interior de la naturaleza ontológica musical.

El primero, el sonido sensible en el –a través del tiempo– es la representación sonora, es el inicio y culminación de lo que pudieran ser uno o muchos instrumentos en su conjunto, es digamos la base para el resultado de las otras condiciones esenciales, la música no podría concebirse sin la noción de sonido ya sea desde lo natural o imaginario (intencional).

El segundo elemento de la naturaleza ontológica de la música desde el poner entre paréntesis en la condición de la escucha, es el instrumento que funge como medio, es la herramienta imprescindible para la generación del sonido, desde donde diferentes cualidades secundarias toman lugar.

El tercero es la disposición consciente alrededor de los sonidos (pues trabaja peri musicalmente)¹², es la organización que guía a los sonidos y los instrumentos.

El orden específico en la organización de estas tres partes esenciales no es del todo previsible pues estas mismas regresarán alimentando a las demás en un núcleo ya sea creativo o de sentido. Con el sonido presente en el momento de la escucha, la aparición e importancia de estas partes esenciales es claro. No puedo escuchar sonidos si no es por medio de instrumentos¹³ que me dan o han dado una noción tímbrica desde donde escucho o me represento un sonido, pero en los sonidos, contenidos y con papel fundante se encuentran la otra parte esencial, la organización que lleva de una a otra nota generando lo musical.

Por tanto, estas tres cualidades funcionan como esencia, no es posible concebir lo musical en la ausencia de alguna de ellas. Roman Ingarden en su *Ontology of the work of art* emprende la búsqueda de la determinación de la esencia de lo mismo musical, en este sentido y como elemento fundante señala:

Many music theorists, however, correctly call the three categories of melody, harmony, and rhythm the “fundamental elements” of the musical work (...)...while the dynamic properties, the particularities of tempo and timbre, can play only the role of supplementary determination of tone

¹² La organización trabaja peri musicalmente porque puede encontrarse antes de la ejecución, es decir, guía desde la práctica ejecutiva técnica hasta la parte ornamental o estructural de la interpretación. La misma está presente durante la ejecución dando las notas y sentidos de esta previamente justificados en el sentido de la obra y post ejecución cuando el siguiente compás toma sentido desde los anteriores.

¹³ O lo que considere cada grupo cultural o estético como tales, importante punto para discusiones de arte contemporáneo.

formations. Their qualities are not capable of becoming constitutive structural elements (Ingarden: 1989, p 56)

Analicemos comparativamente los elementos que Ingarden retoma desde referentes teóricos como elementos fundamentales y lo expuesto en nuestro ejercicio de reducción. Ingarden parte desde una estructura denominada elementos acústicos como primera cualidad esencial que contiene los elementos mencionados en la cita anterior: la melodía, la armonía y el ritmo, de igual modo, en nuestro ejercicio de reducción se da como primera cualidad esencial el sonido, es decir, lo mismo acústico, en donde nuestro primer elemento esencial lo encontramos igualmente en el trabajo de Ingarden si no como elemento, si como condición primera de la organización de los elementos fundantes; si bien Ingarden parte de esta cualidad acústica para la determinación de los primeros elementos esenciales ya constituidos, podemos agregar que la esencia de los elementos musicales parten –sólo desde un análisis artificial de la vivencia de reducción fenomenológica– desde sus partes individuales no constituidas, por lo que antes de determinar si es melodía (que conlleva la unión, organización, predisposición e interacción en la ejecución), podemos llegar a la identificación de un elemento esencial pre musical, es decir, el sonido que conjunto a las otras cualidades esenciales puede dar el sentido de lo musical.

Como segundo y tercer elemento esencial Ingarden retoma la armonía y el ritmo. En nuestro ejercicio de reducción, de igual modo nos topamos con estas cualidades que apercibidas más allá de su definición teórica musical, encontramos lo que en nuestra aproximación se denomina como organización de los sonidos, es decir, si bien ya partimos del sonido como el primer elemento base, la estructura del sonido: su altura su duración, armadura y número de voces nos dan las bases para lo que conocemos como melodía. Una melodía no es una estructura unificada de manera natural, es un conjunto de sonidos en diferentes alturas (notas) que organizadas una tras otras en una estructura de valores determinada (ritmo) se convierte en melodía, de tal modo que sería artificial separar la noción de melodía de la organización y disposición temporal que le da sentido, de no ser así, de no ser cierta estructura rítmica parte de su esencia, la representación de lo que consideramos melodía no existiría, puesto que el primer sonido o nota podría ser infinito sin dar nunca lugar a la entrada del segundo sonido o si se presentan las diferentes notas, al ser exhibidas todas en conjunto a un tiempo, encontramos en vez de melodía un acorde,

ejemplo que expone Husserl para dilucidar acerca de la naturaleza de la noción interna del tiempo.

Dicho lo anterior, si bien encontramos los mismos elementos esenciales que determina Ingarden, la noción de melodía y ritmo en su experienciarse como fenómeno sin concepciones teóricas, puede ser visto como una sola categoría interconectada y dependiente de las otras cualidades esenciales.

Como tercer punto de nuestro ejercicio de reducción, encontramos la esencia de lo instrumental, Ingarden hace una distinción jerárquica entre elementos acústicos y los elementos no acústicos de la esencia de la música, en esta distinción las cualidades tímbricas -entre otras- conforman lo que se considera como elementos no acústicos.

Nuestro argumento gira en torno a la naturaleza de la experiencia como base de la esencia, de tal modo que sin la cualidad tímbrica que le da la ejecución misma de cualquier instrumento (aún en la secuencia de una computadora), no podría existir la noción de sonido. Todos los sonidos tienen un timbre determinado sin el cual la noción (real o imaginaria) de sonido, de melodía sería incompleta, en realidad no podemos de ningún modo representarnos cualquier segmento musical melódico, armónico o rítmico sin una determinación tímbrica, por lo que en nuestro ejercicio se considera la noción instrumental específica del timbre como un elemento esencial inserto en el primer nivel jerárquico de lo que Ingarden establece como lo acústico.

Y no sólo la vivencia del fenómeno real contiene estos elementos, la representación que de música me formo parte estos mismos, los elementos claves para representarme mentalmente una partitura contiene estos tres contenidos, los fundamentos para lograr una composición *de escritorio* parte de los mismos tres. Es decir, la esencia de la música como representación, como resultado de un fenómeno aperceptivo, como elementos fenomenológicos de lo musical, resulta coincidente con la esfera ontológica musical descrita desde la escucha natural, la diferencia radica en que si bien son los mismos elementos, en una estarán presentes desde el tiempo objetivo, mientras que en la otra existen a manera de tiempo inmanente subjetivo.

Por tanto, si bien encontramos muchas equivalencias desde la postura de Ingarden respecto al los elementos esenciales de la música y nuestro ejercicio de reducción fenomenológica, de igual manera encontramos puntos de desencuentro, la razón radica en una de la posturas que parte de lo ontológico, sigue de alguna manera apegada a cierto idealismo husserliano en los textos de Ingarden, mientras que nuestra postura en el ejercicio de reducción, da muestras de contener elementos imbuidos de ontología realista.

3.2.2 Determinaciones suplementarias y estratos de la esencia musical; diferentes niveles de la esencia

Reanudando el ejercicio de reducción fenomenológica se muestra lo que podemos designar como nuevos niveles en la naturaleza ontológica de lo musical. Del mismo modo que Ingarden, encontramos que existen características esenciales de la música que rebasan esta primera capa del ser descrita en el capítulo anterior, Ingarden lleva a cabo el análisis en dos niveles, los elementos acústicos y los elementos no acústicos de la obra musical, en los elementos no acústicos se contiene lo que denomina determinaciones suplementarias es decir:

[...] while the dynamic properties, the particularities of tempo and timbre, can play only the role of supplementary determination of tone formations. Their qualities are not capable of becoming constitutive structural elements (Ingarden: 1989, p 56)

En este ejercicio de *poner entre paréntesis*, se muestran acorde a las cualidades primarias en que se manifiesta el tiempo y el timbre, lo que Ingarden llama como determinaciones suplementarias de la esencia musical fundadas en esta capa primaria, contenidas como elementos. Estas determinaciones suplementarias corresponden a una nueva capa de la esencia del fenómeno como ciertas cualidades –de algún modo prescindibles– para la integración de lo musical. Prescindibles en tanto que pueden aparecer o no en el fenómeno sin alterar el reconocimiento de la base de lo musical.

De tal modo coincidimos con la naturaleza de las dinámicas en donde si bien forman parte de lo que correspondería a la correcta ejecución, puede hacerse una representación (real o imaginaria) de algún fragmento musical sin que la ausencia de ésta, afectara el reconocimiento del fenómeno de lo musical –como lo sería la ausencia de uno de los elementos primarios antes descritos–.

Lo que aporta en la música las dinámicas lleva no ya al reconocimiento de la naturaleza del fenómeno, sino a sus determinaciones cualitativas estéticas específicas, a música doctamente interpretada o por el contrario falta de este elemento, lo que podríamos considerar música pobre o inclusive, incompleta, pues si bien es una capa secundaria a lo que le da su pleno reconocimiento y bases de existencia, la música, lo musical va más allá de estas primeras determinaciones; este segundo nivel nutre lo dado por lo meramente acústico y se enriquece con elementos que le permitirán de este modo, contener el estado de la naturaleza de la obra de arte, en donde la intencionalidad del que crea, reproduce y

recibe la composición de manera individual, se apoya para la contención y proyección de intenciones y significaciones. De tal modo la inferencia de un *Forte* por ejemplo, lleva a señalar o subrayar notas o pasajes acorde a una intención concreta contenida en la obra o añadida con fines estéticos por el ejecutante.

De naturaleza coincidente a esta modalidad de existencia de determinaciones suplementarias en donde se nutre la construcción de lo musical como obra de arte, tenemos la interpretación como elemento independiente de lo que corresponde meramente al seguimiento de las dinámicas y que se da como ejercicio propio del ejecutante, al interior de un proceso doble en que se subjetiva la obra leída en la partitura y la lleva a una nueva reproducción –desde sus términos y nutrida de su subjetividad– a una nueva forma de ser intersubjetiva.

Mientras que de igual modo perteneciente a esta esfera secundaria de determinaciones suplementarias, pues de igual modo está basado en las determinaciones primarias, pero con papel de contención, de simbolización y/o de comunicación tenemos la partitura. En este sentido la partitura sola ubicada en la existencia objetiva presenta de manera intencional y simbólica los elementos centrales de lo musical, pero solamente desde esta cualidad de contención y vía para la interpretación de lo simbólico por medio de la representación o ejecución musical.

Así el proceso de composición o creación como tal, determinante relativo a lo que conforma el ser musical pero secundario en base a la posibilidad de existencia musical por vía de la improvisación, se encuentra en una segunda capa desde la cual se origina y se estructura de manera inmanente.

La determinación de la naturaleza de las cualidades estéticas rebasa el contenido de las determinaciones secundarias que encontramos en el fenómeno, puesto que nos conduce a cualidades fuera de la *epojé* en base a la naturaleza de constructo y supuesto teórico socio-cultural en la que esta determinación de la belleza o la armonía se fundamentan.

La determinación de una postura axiológica del análisis estético en la obra musical demuestra por tanto nuevas capas o modalidades interrelacionada con el ser del fenómeno alejado del ejercicio mismo de reducción trascendental o *epojé*, más la develación de la existencia de estas modalidades, sigue formando parte del método del *poner entre paréntesis* desde la develación de lo que contiene –en sus diversas representaciones y manifestaciones– el fenómeno de lo musical.

Nicolai Hartmann profundiza en la naturaleza de lo que denomina como estratos y lo que tiene ciertas correspondencias a lo que Ingarden designa como elementos esenciales y determinaciones suplementarias. En este sentido, Hartmann proporciona el fundamento teórico de lo que como resultado del ejercicio de reducción fenomenológica llevado a cabo en el capítulo anterior, se encuentra más allá de los planteamientos contenidos en Ingarden referentes de manera específica a los elementos meramente ontológicos descritos en la parte esencial y determinaciones suplementarias en los elementos acústicos y no acústicos de la obra musical.

De tal modo encontramos contenidos que juegan tanto el papel trascendental como inmanente en la obra musical correspondiente a los diferentes estratos de lo que conforma el ser:

Mas hasta dónde vaya la pluralidad de capas de la obra de arte que se pretende representar en el esquema siguiente, es difícil de decir. Pero lo que hay es cosas que pueden analizarse claramente mediante el análisis de los objetos estéticos pertenecientes a las distintas artes. Así por ejemplo, en la música aparece por detrás de la sucesión de sonidos perceptibles en forma puramente acústica una unidad que ya no es perceptible más que para nuestro interior. Luego emerge algo de índole afectiva y luego lo psíquico que apenas puede apresarse con palabras (Hartmann: 1961, p 140).

El fenómeno musical se nos presenta entonces de primera instancia en los dos grandes niveles revisados desde lo perceptual físico o lo que Ingarden llama como lo acústico y Hartmann como la forma, y lo perceptual de la esencialidad en un espacio no sensible en determinaciones suplementarias por el primer autor o lo designado como fondo por el segundo:

En la música es primer término simplemente aquello que es perceptible en forma puramente acústica. Únicamente luego aparece lo musical, aparece una unidad que ya no puede apresarse acústicamente. A una unidad semejante le sirve de base, por ejemplo, lo que se llama un tiempo” (Hartmann: 1961, p 134).

Una variación interesante en lo que refiere al estrato de lo físico perceptual remite a la conformación de la esencialidad musical desde lo *cósico*. En donde de primera instancia podemos llevar a cabo una primera división en tanto se trabaje –o no– con objetividades reales o con referencias a estas. En *Lpp*, el contenido intencional en torno a la develación de la esencia musical a partir de la inferencia de lo *cósico* musical es sustancial, ya que si bien la música como tal no está presente, no existe la melodía sonante real, la presencia de un objeto perteneciente a esta clasificación funciona de diversas

maneras en el relato, ya sea propiciando ambientes determinados (como la casa del curador o la sala del museo organográfico), como detonante de emociones en el personaje (como al encontrarse sus partituras olvidadas o el ver cada mañana los instrumentos que debe al curador) o como referente del tiempo (al ser los instrumentos y los tipos de instrumentos específicos los que simbolizan un tiempo histórico determinado).

Y sobre estas capas o estratos se muestran otras nuevas, Hartmann lo describe de manera puntual de la siguiente manera:

Hasta aquí sólo hemos hablado de dos capas del objeto estético –de la división en un primer término y un fondo. Pero en esta bipartición aún no se ha apresado la manera de ser de la obra de arte. No hay sólo una capa que resulte visible o audible por detrás de semejante primer término, sino que son varias. El fondo mismo tiene profundidad (Hartmann: 1961, p 140).

Como ya se anticipaba, si bien hay elementos trascendentales de la naturaleza musical, su imbricación en la conformación esencial y en el plano de elevación de lo subjetivo en su retorno a lo intersubjetivo, se muestran en este *poner entre paréntesis* nuevos niveles o estratos. Como el que nos lleva al análisis de la determinación cultural de contenidos ligados al quehacer artístico ubicado en el estrato de vida siguiendo a Hartmann, a partir del cual se sentará el referente universal de las particularidades de una estructura musical o una creación como obra de arte. En el caso de *Lpp* este nivel de análisis forma parte de la diégesis al presentarse como preguntas centrales del protagonista ¿Qué consideraciones culturales específicas determinan lo que corresponde y contiene elementos musicales? ¿En qué se justifica la valoración estética de estas obras? ¿En base a que consideraciones se determina la innovación o vanguardia de una obra en específico, o por el contrario, se dictamina su caducidad?

La cultura demarcará entonces un entramado conceptual de los elementos que conformarán las características de lo musical, en donde si bien abre la posibilidad al relativismo, una aproximación a la vivencia desde un marco metodológico como la fenomenología, demostrará que si nos regimos a partir de la forma de interacción, importancia u orden de aparición de la naturaleza ontológica de las esencialidades de la vivencia musical, rompe con este aparente relativismo. Es decir, si el narrador de *Lpp* enfrenta un choque cultural en donde su concepto de buena música es puesto a prueba ante la vivencia de un arpista, que de manera intuitiva retoma modos alejados de la academia musical, tanto en el terreno de la técnica como en el de los contenidos melódicos y

armónicos insertos en una especie de improvisación, de cualquier modo su análisis desde la postura académica o natural, gira sobre los mismo elementos centrales de lo musical.

Este nivel de análisis de lo que responde a la esencia musical en el ámbito cultural, señala que si bien se basa en los elementos centrales de su naturaleza, existe un espacio en donde la definición y estado de lo que responde o no a este tipo de manifestación artística así como los diferentes juicios de valor implicados en la misma, se responderán desde los lineamientos impuestos en un sistema social determinado, en donde el apego a la noción de lo musical de una vivencia en un fenómeno acústico nuevo o experimental, será determinada por el consenso social de la misma, sustentado a su vez por el concepto determinante de intención autoral.

Al interior del estrato psíquico y como resultado del ejercicio de reducción se nos muestra ahora el nivel teórico, en donde comprendo, significo y designo las cualidades de lo musical. Es en este nivel en donde una obra tomará su valoración desde un ámbito técnico especializado alejado de una valoración natural. En este sentido, una obra -como la del arpista en *Lpp*- se puede analizar desde la mala ejecución técnica hasta lo propiamente musical, en donde las desafinaciones, la reducción de las notas del sistema tonal que se limita a la pentafonía, así como el sustento conceptual como fundamento de la obra y su interpretación son tomadas en consideración, lo que puede llevar a ver, desde este nivel, un intento de expresión musical en donde algunos de sus elementos son retomados, pero que no pasa de ser un mero ejercicio intuitivo, un remedo, notas sin interpretación, sin fundamento, sin alma, es donde podríamos entonces decir desde este estrato, que la ejecución del arpista por tomar un ejemplo, se queda en intento de ejecución puesto que no llega a contener los elementos que califican a una obra en la elevación de lo musical.

Otro nivel resultado del mismo ejercicio de reducción fenomenológica de lo musical es el ámbito de lo matemático que partiendo del estrato del mundo se fundamenta en el estrato psíquico siguiendo a Hartmann, en donde la distancia entre una nota y otra, la construcción de las escalas, de las armaduras y del *tempo*, contiene la esencia de las relaciones matemáticas en las cuales se construye lo musical. En este sentido, la esencia de la música son fórmulas concretas a partir de la cual podremos tener un sistema de Do fijo a partir del 440 como el número concreto de vibraciones que determinan la afinación de la nota *la* en todos los instrumentos, de igual modo, la esencialidad de lo matemático se presenta desde la lectura de las armaduras (en donde en las escalas mayores, menores o relativas se van construyendo desde la suma de diferentes alteraciones, como los sostenidos a partir de un intervalo de 5tas ascendentes o bemoles en 4tas ascendentes en las

escalas). La misma construcción de los instrumentos, una de las condiciones o elementos de lo musical, se basa en la ciencia de la Acústica sustentada a su vez en medidas y formulas aplicadas de las matemáticas.

Otro estrato perteneciente a lo psíquico y espiritual desde la teoría de Hartmann, se nos muestra en lo referente al plano de la construcción y significación musical basados en teorías y paradigmas psicológicos. En este nivel, la música puede estar directamente ligada a experimentarse como puente a memorias o recuerdos, así como a una gran variedad de sentimientos. Respuestas a la naturaleza de lo musical se responden desde la manifestación y sensibilización de lo humano, entendido como las emociones y sentimientos, en este nivel lo musical es en *Lpp* por ejemplo el vínculo con los recuerdos parentales y las primeras relaciones afectivas de la infancia, que a su vez sientan el fundamento de la estructura psicológica del mismo personaje en su presente, así como la emocionalidad que la obra suscita en lo más profundo del protagonista.

Sin embargo, estos niveles si bien explican las diversas formas en que la vivencia del fenómeno se manifiesta en la conciencia a partir de diversos estratos, no alcanzan a explicar el darse del fenómeno musical en la obra literaria, será a partir de concepto fundamental de objeto puramente intencional de la teoría de Husserl y retomado a su vez desde Ingarden, que podemos analizar la naturaleza de esta representación.

3.2.3 La experiencia musical como acto de cumplimiento intencional

La música es un fenómeno que experimentamos desde diferentes capas del ser dadas a partir de la apercepción. La reflexión de esta experiencia del fenómeno demuestra a su vez que la música -al igual que la literatura- no pertenecen al mundo de lo real, es decir, la música y lo que conforma su primera capa esencial como el ritmo, los sonidos o su afinación –un *la* en frecuencia 440 como referencia– no es algo que podamos encontrar como cualidad independiente, no es una característica que podamos manipular en el espacio físico, no es un referente concreto real. La música por tanto es lo que Strelka denomina a partir de la literatura, como fenómeno estético *sui generis*:

El objeto de las ciencias literarias es la obra de arte literaria, y desde Kant no puede haber más duda acerca de que se trata de un fenómeno estético *sui generis*, el cual no debe ser confundido con la realidad empírica y su representación directa (Strelka en Argüelles: 2009, p 21).

La música y la literatura comparten esta cualidad desde su naturaleza de obras de arte, en donde para su significación si bien se parte de referentes pertenecientes a lo concreto real como lo son los objetos que refiere un libro o los sonidos tomados de lo acústico, la conformación como obra de contenidos organizados desde una inteligencia autoral, se caracterizan por contener una existencia intencional, es decir, la pieza musical existe porque el compositor toma y acomoda, ajusta las notas en sus diferentes variantes para darle vida a una entidad única con características independientes. Este fenómeno es producto del acto de conciencia del compositor que origina lo que podríamos denominar como *noema*, pero se completa cuando el fenómeno es experimentado otorgándole su cualidad de sentido y significación a partir de la *noesis*, en donde tanto el ejecutante como el espectador reciben lo acústico otorgándole la cualidad de objeto mental, así el *noema* y la *noesis* por medio del análisis de conciencia, se tornan en una *concreción objetivada reconocida intersubjetivamente*.

La intencionalidad refiere entonces a una manera concreta de conocer el mundo, de relacionarnos como conciencia al fenómeno que se nos presenta, la conciencia dirigida a las cosas mismas en una actitud fenomenológica. Esta actitud es fundamental del análisis ontológico musical al tratar con una entidad que se presenta con diferentes variables o escorzos. Por tanto el análisis en una existencia que contenga por ejemplo, la esencia de un acorde en inversión o la naturaleza melódica de una pieza, refiere a la consideración de la relación intencional, lo que en palabras de Chrudzimski se lee:

Lo que se discute en la teoría de la intencionalidad no es la existencia del //oso polar//, sino la relación intencional Sc (sujeto consciente) – Od (Objetividad determinada) (en Argüelles: 2009, p 42).

Esta noción de intencionalidad otorga entonces una modalidad de existencia a contenidos intencionales intersubjetivos, como lo son diferentes manifestaciones de obras de arte. Pero la intencionalidad como objetividad internalizada y compartida intersubjetivamente, como correlación del objeto de la apercepción y la conciencia, se complejiza al tratar el arte musical en la presente aproximación. En donde, si la búsqueda de lo musical implica un análisis detenido y suspendido del mismo fenómeno, deberá desde nuestra reflexión, de contener la concreción como objeto puramente intencional contenido de otro objeto puramente intencional como es el caso de la obra musical en la obra literaria.

Es así como un acto de conciencia derivado en objeto intencional como lo es *Lpp*, desde su cualidad de objeto mental, contiene la esencialidad de otro objeto intencional como lo es la música, en donde si bien el primero contiene al segundo, siendo la fuente de origen, de sentido y significación, la música va a exigir una nueva capa de suspensión temporal. La música como concreción subjetivada reconocida intersubjetivamente abre en el lector la posibilidad de una nueva capa de acontecimientos y acciones al interior de la diégesis y más allá de ésta, Carpentier al echar mano de un bien cultural reconocido intersubjetivo como lo es la música de Beethoven por ejemplo, generando una forzosa detención en el tiempo en el momento mismo de la actualización lectora.

Así un párrafo que describe pocos compases y llevándose a cabo una lectura apegada a la intención autoral misma, altera su naturaleza ontológica desde el reconocimiento y análisis puntual de la pieza musical, afectando y suspendiéndose los mismos acontecimientos en un momento en donde el arte musical, como propuesta de mundo independiente, se basta a sí mismo, derivado del doble proceso de la apercepción.

Así entonces *Lpp* como objetividad puramente intencional y la música en esta obra de Carpentier como nueva objetividad intencional actualizada por la primera, nos lleva entender la naturaleza ontológica de ésta, desde lo que Argüelles teoriza como entes noemáticos derivados:

Se dicen entes noemáticos derivados (*der abgeleiteten Art*) a aquellos “productos” provenientes de un esquema finito, en la forma de obra artística, ya sea como literatura, pintura, o cualquier otro medio [...]. Tanto los entes noemáticos originarios, como los derivados son considerados por Husserl como objetividades concretas de la apreciación fenomenológica de la contemplación de la

esencia... El modo o la forma como, por ejemplo, una obra literaria se presenta al suje

Investigación lógica de Husserl, como variación eidética (Argüelles: 2009, p 53).

De tal manera, la variación eidética que la obra literaria de *Lpp* contiene y concibiendo la obra de Carpentier como una objetividad terminada acorde a las intenciones del autor, que se basta y sustenta a sí misma, entendemos al fenómeno musical como parte fundamental de la manera de ver y entender al mundo, de describirlo y significarlo, al tiempo que reactualiza a la música como otro ente noemático derivado en el ente noemático derivado originario.

3.2.4 Implicaciones de una lectura apegada al concepto de interpretación literaria desde la inteligencia autoral en J.H. Gerigk y Roman Ingarden

En los últimos tiempos, la reflexión analítica sobre la interpretación literaria, centrada en las cualidades inmanentes, pero sobre todo desde la noción recobrada de Gerigk de inteligencia autoral a partir de la creación de un objeto puramente intencional, se presenta como una alternativa viable en el ejercicio de la crítica literaria, ya que al dejar de lado los elementos psicobiográficos del autor, se concentra en la esencialidad del texto otorgando un sentido de dependencia y autosuficiencia que aparece como objeto subjetivado heterónomamente derivado.

Una lectura que respete esta condición de mundo, parte desde el contenido de la misma obra y debe sustentarse en la intención del autor, plasmada a lo largo de la misma narración:

Se trata de un mundo finito apartado de supuestos referenciales externos, y cuyos supuestos de realidad son donados por el mismo argumento ficticio (Husserl en Argüelles: 2011, p 122).

Así la obra literaria crea en un marco temporal, espacial, de acontecimientos y personajes un mundo propio. Cada obra literaria se contiene desde la veracidad que le otorgamos en el pacto de lectura.¹⁴

Por tanto si bien es valioso y fundamental el pensamiento, formación y preocupación constante en las obras literarias, ensayos, entrevistas y otros registros sobre Carpentier y la música, en este caso la novela de *Lpp* contiene este mundo carpenteriano en calidad de objeto ya creado, invariante que se auto sustenta conteniendo diferentes nociones en este caso de lo musical, sin necesidad de interpretar agregando palabras o ideas al texto ajenos a su naturaleza y que correspondan con la preocupación del lector o el mismo escritor.

Partimos entonces de que Carpentier como autor, durante el proceso creativo, concibió, organizó y concretizó el mundo de *Lpp*; un mundo donde un viaje a Latinoamérica es un viaje en el tiempo, en donde lo musical no sólo es una constante sino que es el punto de partida, fundamento o esencia de los acontecimientos.

Este mundo de *Lpp* se integra y organiza desde la noción de inteligencia autoral:

¹⁴ Lo que Argüelles en apego a Gerigk retoma como una especie de pacto con la obra durante su lectura en donde reconocemos el mundo ahí propuesto en su lógica y potencialidad, asumiendo que se contiene a sí mismo (cf. Argüelles, 2013 p 52).

La inteligencia autoral, es lo que en palabras de Husserl se designa como una objetivación intencional cualitativa, o sea, que da razón acerca de un *cómo en actitud estética*; un *cómo* específico que en la terminología fenomenológica se anota como *variación eidética* (Husserl en Argüelles: 2011, p 125).

El apego a este concepto resulta fundamental, en virtud de su remitente a una lectura adecuada en relación a las intenciones estéticas del autor (constatadas en el plano de la expresión), además de a una lectura que, a partir de lo narrado, permita acceder a las pistas de significación menos comprometidas con ideales externos:

La obra literaria, ya concebida en los términos mencionados, no será un documento infinito, un tratado epistemológico ni documento histórico; la obra, entonces, espera una lectura ubicada bajo este *positum con tratamiento natural*. De aquí es preciso asegurar que, bajo estos términos, una lectura “sana” comienza por atender que en el *asunto de la literatura* se está presentando la “inteligencia artística del autor” quien a su vez ofrece una realidad poética en forma de mundo descrito y ahí terminado. Por otra parte, puede resultar problemático si este acuerdo ficcional entre autor y lector, cuyo entendimiento de la obra se conforma durante la lectura, es abandonado a las posibles conceptualizaciones después de la lectura, sobre todo si el lector comienza a formularle al texto –bien leído y previamente entendido– las preguntas equivocadas (Gerigk en Argüelles, 2007, p. 61).

Muy cercana a esta definición, Roman Ingarden trabaja de igual manera con el concepto de inteligencia autoral y la develación de las intenciones contenidas en la obra de arte literaria:

En el proceso de lectura, también para Ingarden, se procede a reconocer el desenvolvimiento de las intenciones de la inteligencia autoral, así como la disposición que éste prevé como descripción y presentación de objetividades y aspectos esquematizados (Argüelles: 2009, p. 50)

Es en este tenor que una lectura de *Lpp* fiel a la inteligencia del escritor, nos remite a una lectura desde lo musical. Este elemento –como se viene demostrando en este trabajo– contiene muchos de los espacios que pueblan y originan nuevas realidades temporales a partir de lo musical, también la estructura narrativa como los personajes obedecen a esta suerte, en donde la recreación completa y apegada a la intención del escritor cubano, requiere y exige un lector versado en determinados conocimientos musicales para seguir la narración y descripción de diferentes fragmentos de la novela. En este sentido es de suma importancia señalar que si bien cada lector –y cada lectura aún en el mismo lector– tendrá una mirada distinta, una imagen cambiante, debido a la naturaleza del aparecer del fenómeno en la conciencia como escorzos, la inteligencia autoral crea un

sentido invariable, una esencialidad contenida en la obra que lleva a una significación precisa.

De tal modo y acorde a los diferentes escorzos o miradas que se le otorguen al fenómeno podemos tener variaciones en cuanto a significado o significación, pero un apego a las cualidades de la obra exigen la develación de lo musical para la construcción de la misma significación, así términos como trinos, tresillos, encuadres de fuga o forma sonata, etc. contenidos por ejemplo en una de las primeras descripciones de los momentos previos a la escucha de la novena, son determinantes para comprender el tiempo, el espacio, la trama y hasta al mismo personaje.

Un ejemplo muy concreto de la importancia de la lectura apegada a la noción de inteligencia autoral remite a encontrar juegos velados importantes en la narración, así cuando el narrador personaje describe tan detalladamente su composición, su *Treno*, el conocimiento de las estructura musicales es clave en el seguimiento de la develación de la relación con la novena de Beethoven, elemento recurrente en la misma novela.

De igual modo se presentan las referencias extra textuales en donde Bach, Beethoven, Mozart o Cherubini, por ejemplo, dan la pauta a explicaciones referenciales de análisis musical, en donde tanto los acontecimientos como cierta lógica en los pensamientos del personaje son descubiertos a partir de estas referencias. Así también funciona la mención de diferentes instrumentos y sus cualidades, así las *quenas arcaicas*, *violas de amore* o palos de lluvia entre muchos otros, nos dan la idea concreta de espacio que el autor plasma y concreta en la novela.

Este seguimiento de la intención carpenteriana desde el conocimiento del lenguaje musical es la diferencia entre la simple lectura y la recreación musical o la misma escucha desde lo imaginario que llevamos a cabo al leer las indicaciones instrumentales que abren a su vez determinadas cualidades protensionales relativas a la pieza musical, llenando diferentes sitios de indeterminación. Así al leer un fragmento como el siguiente:

Y tras del silencio roto por un gesto, fue una leve quinta de trompas, aleteada en tresillos por los segundos violines y violoncellos, sobre la cual pintáronse dos notas en descenso como caídas de los arcos primeros y de las violas, con un desgano que pronto se hizo angustia, apremio de huida, ante la tremenda acometida de una fuerza de súbito desatada [...]. Me levanté con disgusto. (p 136, 137).

Aquí, si bien seguimos al personaje cuando se levanta y sale del teatro desde nuestra lectura, si nos apegamos a la intención del autor en la recreación imaginaria del inicio de la sinfonía, la representación auditiva va a seguir sonando gracias a las cualidades

protentivas, en donde el desarrollo musical en que se da juego a la entrada del intervalo de 5ta a modo de tema se repite por medio de figura contrapuntísticas en diferentes voces. Es decir, la incidencia de la intención autoral altera el mismo tiempo y llena un espacio aparentemente indeterminado en la lectura, ¿hasta cuándo el narrador personaje deja de escuchar? Solo hasta que otro elemento sonoro distrae la atención de la reproducción, el personaje continúa centrado en la novena sinfonía hasta que en la lluvia lo llama el curador.

Esta intención musical se fundamenta en la misma incidencia de los diferentes niveles o estratos de lo musical al interior de la historia, de tal modo, una lectura que carece de los elementos básicos en esta disciplina, pierde en muchos momentos, el acceso a la novela que intencionalmente Carpentier escribió. Se trata de una aproximación a aquello que Iser (1987) expone en torno al concepto de síntesis pasivas de Husserl (2001)¹⁵, cuando sustenta:

Se iluminan distintos horizontes, que remiten a los sistemas de los que se han tomado los elementos, de manera que la configuración de las representaciones del lector se regulan según su competencia, o su participación en el sistema relacional invocado. Si se supone el caso extremo de que el lector cultivado no tenga ninguna noción del teatro del horror y que aquellos a quienes les gusta no sepan nada de la formación clásica, entonces determinados ámbitos permanecerán inactivos en lo que se refiere a la configuración de las representaciones. Desaparecen con ello las orientaciones previas, dadas en relación a la significatividad del tema, por lo que éste difícilmente se verá óptimamente utilizado (1987, p. 232).

Así una lectura de *Lpp* conlleva a ver un mundo en donde lo musical forma parte de la significación desde diferentes niveles, accediendo al lector a partir del sistema relacional musical y competencias en relación a este ámbito. Es decir, no contar con estas referencias -contenidas ya en la lectura pero desde una existencia que ya supone el conocimiento y hasta dominio de los elementos- limita el horizonte de la significación dejando inactivos los ámbitos relacionados con la misma esencia de la novela a partir de lo musical.

¹⁵ Los actos cognitivos de este proceso, retomados por Iser de Husserl sobre la descripción de la conciencia interna del tiempo, protensión y retención, no tienen su origen exclusivamente en la actualización hermenéutica contextual del lector, sino en el seguimiento literal y finito del sentido textual. El resultado de este proceso es considerado por Iser como una serie de síntesis de significación, cuya realización se presenta en forma de imágenes con una alta fidelidad de posibilidades ópticas, mismas que para Iser contribuyen al acto de comprensión del texto. La característica peculiar de estas síntesis radica, según el tenor del propio Iser, en su ocurrencia de modo pasivo. (cf. Argüelles & Ruiseñor, *Apuntes de seminario de Tesis*, Cap. 1. Epistemología de la representación en *El acto de leer* de Wolfgang Iser: perspectivas fenomenológicas desde los estudios sobre la imagen de Husserl, 2012, documento inédito, p 2)

IV. Análisis de la esencialidad musical en la obra literaria

Como ya se anticipaba, un ejercicio reflexivo que persiga la develación de la incidencia musical en la obra literaria que evite la mera mención de esta cualidad sino que profundice, determine y enumere las diferentes cualidades de este *ser* musical en la trama, exige un seguimiento puntual de la imbricación del fenómeno musical de la noción espacial, temporal, en la construcción de los personajes y de la trama.

Cabe señalar que dada la extensión de la incidencia de lo musical en los diferentes estratos de la línea diegética, y teniendo como base un seguimiento puntual de cada uno de los momentos musicales, se retoman para esta parte del trabajo solamente algunos de los ejemplos más explícitos y representativos para la constitución de sentido y significación en la noción extra textual, temporal, espacial y de los personajes.

4.1 Sentido y significación de la extratextualidad musical en *Los pasos perdidos*

El mundo creado en la novela acorde a la inteligencia autoral, se contiene y auto sustenta por lo que el apego a la interpretación desde nociones extra ficcionales ajenas a la obra y comprometidas con un interés autoral o del lector, alejan a la misma interpretación de una lectura fiel y adecuada:

Quando se trata de realidades del mundo infinito pre-dado, no podemos imaginar un número cualquiera *de particularidades posibles de darse ulteriormente*, el cual a la vez abarca esta originariedad empírica como *posibilidad real*. La extensión es entonces infinitamente abierta y, sin embargo, la unidad de la especie y del género superior, empíricamente obtenidos, es una unidad “*contingente*” (Husserl en Argüelles: 2011, p 130).

De tal modo, si bien la obra de Carpentier parte desde lo musical, un análisis expresamente literario que persiguiese el estudio de las condiciones del compositor desde Cherubini hasta el dodecafonismo conforma la intención de la novela. En el caso de *Lpp* la inteligencia e intención autoral retoma y hace parte del mundo de la narración a elementos extra textuales en este caso, específicamente musicales con una intención clara y determinada, de tal modo usar por ejemplo la novena sinfonía de Beethoven como *Leitmotiv* en la historia, siendo esta composición parte del contenido cultural intersubjetivo responde a la búsqueda de diferentes efectos narrativos. De tal suerte, Beethoven (y no la

mención de una obra creada en el mundo de *Lpp*) contiene diferentes elementos que Carpentier retoma para nutrir este mundo.

Así la significación de esta sinfonía nos remite a su vez a otra referencia extra textual, la letra de Friedrich Schiller adecuada por Beethoven en el cuarto movimiento de *La novena sinfonía*. La elaboración de diferentes significaciones en la novela van desde la estratificación de una visión de mundo que va de la esperanza en la humanidad, de la fe en una Europa –motivo a su vez por lo que el personaje viaja por primera vez y deja Latinoamérica–, a una cosmovisión oscura que contradice estas misma esperanzas, un mundo irónico, en donde la escucha de la obra que bien pudiese ser uno de los máximos exponentes de espereza, de civilidad es inserta de manera representativa de uno de los movimientos más violentos y con menores cualidades de lo humano como otro elemento extra textual, la masacre del holocausto de la Segunda Guerra Mundial:

Lo peor fue la noche de mi encuentro con la más fría barbarie de la historia, las víctimas y guardianes... las que se llevaban los algodones ensangrentados, se dieron a cantar... sentado en mi camastro, sacado del sueño por el asombro, les oía cantar lo mismo que ahora, levantados por un lejano gesto del director, cantaban los del coro:

Freunde, schöner Götterfunken

Tochter aus Elysium!

Wir Betreten feuer-trunken,

Himmlische, dein Heiligtum

Por fin había alcanzado la *Novena Sinfonía*, causa de mi viaje anterior, aunque no ciertamente donde mi padre la hubiera situado. *¡Alegría! El más bello fulgor divino, hija del Elíseo. Ebrios de tu fuego penetramos, ¡oh Celestial!, en tu santuario... Todos los hombres serán hermanos donde se cierne tu vuelo suave.* La *Novena Sinfonía* era el tibio hojalde de Montaigne, el azur de la Utopía, la esencia del Elzevir, la voz de Voltaire en el proceso Calas (*Lpp*, p 222, 223).

Por ende, aquí se presenta finalmente la configuración de un mundo que la misma novela define cargado de “promesas incumplidas, [en] sus anhelos mesiánicos” (*Lpp*, p 224).

Otra de las referencias extra textuales importantes refiere de igual manera a una obra literaria que en este caso no sigue fielmente, pero busca acompañar una composición musical, el *Prometheus Unbound* de Shelley, en donde se utilizan diferentes cualidades pertenecientes a la naturaleza de la obra literaria extra diegética para elaborar una rica significación en el relato. Así, cuando el personaje principal refiere a este texto para realizar su composición, el personaje mítico de Prometeo juega con la figura misma del compositor personaje que busca dar a la humanidad el regalo de una composición inédita,

que cambiaría el sentido de toda la música pasada y futura, que busca su vez liberarse de los designios del destino pero que justamente es castigado por este intento, su retorno es imposible y la obra misma se pierde. De igual modo, esta composición juega con una parte fundamental de la obra de Shelley que Mulhallen describe como:

Shelley's play is closet drama, meaning it was not intended to be produced on the stage. In the tradition of Romantic poetry, Shelley wrote for the imagination, intending his play's stage to reside in the imaginations of his readers. However, the play is filled with suspense, mystery and other dramatic effects that make it, in theory, performable (Mulhallen: 2010, p 147-76).

Así la obra misma del personaje persigue este destino, este juego, y no sólo el *Prometheus*, sino también el *Treno*, que en las intenciones del compositor busca respetar este destino romántico de la composición, una obra escrita para la imaginación:

Pero me enoja, de pronto, esa inconsciente confesión de un deseo de «verme ejecutado». Mi renuncia no sería verdadera nunca, mientras pudiera sorprenderme en tales resabios. Era el poeta de la isla desierta de Rainer María, y como tal debía crear, por necesidad profunda (*Lpp*, p 351).

Carpentier integra diferentes referencias extraliterarias, pero la mayoría de ellas centradas en dos aspectos determinantes, la literatura a partir de la Odisea como una de las partes centrales, y en el ámbito musical la música la obra de Beethoven sobre la referencia a otros compositores.

A continuación se presentarán exhaustivamente las referencias extratextuales de la obra iniciando con los elementos integrantes de la teoría y lenguaje musical insertos en la narración y que forman parte del mundo de *Lpp*, de tal manera tenemos nociones teóricas como: ritmos elementales (p. 141), acordes, octavas (p. 145), arpeggios, *portamenti* (p. 148), sonoridad (p. 151), solfeo (p. 164), *bravura*, *coloratura*, *fioritura* (p. 167), trinos, *mordentes* (p. 177), *fortisísimo* (p. 181), compases (p. 186), ornamentos, *appoggiaturas* (p. 186), diapasón, tonalidad (p. 197), escalas (p. 198), ritmos binarios, compases de tres tiempos, sistema modal, (p. 199), tresillos, notas en descenso (p. 211), tema, frase, crescendo, embocadura (p. 212), timbre, pabellón (p. 212), coda, (p. 237), cromático, registro, unísono (p. 213), *pianisísimo* (p. 220), *prestisísimo* (p. 224), pulso (237), falsete (p. 244), afinación (p. 293), contrapunto (p. 306), *portamentos*, contratiempos (p. 315), vocalización (p. 316), sonoridad (p. 325), pentafonía (p. 333), acompañamiento, sostén armónico (p. 346), puntuación sonora (p. 347), polifonía (p. 348), estilos (p. 348), timbres, diálogos (p. 349), homofonía, registros, (p. 353) y compás (p. 389).

En lo que refiere a las formas o estructuras musicales, nuestro *corpus* importa elementos como: la referencia de los encuadres de fuga y la forma sonata (p. 136), la cantata (p.140), vales, redowas (p. 165), habaneras, el pregón (p. 166), arias (p. 168), ópera (p. 169), rondó clásico (p. 177), *adagio* (p. 188), *andante* (p. 198), *preludio* (p. 198), *recitativos* (p. 198), modos antiguos, danzas (p. 198), oda (p. 212), exordio (p. 213), *scherzo*, marchas (p. 214), tríos (p. 215), canto ambrosiano o canto llano (p. 221-347), concierto (p. 243), canto de décimas (p. 245), antífona (p. 249), *presto* (p. 312), *cantus firmus*, Oda vocal y sinfónica (p. 348) *fobordón*, y *discantus* (p. 352).

Relativo a los instrumentos como nuevos referentes meta-literarios tanto históricos como geográficos localizamos la modernidad en las técnicas refinadas de los instrumentos como concretamente el timbal, el violín, el piano, los fagotes, los clarinetes, contrabajos, las trompas, el violoncello, las violas (p.135 y 136), corno, oboe, trombón (p. 212). Así mismo en la página 138 podemos ver los címbalos, panderos asiáticos, la quena incaica, sacabuche de la conquista de México, guimbardas, raveles, dulzainas, organitos. Más adelante se refiere a un instrumento de barro cocido con que los indios imitan el canto de un ave (p.141), percutores elementales como troncos ahuecados, litófonos, quijadas de bestia, zumbadores y tobilleras, gongs (p. 142), instrumento aborígenes de América, idiófonos, injerto de tambor y bastón de ritmo, la jarra con dos embocaduras de caña (p. 144), la celesta, arpas, xilófonos (p.148), *viola de amore* (p. 155), olifantes, buxines, añafiles, trompa de caza (p. 212), pífano (p. 214), tambores de tronco, flautas de hueso, trompas de cuerno y cráneo (p. 255), rasca rasca, cencerro (p. 293), trompa de cuerno de venado, sonajeras, botuto de barro, teponaxtle (p. 334), como representación de instrumentos históricos. Mientras que el guitarrico, el tambor (p. 162), el salterio (p. 165), triangulo, caramillo carrillones eléctricos (p. 166), espineta (p. 170), campanas (p. 176), clavicémbalo (p. 177), la vihuela (p. 198), bajón, tiorba, maracas (p. 243), sacabuche, chirimía (p. 244), bandolas (p. 245), guitarra (p. 251), son representantes si bien con cierto recorrido histórico, personifican cierta noción de modernidad fuera del recinto de la sala de concierto.

En nuestro *corpus* de igual manera encontramos referentes musicales significativos relacionados con compositores reconocidos como: Bach, Wagner, Telemann, Cherubini, (p. 136), Meyerbeer, Donizetti, Rossini, Herold (p. 167), Mahler (p. 213), Palestrina (p. 306), Mussorgsky, Debussy (p. 347) y Alberic Magnard (p. 349).

Cabe resaltar la mención extradiegética de composiciones musicales concretas como: *Pangelingua* de los monjes de St, Gall (refiriendo a su vez a la forma musical de

himno eucarístico creado por Tomás de Aquino para la festividad de *Corpus Christi*), *Oktetos* de San Juan Damasceno (p. 139) la *Misa del papa Marcelo* (de Palestrina) y *El arte de la Fuga* (de Bach) (p. 141), *Representazione di anima e di corpo* (la que se considera la primera ópera compuesta por Cavalieri) (p. 144), *Gemma di Vergy* (de Donizetti) en la página 168, *La flauta mágica* (referencia a la obra de Mozart con el mismo nombre) en la página 172, el *Requiem* de Brahms (p. 177), *Les barricades mystérieuses* (de Couperin) (p. 186), el tema de *Sigfrido* -que refiere a la obra de Wagner de *El anillo de los Nibelungos*- (p. 212), *Rymunda* de Glazunov (p. 213), cantos gregorianos del *Liber Usualis* (p. 247), y *el Dies Irae* de Tomás de Celano (p. 347).

De la misma manera se encontraron referencias pertenecientes al ámbito histórico organográfico extra textual a partir de la referencia a la teoría del origen de la música con base en la imitación animal (p. 140), métodos de clasificación y estudio morfológico, el barniz de Cremona (p. 141), *Stradivarius* (p. 155); así como la referencia a la diversa problemática sobre las historias redundantes de la emancipación artística que versan sobre el músico en ámbitos económicos y técnicos a lo largo de la narración, como la poca paga de las composiciones, la necesidad de reconocimiento e inmortalidad por la obra, problemas de naturaleza creativa o bloqueos psicológicos o políticos, así como la incapacidad de realizar tareas ordinarias, que es lo que finalmente lo orilla en el flujo del mismo discurso narrativo, a la pérdida de Rosario.

La significación general de tan ricas referencias reside de primera instancia en la elaboración de un mundo centrado tanto en el lenguaje, las técnicas instrumentales, compositivas interpretativas, analíticas, históricas, organográficas como culturales de lo musical.

La obra de *Lpp* contiene en sí el conocimiento, referencias y significación del mundo musical desde sus diversos ámbitos. Cada uno de estos conceptos invoca todo un sustento teórico que enriquece la narración desde específicamente de lo musical.

4.2 La esencia musical como elemento clave en la creación del espacio literario

El marco en que se posicionan tanto los entes como los objetos y acciones en la experiencia natural, sienta sus bases en la misma noción que de espacio se experimenta desde el mundo real. Esto implica que la noción espacial es una condición necesaria *a priori* para la misma percepción o representación de los fenómenos en la conciencia; la falta de ésta resulta por tanto imposible de comprender en la estructura del conocimiento en el hombre. De tal modo y siguiendo las argumentaciones de la teoría del esquematismo trascendental en torno a la formación del juicio y pensamiento; una representación fundamenta su cualidad existencial desde la ubicación en determinado punto en el espacio, y que Kant mismo determina:

Por medio del sentido externo (una propiedad de nuestra mente) nos representamos objetos como fuera de nosotros, y a éstos todos [nos los representamos] en el espacio [...]. El tiempo no puede ser intuido exteriormente, así como tampoco el espacio [puede ser intuido] como algo en nosotros (Kant en Argüelles: 2011, p 134).

En la obra literaria, si bien no tratamos con objetos ni lugares reales, la representación de lo narrado (o ficcionalizado si hablamos de tomar una referencia extra textual espacial o de otra índole) es noción de representación en donde se fundamenta la misma condición espacial como constante para delimitar los acontecimientos, los personajes y la historia, aunque esta condición de objeto artístico, apresado desde la experiencia de la lectura (en síntesis pasiva), altera la naturaleza de espacio *a priori* según Kant en una *dación a posteriori*, pero ahora para nosotros con apego a la noción de noéma de Husserl como concreción subjetivada compartida de manera intersubjetiva.

Este mundo ya creado tiene su origen en la inteligencia autoral, pero para poder llevarse a cabo esta concretización subjetiva de mundo en una *objetivación intencional cualitativa*, siguiendo nuestra postura fenomenológica, se fundamentará en la naturaleza de la apercepción en donde los contenidos son re-experimentados desde la ubicación en algún punto como determinación de existencia. En la literatura lo narrado se actualiza a partir de la noesis – así la explicación fenomenológica.

Tal y como lo hemos anticipado, la esencia de espacio y de mundo en la literatura, se contiene desde la noción de objeto puramente intencional de Roman Ingarden desde la cual el mundo tiene una naturaleza *sui generis*, que si bien muchas veces parte en un primer momento creativo desde la representación subjetiva de objetividades reales, -

como lo es el espacio de Nueva York o la selva venezolana en *Lpp*- no corresponde a ellas, pues se crea, contenido por la misma obra, un espacio único invariante, comprendido y suspendido es decir, en calidad de noema¹⁶.

Los lugares contienen, por tanto, elementos de existencia propia que se rigen bajo las leyes proporcionadas por la inteligencia autoral y verificadas en su verosimilitud por el lector, por lo que el mismo mundo narrado va determinando a decir del propio Carpentier, quien afirma que a medida que viaja el tiempo, éste emprende un hito regresivo. Lo anterior es válido en nuestros argumentos, si aquí admitimos la noción natural (física) del concepto del tiempo y su estructura intersubjetiva, creemos que en este mundo en particular, el mundo de *Lpp*, el tiempo acontece en retrotrayecto, materialmente “se mueve hacia atrás”. De igual modo si el mismo autor nos describe un espacio en donde lo verde de la selva es tan abrumador que se pierde la noción de derecha o izquierda, de arriba o abajo, lo creemos a pesar de la imposibilidad de corroboración en el mundo natural. Jonas Cohn dice al respecto de manera muy clara en tanto a la existencia por ejemplo de los personajes:

En nuestro sentido, los seres mitológicos de Bocklin o el caliban de Shakespeare son, sin duda alguna, verdaderos, incluso sin que tengan que haber sido disecados zootómicamente o haberse mostrado de una exposición de pueblos salvajes a otra (Cohn en Argüelles: 2011, p 118).

Si bien comúnmente este mundo y espacio concretizado en *Lpp* se analiza desde lo que corresponde al proceso creativo-artístico, desde el postulado teórico de espacio latinoamericano como centro que da vida a *lo real maravilloso*, en este escrito y en base a las formulaciones previas de espacio poético, con el acento propuesto últimamente por Argüelles (2011), el vínculo entre el espacio real y el creado por el autor escapa a los intereses de esta aproximación, centrándonos solamente en el análisis del espacio como mundo creado y contenido en sí mismo.

El lugar en donde se desarrollan los acontecimientos, los personajes, las acciones y los objetos, es decir, el espacio en la construcción del mundo poético en Alejo Carpentier, se construye desde lo que Gabriela Pogolotti marca como la articulación de los espacios:

De un texto a otro, la narrativa de Alejo Carpentier propone una travesía ininterrumpida. En un extenso panorama abarcador de territorios geográficos, las piezas se van juntando, articuladas por la recurrencia de obsesiones similares [la música] (Pogolotti: 2007, p 21).

¹⁶ Determinaciones basadas en la confluencia de la teorización de la esencia literaria y concreción de mundo a partir de Edmund Husserl, Roman Ingarden y H.-J. Gerigk (en Argüelles: 2011).

La música, temática recurrente de la narrativa carpenteriana y de manera concreta en *Lpp*, emerge en la obra literaria en diversas manifestaciones ontológicas del fenómeno musical, los estratos o niveles jerárquicos de la conformación esencial de lo musical van articulando la noción de lo espacial. Y es a través de una narrativa barroca en donde cada referencia a lo musical aporta elementos tanto descriptivos como de significación que enriquecen de manera sustancial al texto.

El primer estrato o nivel de lo musical en donde encontrábamos la primera capa del ser y aparecer del fenómeno, entendido como la forma en Hartmman (1961) o como lo acústico en Ingarden (1989), así como la organización que esto acústico evidenciado desde nuestro ejercicio de reducción, nos devela momentos centrales en *Lpp* en donde el espacio está completamente ligado a estas condiciones del ser. De tal modo que sin la noción de lo musical desde este estrato, la construcción o representación del espacio poético en los siguientes fragmentos centrales¹⁷ resulta incompleta o irrepresentable:

Un timbalero interrogaba con las falanges sus parches subidos de tono por el calor [...]. Sosteniendo el violín con la barbilla, el concertino hacía sonar el *la* de un piano, mientras las trompas, los fagotes, los clarinetes, seguían envueltos en el confuso hervor de escalas, trinos y afinaciones, anteriores a la ordenación de las notas (*Lpp*, p 135).

En este fragmento perteneciente al segundo apartado, la noción de lo musical construye de manera clara la construcción del espacio, de tal modo, el tono de los timbales no sólo nos da cualidades acústicas sino que explica las condiciones climatológicas del espacio en general en donde la representación visual se revela en torno a los instrumentos y sus calentamientos confusos.

Siguiendo con la descripción del mismo espacio -la sala de conciertos- partes de esta cualidad se fundamentan desde el uso de la metáfora con lo musical, que a su vez determina elementos de significación referentes tanto al medio como a *La novena sinfonía* de Beethoven, en el narrador personaje:

Por lo mismo, hallaba el placer de lo inhabitual al verme traído, casi por sorpresa, al rincón oscuro de las cajas de los contrabajos, desde donde podía observar lo que en el escenario ocurría en esta

¹⁷ Desde el primer apartado la descripción del espacio a partir de lo acústico – sonoro fuera de lo musical, es determinante, ya sea desde el camino que lleva a la representación teatral a la representación misma se construye sobre esta base, misma que se presenta en de manera reiterada como la forma de presentar a este espacio poético en cada apartado, redoblando su aparición con la cercanía de lo natural en la selva. Si bien esta característica es fundamental y como la musical, de igual modo determinante, dada la extensión de la misma se deja fuera de este trabajo, señalando la importancia de continuar el análisis a este respecto.

tarde de lluvia cuyos truenos, aplacados, parecían rodar sobre los charcos de la calle cercana (*Lpp*, p 136).

El espacio del teatro se enriquece con la imagen de las gradas que, a modo de metáfora, aporta elementos oscuros y ocultos como parte de la significación que este medio y esta obra representa y contiene en la diégesis. Más adelante en el apartado tres encontramos el siguiente fragmento:

Por hacer algo me puse a jugar con las teclas, combinando acordes sin objeto, con un vaso puesto al borde de la última octava [...]. Al cabo, de la caja de resonancia, en la pared del fondo comenzaba a definirse [...] (*Lpp*, p 145).

Así la descripción del mismo espacio está ligada a la condición acústica de “los acordes sin objeto”, en donde este instrumento sonante es referencia espacial, y es, por tanto, el centro de la habitación; el punto desde donde se focaliza el relato y desde donde todo se desprende y toma su lugar.

En el apartado seis encontramos la siguiente descripción:

En el estrado de música de comedor, un pianista ejecutaba los trinos y mordentes de un rondó clásico, buscando sonoridades de clavicémbalo bajo las teclas demasiado duras... sonaban máquinas de escribir por todo el edificio [...] el Kapellmeister austriaco, invitado por la sociedad filarmónica de la ciudad, dirigía el Réquiem de Brahms con gestos magníficos, dando las entradas fugadas a un vasto coro imaginario (*Lpp*, p 177).

En este párrafo el espacio de igual modo es inconcebible sin la función acústica, el comedor es descrito a partir de un estrado dispuesto para la ejecución, el director otorga nuevas honduras o profundidad a la noción de espacio, que despoblado al parecer se enriquece de músicos imaginarios. El hotel -representación de la ciudad latinoamericana que conjunta diferentes influencias y presencias del viejo continente- se torna en un escenario de lo artístico en donde la música es la que dirige y acompaña los acontecimientos poblando el espacio; adelante este espacio sigue siendo descrito:

Sonaban aplausos. Al oír los primeros compases de les barricades mysteri euses, comprendí que el pianista estaba ejecutando algunas de las piezas estudiadas aquella mañana en el piano del comedor, y con muchas copas bebidas [...] pues a menudo los dedos se descarrilaban en los ornamentos y apoggiaturas (*Lpp*, p 186).

La música entonces se torna en una fotografía, en un emisario de lo que no se ve, el espacio del hotel en donde ya no se está, se recrea en condiciones, ánimo y acciones a través de esto acústico musical, el mismo espacio de la tienda en donde se refugia el narrador es un espacio lleno de estas canciones y ánimo festivo que se desprende del hotel. La música puebla, explica y recrea el espacio ajeno. En el apartado doce, la recurrencia del primer estrato de lo musical en la construcción del espacio y la significación del mismo se liga al concepto de mestizaje, que en palabras de Joachim describe:

En *Los pasos perdidos*, el mestizaje cobra una dimensión mayormente cultural. El encuentro fortuito entre el <<aquí>> y el <<allá>>, lo vernacular y lo universal, viene simbolizado por el <<Ángel de las maracas>>, que surge en medio del relato como una de las manifestaciones más maravillosas [...] del mestizaje en el Caribe y en la América Latina, como la coincidencia de la música y la religión por encima del espacio y del tiempo (Joachim: 2005, p 68).

En Carpentier (1953) los fragmentos relacionados dicen:

a) Se nos juntaron dos punteadores negros de bandolas [...] cuando invitados por Rosario [...] preludearon en las bandolas. Y su canto de súbito me llevó más allá de mis evocaciones. Aquellos dos juglares de caras negras cantaban décimas que hablaban de Carlo Mago, de Rolando, del obispo Turpín [...] se dieron a evocar la historia de unos infantes de Lara [...] pero cuyo acento añejo tenía algo sobrecogedor al pie de tantos paredones resquebrajados (p 245).

b) [...] toros bramantes [...] canto de las cocineras negras, la risa del griego [...] el alboroto de los punteadores [...] un ángel maraquero en una iglesia incendiada (p 247).

En este apartado el lugar resultado del mestizaje reúne y comienza a dar trazas del regreso en el tiempo, la música trasporta a espacios lejanos que de igual modo, compaginado a los paredones resquebrajados del espacio descrito, nos hablan de épocas ya vencidas, derrumbadas pero que a pesar de todo siguen vivas a través de un espacio rico de lo sonoro, de un alboroto latinoamericano.

En los siguientes apartados la cualidad acústica de lo musical deja espacio a la descripción de lo espacial por medio de las cualidades acústicas netamente sonoras ligadas a lo natural, como los sonidos de animales como los perros de los pueblos, las ranas o la lluvia genésica del apartado veintinueve, representación que del regreso al origen mismo, al inicio del tiempo nos es dada por esto acústico en la misma descripción de los espacios a su vez más simples, lo que corresponde a su vez con el silencio de lo artificial:

[...] la palabra □□Silencio□□, que abre el capítulo XI, estructura el texto y su repite creando ecos, instaurando así un ritmo más lento, que armoniza con el espacio (Lassus: 2005, p 51).

En lo que refiere al estrato del fondo o de las determinaciones suplementarias, y dada la amplitud de las modalidades de estas, se señalará solamente algunos fragmentos que representen cada una de estas determinaciones. Iniciando con lo *cósico* instrumental destaca la siguiente cita de *Lpp*:

Recordé que cierta escalera de hierro conducía a la entrada de los músicos, y como algunos de los que ahora pasaban me eran conocidos, no me fue difícil llegar al escenario, donde los miembros de una coral famosa se estaban agrupando por voces para pasar a las gradas (p 135).

El espacio del teatro, la entrada, el escenario y las gradas son aquí descritos desde las partes como uno de los elementos suplementarios de la esencia de lo musical, es decir, el espacio no es un espacio vacío sino uno poblado de seres, más específicamente por “miembros de una coral famosa” por lo que el espacio mismo y la descripción de este es a partir de los cantantes. De igual modo tenemos los siguientes fragmentos:

[...] apagando un cigarrillo de tabaco que lo asfixia para encender uno de estramonio que le hace toser, el Curador del Museo Organográfico anda a pasos cortos por la pequeña estancia atestada de címbalos y panderos asiáticos.

[...] Entre dos estantes cuelga una quena incaica; sobre la mesa de trabajo, esperando la redacción de una ficha, yace un sacabuche de la Conquista de México, preciosísimo instrumento, cuyo pabellón es una cabeza de tarasca ornada de escamas plateadas y ojos de esmalte, con fauces abiertas que alargan hacia mí una doble dentadura de cobre. «Fue de Juan de San Pedro, trompeta de cámara de Carlos V y jinete famoso de Hernán Cortés», me explica el Curador (*Lpp*, p 138).

De las descripciones más ricas y detalladas de la novela refieren a la casa del Curador, en donde los instrumentos antiguos son puntualizados en la narración generando el espacio poético en donde el personaje narrador vive lo que desencadenará los acontecimientos determinantes de la trama.

Continuando con la determinación suplementaria específica de la partitura tenemos los siguientes fragmentos:

Llevándome de una Pange lingua de los monjes de St. Gall a la edición príncipe de un Libro de Cifra para tañer la vihuela, pasando, acaso, por una rara impresión del Oktoechos de San Juan Damasceno, trata el Curador de burlar mi impaciencia [...] (*Lpp*, p 139).

El espacio se reproduce a partir de lo *cósico* musical en las partituras, el espacio significa el reconocimiento de la música del pasado, la importancia de rodearse de este

interés por la creación antigua, la puerta a otros tiempos tanto de manera evocativa en la vivencia del personaje en esta escena, tanto como el regreso en el tiempo que desencadenan en los acontecimientos al visitar este lugar. Del mismo modo funciona la siguiente cita:

Pero allí, en el rincón de los músicos renacentistas, se estampaba el lomo de becerro, junto a los volúmenes de Salmos de la Penitencia, el título como puesto adrede, de la *Representazione di anima e di corpa* [...] (*Lpp*, p 144).

En donde el espacio es un mundo de partituras que toman rincones, partituras que parecen contener el problema del personaje, que significan su espacio tanto externo físico, como interno psicológico. En este tenor tenemos diferentes citas como la que refieren a la escritura del mismo *Treno*, entre los más importantes de esta determinación.

Lo que refiere a la creación – composición e interpretación como otra modalidad de los estratos de forma o determinaciones suplementarias tenemos la siguiente cita:

[...] un arpista se acercó al mostrador. Descalzo, con su instrumento terciado en la espalda... pidió permiso para hacer un poco de música. Venía de muy lejos, de un pueblo del Distrito de las Tembladeras, donde fuera a cumplir, como otros años, la promesa de tocar trente a la iglesia el día de la Invencción de la Cruz. Ahora sólo pretendía entonarse, a cambio de arte, con un buen alcohol de maguey. Hubo un silencio, y con la gravedad de quien oficia un rito, el arpista colocó las manos sobre la cuerda, entregándose a la inspiración de un preludiar, para desentumecer los dedos, que me llenó de admiración. Había en sus escalas, en sus recitativos de grave diseño, interrumpidos por acordes majestuosos y amplios, algo que evocaba la festiva grandeza de los *preámbulos* de órgano de la Edad Media (*Lpp*, p 198).

El espacio es descrito a partir del personaje descalzo y la música que crea, representación del abandono tangible de las normas y reglas tanto de la academia como de la vida contemporánea ávida del tener y demostrar.

Siguiendo a Hartmman tenemos que el mismo fondo tiene profundidad, de tal modo encontramos los siguientes párrafos ligados a estratos considerablemente más alejados de la naturaleza esencial, pero aún pertenecientes a la forma del aparecer de los fenómenos relacionados a su vez con la conformación del espacio por lo musical:

Pero bajo las carátulas de las particellas se estampaban en signos los mandatos de hombres que aun muertos, yacentes bajo mausoleos pomposos o de huesos perdidos en el sórdido desorden de la fosa común, conservaban derechos de propiedad sobre el tiempo, imponiendo lapsos de atención o de fervor a los hombres del futuro [...] (*Lpp*, p 136).

En este segmento el estrato corresponde a la teorización de la naturaleza de la música y la relación de la creatividad con la inmortalidad, reflexiones que parten de la descripción de un espacio, de músicos frente a las partituras en el teatro, de modo tal que el espacio que se explica y contiene en estos rasgos musicales abre una nueva vía de lo musical, la reflexión del quehacer artístico.

Una nueva representación de nuevos fondos del estrato de lo musical refiere por ejemplo al arte de la laudería, ligado a la música como elemento que marca el origen de la misma a partir de la construcción de los instrumentos, y que vemos por ejemplo ligada a la construcción del espacio en el fragmento siguiente:

[...] fui a la Universidad donde el Curador [...] trabajaba en la reparación de una viola de amor, en compañía de un lutier de delantal azul (*Lpp*, p 155).

El espacio, en donde los personajes se insertan y actúan, es descrito sólo a partir de su función ligada a la creación instrumentista, es decir, de la existencia de la viola y las herramientas asociadas en la reparación. Lo que estas descripciones magistralmente escritas ligadas con el espacio en *Lpp* contienen desde su aparición en diversas modalidades del mostrarse del fenómeno o estratos, ingresa y avanza más allá de la mera imagen que nos trasmite el narrador, tanto, hasta conformar toda una manera de ver, vivir y pensar o teorizar el fenómeno mismo de lo musical.

4.3 La esencia musical como elemento clave en la creación del tiempo literario

Tanto la obra literaria como la musical nos remiten a una forma concreta de existencia desde la noción de objeto puramente intencional, por lo que un análisis de la imbricación como de la esencia temporal en ambas disciplinas artísticas, sólo puede fundamentarse desde una aproximación fenomenológica centrada en la develación de la naturaleza del tiempo que se forma en la conciencia a partir de la vivencia del fenómeno. Husserl subraya desde el primer capítulo de *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* la primera distinción entre el tiempo referente a lo real efectivo o tiempo objetivo y el tiempo en que se fundan los contenidos de aprehensión:

Ahora bien, cuando hablamos de análisis de la conciencia del tiempo y de análisis del carácter temporal de los objetos de la percepción, del recuerdo o de la expectativa, pudiera parecer sin duda como si ya estuviéramos asumiendo el curso objetivo del tiempo y en el fondo sólo estudiásemos las condiciones subjetivas de posibilidad de una intuición de tiempo y de un auténtico conocimiento del tiempo. Lo que nosotros admitimos no es, sin embargo, la existencia de un tiempo del mundo, la existencia de una duración de las cosas, etc., sino el tiempo que aparece, la duración que aparece como tal [...]. Ciertamente que con ellos asumimos también un tiempo que existe pero que no es el tiempo del mundo de la experiencia, sino el tiempo inmanente del curso de la conciencia (Husserl: 2002, p 26).

La obra literaria y en este caso *Lpp*, contiene entonces una cualidad de existencia y modalidad temporal concreta, mismas que escapan de la vivencia real, por lo que al estar fundados como fenómenos que se dan en el curso de la conciencia, abre un paréntesis al tiempo y sucesión de la historia y los acontecimientos de la obra, independiente de la relación temporal de la experiencia de lectura de un lector “especulado”, esto es, inserto en el mundo percibiendo los fenómenos que de éste recibe.

El fenómeno de la lectura se nos da en un tiempo diferente tanto para la codificación o acto lector, como para la significación del mismo, en donde la lectura ubicada en un presente real me da en este mismo presente palabras que remiten a significados, me narra en este presente una a una la unidad de acontecimientos. Estos acontecimientos que pasan a la memoria primaria, sufren de una nueva modificación en tanto que pueden permanecer de manera artificial, y gracias a la lectura misma, en el presente en tanto el mismo acontecimiento esté siendo descrito en pocas o miles de palabras. Pero para que este acontecimiento pueda ligarse a muchos otros –anteriores o

precedentes– y se pueda fundar la significación que contiene, es básicamente a partir de esta nueva dimensión temporal, en donde la consciencia accede y liga uno a uno los acontecimientos en un orden y secuencia internos contenidos en el objeto puramente intencional.

En esta novela de Carpentier, el tiempo se vuelve un tema fundamental inserto en diferentes estratos de la obra:

Se podría decir que la preocupación por el tiempo está inscrita en el destino de Alejo Carpentier. Por una parte, por su vocación de músico, de <<medidor de su transcurso >> [del tiempo], como dijera el protagonista de *Los pasos perdidos*. Y por la de escritor también [...] como el mismo confiesa <<en mí la preocupación por el tiempo [...] los distintos tratamientos del tiempo, viene de una preocupación de novelista>> (Bucurenciu: 1984, p 53).

“La tesis” de la novela, según palabras del mismo escritor (Carpentier en Leante: 1964, p. 30-33), se puede encontrar en esta temática; sobre todo en uno de los primeros estratos de lo literario (en la estructura diegética), cuando, por ejemplo, diferentes temas, tales como la temática del tiempo, funcionan a modo de contrapunto:

Cada capítulo de *Los pasos perdidos* encierra un espacio determinado en unidades temporales, específicas, aisladas entre sí que él solo viaje del protagonista comunica [...]. La empresa de Carpentier es deliberada: un contrapunto entre Nueva York, regreso de la edad contemporánea y de la “edad de piedra” que se descubre en las fuentes del Orinoco. Representa no solo un contrapunto espacial, sino histórico (Aínsa: 2004, p 55).

Más adelante el tema del tiempo lo encontramos en la trama y acontecimientos cuando el viaje se torna a su vez en un viaje en el tiempo, parafraseando a Lastra, un juego entre la relación de mundos y el tiempo de origen (1971, p 79) en donde además siguiendo a Durán, “el continente latinoamericano funciona como una máquina del tiempo” (1972, p 64).

De igual modo e inserto en otros estratos de lo narrativo, se encuentra la inferencia del tiempo en el ámbito de lo simbólico, en donde, según Carpentier, el río es la representación de este transcurrir temporal, mientras que el adentramiento a la selva representa el viaje en este mismo tiempo (Leante: 1964, p 30), o lo que Durán plantea como Latinoamérica funcionando como máquina del tiempo (1972, p 64).

Referente al estrato de los personajes y su construcción¹⁸, siguiendo por nuestra parte una observación a este respecto de Kuteischikova, este viaje en el tiempo es interpretable como un viaje que se emprende desde “la civilización al mundo de las formas primitivas de vida viene a ser también, a la vez, el viaje del compositor a los orígenes de su <<yo>> creador.” (p 28).

Esta noción de lo temporal que fundamenta diferentes estratos de la novela, sufrirá una nueva alteración en su aparecer en la conciencia, a partir del tratamiento del fenómeno de lo musical en su naturaleza de objeto puramente intencional contenido en otro objeto puramente intencional, generando un nuevo paréntesis temporal de la descripción de lo musical del paréntesis temporal que es la lectura de la narración en sí.

Si retomamos una de las definiciones más tradicionales de lo que música significa, siguiendo a la pedagoga musical Laura Guembe, tendremos entonces que música es igual a la combinación de sonidos y silencios en el tiempo¹⁹. De tal manera, la develación de la misma esencia de lo musical es ligada a la noción temporal. Husserl fundamenta en sus *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (2002) sus disertaciones sobre el tiempo con base en ejemplos en su mayoría musicales, lo cual remite a la complejidad de la noción temporal de la percepción de este arte.

En la sección primera del mismo libro, Husserl parte del análisis sobre el origen del tiempo de Brentano, en donde para explicar el surgimiento de las representaciones inmediatas de la memoria, parte de exponer como en la percepción de un fenómeno, lo percibido permanece en la conciencia un lapso de tiempo, pero aparece ya como “algo más o menos pasado”, de tal modo, fundamenta la percepción de lo musical:

Quando, por ejemplo, suena una melodía, la nota individual no desaparece del todo una vez que ha cesado el estímulo, o una vez que ha cesado el movimiento nervioso suscitado por el estímulo. Quando la nueva nota suena, la precedente no ha desaparecido sin dejar rastro; de otro modo seríamos incapaces de advertir las relaciones entre sonidos que se suceden los unos a los otros; tendríamos a cada instante un sonido, y en su caso, en el intervalo entre el producirse dos sonidos, un silencio, pero nunca la representación de una melodía. No cabe, por otra parte, darse por satisfechos con la permanencia de las representaciones acústicas en la conciencia. Si ellas

¹⁸ De igual manera, podemos rastrear esta construcción de los personajes en el ámbito de la hermenéutica cuando en la misma implicación de lo temporal cuando por ejemplo, leemos en Talvet : «La ausencia del tiempo personal convierte en símbolos a casi todos los héroes de Los pasos perdidos, las mujeres con que entra en relación simbolizan diferentes espacios, marcan las diferentes etapas del viaje [...] Mouche-Intelectual, pequeño burgués. Rosario-La madre, la tierra, la creación [...]» (1980, p 57).

¹⁹ Guembe. L. 2012. Apuntes de música. Universidad Nacional de Cuyo. Fecha de consulta Noviembre 2012. Dirección: <http://www.dad.uncu.edu.ar/upload/apuntes-de-musica-2012-prof-laura-guembe.pdf>

permanecen inmodificadas, tendríamos entonces, en lugar de una melodía, un acorde de sonidos simultáneos, o más bien un estrépito inarmónico, como el que resultaría de hacer sonar simultáneamente todos los sonidos que ya han sonado. Sólo gracias al concurso de esa peculiar modificación, gracias a que cada sensación acústica, una vez desaparecido el estímulo que la provoca, da de sí una representación semejante a ella y provista de una determinación temporal varía de continuo, sólo así puede alcanzarse la representación de una melodía, en la que los sonidos individuales ocupan sus posiciones determinadas, con sus tiempos determinados (Husserl: 2002, p 33).

Esta melodía en donde un sonido va seguido de otro, se contiene a su vez en la noción de formación o acto conjunto desde la cual un cúmulo concreto de representaciones se unifica en un mismo acto:

Que múltiples sonidos en sucesión den lugar a una melodía solo es posible gracias a que la sucesión de acontecimientos psíquicos se unifica □□sin más□□ en una formación conjunta (Ibid. p 44).

La música o esencia de lo musical en la literatura si bien remite al modo de aparecer acorde a diferentes estratos, no contiene el sentido de lo acústico como fenómeno percibido en la realidad física, lo cual nos aleja de ver la música en *Lpp* como retención producto de la percepción originaria, por lo que la naturaleza temporal de lo musical remite a la noción de memoria secundaria:

De este recuerdo primario debe diferenciarse por completo el recuerdo secundario, la rememoración. Una vez que ha cesado el recuerdo primario del movimiento o de la melodía, puede emerger un nuevo recuerdo de ese movimiento, de esa melodía (Ibid. p 57).

Este nuevo recuerdo a partir de la memoria secundaria, es el modo de ser y aparecer a nuestro entender por ejemplo en la diégesis –en Carpentier, la novena sinfonía de Beethoven–. Husserl explica la naturaleza de la memoria secundaria y su condición temporal de manera muy clara cuando señala:

La constitución del recuerdo tiene, como la de la percepción, un punto privilegiado: el punto de ahora de la percepción corresponde a un punto de ahora del recuerdo. Nosotros recorremos la melodía en la fantasía, y vamos □□como□□ oyendo, primero el primer sonido, luego el segundo y así sucesivamente. A cada momento hay siempre un sonido (una fase sonora) en el punto de ahora. Pero los sonidos precedentes no se esfuman de la conciencia. Con la aprehensión del sonido que ahora parece – que es como oído ahora- se funde el recuerdo primario de los sonidos que es como si acabaran de ser oídos y la expectativa (la protensión) de los que aún quedan. El punto de ahora tiene para la conciencia de nuevo una estela temporal que se despliega en una continuidad de aprehensiones de recuerdo, y el recuerdo completo de la melodía consiste en un continuo de tales continuos de estelas temporales (Ibid. p 57)

En *Lpp* el juego temporal relacionado estrictamente con lo musical, se presenta en diferentes niveles y variantes. El primero de ellos remite a la estructura temporal de la constitución narrativa en donde la música, evidente desde diversos estratos y siguiendo la propuesta de Santander (1980) recoge la simultaneidad de tiempos en un tiempo:

Bajo este mismo techo había trabado yo conocimiento con los percutores elementales, troncos ahuecados, litófonos, quijadas de bestias, zumbadores y tobilleras, que el hombre hiciera sonar en los largos primeros días de su salida a un planeta todavía erizado de osamentas gigantescas, al emprender un camino que lo conduciría a la Misa del Papa Marcelo y El Arte de la Fuga (*Lpp*, p 141).

Fragmento por medio del cual el presente de la narración, su estar en casa del curador escuchando, se conjunta con su pasado de estudios que a su vez se liga con el pasado de toda la humanidad por medio de la evolución y desarrollo evidenciado en los instrumentos musicales.

Pero la historia misma está basada en esta relación de lo temporal y musical también desde diferentes capas de este fenómeno; la historia que remite a un músico ligado y atormentado por el pasado personal y colectivo amalgamado todo en la novena sinfonía de Beethoven:

La prolongación de la guerra, la escasa demanda de un instrumento que solo se empleaba en temporadas de ópera [...] llevó a mi padre a abrir un pequeño comercio de música. A veces agarrado por la nostalgia de los conjuntos sinfónico [...] sacaba la batuta de la vitrina, y abría la partitura de la novena sinfonía y dábbase a dirigir orquestas imaginarias, remedando los gestos de Nikisch o de Mahler, cantando la obra entera con las más tremebundas onomatopeyas de percusión, bajos y metales (*Lpp*, p 213).

Al sexto compás, plácidamente rematado en eco por las maderas, acabo de llegar del colegio [...] La negra, allá en el hollín de sus ollas, canta algo que se habla de los tiempos de la Colonia y de los mostachos de la Guardia Civil. Ya se ha pegado la tecla del *fa* sostenido, como de costumbre, en el piano que toca mi madre [...]. Llamo a María del Carmen [...] Pregunto ahora a María del Carmen si quiere ser mi mujer, y como responde que sí, la aprieto un poco más, imitando con la voz, para que no se aparte de mí, el ruido de las sirenas de barcos (*Lpp*, p 220).

En este fragmento podemos ver como el tiempo de la narración se complica en una especie de juego a partir de lo musical. Si partimos de la creación de un paréntesis en el tiempo real con el tiempo nuevo contenido en la obra literaria, podemos ver como este tiempo con sus regresiones y protensiones, se ve a su vez “pausado” por el fenómeno

musical de la mención de la escucha de *La novena sinfonía* que puede a su vez dar pie a la reproducción de la misma en la lectura, fuera de esta pausa temporal detenida en la reproducción de las notas desde la memoria secundaria, la pausa que exige el seguimiento de lo musical da pie a otra especie de pausa en el relato, en donde el narrador personaje revive y unifica diferentes tiempos como la guerra, el padre que llega a América, el recuerdo de la madre en su infancia etc. todo a través de lo musical como hilo que engarza todos los tiempos en el mismo tiempo, el presente de la narración.

Otra modalidad del tratamiento de la imbricación entre lo musical y el tiempo en la novela, la encontramos cuando el arte vence al tiempo, mostrándose –esto musical– como única salida ante la mortalidad:

Pero bajo las carátulas de las particellas se estampaban en signos los mandatos de hombres que aun muertos, yacentes bajo mausoleos pomposos o de huesos perdidos en el sórdido desorden de la fosa común, conservaban derechos de propiedad sobre el tiempo, imponiendo lapsos de atención o de fervor a los hombres del futuro [...]. Así, quien hiciera un balance de ejecuciones, podría llegar a la evidencia de que, este u otro año, el máximo usufructuario del tiempo hubiese sido Bach o Wagner, junto al magro haber de Telemann o Cherubini (*Lpp*, p 136).

El tiempo de la novela funciona paralelo a la creación de un tiempo mítico en donde lo musical forma parte de ésta condición temporal, de tal suerte dice Lassus: [...] las reminiscencias serán activadas tanto por los olores como por la música, que abre un espacio tiempo-mítico, semejante a los *leitmotive* que estructuran la novela (2005, p 52)

Siguiendo esta condición, encontramos un fragmento de la novela en donde esto musical no sólo es el activador sino también el tema mismo de la reflexión en donde tanto el tiempo real se conjunta con el tiempo pasado y con el tiempo mítico:

[...] me mostraba grabados en que eran representados los antecesores de su noble instrumento: olifantes de Bizancio, buxines romanos, añafiles sarracenos y los tubos de plata de Federico Barba Roja. Según él, las murallas de Jericó sólo pudieron haber caído al llamado del horn, cuyo nombre, pronunciado con redonda erre, cobraba un peso de bronce en su boca (*Lpp*, p 212).

El Treno es la representación máxima musical tanto del regreso en el tiempo como del juego con el tiempo mítico, en donde la teoría del origen de la música es presenciada por el personaje, tomando cualidades temporales de presente y realidad.

Por otro lado y siguiendo la cita anterior de Lassus referente a la función de la música como activadora de la memoria, Campuzano señala en el mismo sentido que es:

[...] en la ciudad Latinoamericana esta plenitud sensorial funciona, proustianamente, como activadora de la memoria, permitiéndole poco a poco rescatar su lengua, sus recuerdos (2005, p 63).

Así esta plenitud sensorial, lo acústico y musical se ve privilegiado en esta narración.

De tal manera la memoria vendrá por lo general, acompañada, incitada y fundamentada en diferentes estratos de lo musical. Bástenos citar como ejemplo un fragmento en donde la música no sólo es la vía del recuerdo sino es centro de la reflexión y recuerdo mismo:

No eran las disonancias, los puntos mal colocados sobre puntos, las asperezas de los instrumentos situados adrede en los registros más rípidos e ingratos, los que iban a asegurar la perdurabilidad de un arte de calco, de fabricación en frío, en que sólo el muerto legado — la forma y las rectas para «desarrollar»— era actualizado, en obras que olvidaban demasiado a menudo, y con todo propósito de olvidarlos, la enjundia genial de los tiempos lentos, la sublime inspiración de las arias, para hacer juegos de manos en medio del aturdimiento, de la prisa, del correr, de los allegros (*Lpp*, p 353).

Siendo la música elemento central del tiempo y la memoria, es a su vez elemento clave para acceder a la historia, al soporte de los mismos personajes:

[...] comprendo demasiado lo que quiere decirme [...]. El pájaro que no es pájaro, con su canto que no es canto, sino mágico remedo, halla una intolerable resonancia en mi pecho, recordándome los trabajos realizados por mí hace tanto tiempo —no me asustaban los años, sino la inútil rapidez de su transcurso— acerca de los orígenes de la música y la organografía primitiva. Eran los días en que la guerra había interrumpido la composición de mi ambiciosa cantata sobre el Prometheus Unbound (*Lpp*, p 140).

En este punto debemos señalar la importancia que *La Novena sinfonía* de Beethoven tiene en este apartado, pues contiene al interior del relato, en gran número, las relaciones entre la música y el tiempo en la novela; ya sea desde la condición de otorgar una situación de presente al relato a partir de sus cualidades fenomenológicas, de su función en la historia como generadora de reflexiones sobre tiempos idealizados -como lo es la escucha de esta obra por los obreros pobres y sus hijos-, así como la escucha relacionada al personaje desde diferentes momentos de su historia -la escucha de la misma como niño, como estudiante, como parte de un escuadrón militar o como parte del presente-, así como puerta a la memoria, elementos en el cual la historia se forma a su alrededor.

4.4 La esencia musical como elemento clave en la creación de los personajes literarios

Los seres que habitan el espacio narrativo generando acontecimientos, así como poblando el tiempo y los lugares son los personajes. En esta novela consideramos como tales a los seres con rasgos que semejan la racionalidad y que recuerdan una estructura tanto física como psicológica apegada a la imagen de humanidad, aunada a un aparente ejercicio y dominio de libertad sobre sus actos en la historia que va siendo narrada. Son seres que acorde a cada estilo o género narrativo va a ser construidos desde diferentes técnicas. En el caso de *Lpp* la constitución de los personajes no está ajena a lo musical.

Pero antes de entrar en el terreno meramente musical, se debe señalar que la mayor parte de los personajes (primarios, secundarios o incidentales) que aparecen en *Lpp* tienen en un primer momento una cercanía importante con este arte. Por tanto, si bien no todos se estructuran propiamente desde una relación primaria con lo musical, si se desenvuelven en un mundo donde este arte forma -de algún modo- parte del mundo, siendo además un juego que los personajes lo toman como algo valioso y otro grupo desde donde lo musical es secundario a sus vidas; es un hecho incidental en donde muchos de ellos llegan incluso a convertirse en barreras que sufre el personaje para acercarse a la pureza de este arte musical.

Esto nos lleva a tener una visión del mundo de *Lpp*, específica en donde el arte y la música existen sin tomar forzosamente un papel central y donde éstas referencias pueden llegar a ser solamente pasatiempos o entretenimientos, como en la trama reflexiona el Adelantado al ofrecerle la guitarra del hijo en lugar de papel para componer:

Para calmar mi despecho, me ofrece la guitarra de su hijo Marcos. Según veo, no establece relación alguna entre el hecho de componer y la necesidad de escribir. Todas las músicas que conoce son de arpistas, tocadores de bandola, gentes de plectro, que siguen siendo ministriles del Medievo, como los venidos en las carabelas primeras, y para nada necesitan de partituras ni saben, siquiera, de papeles pautados (*Lpp*, p 354-355).

Este mundo de *Lpp* está poblado de seres que de algún modo -aún lejano-, están vinculados a este arte y en diferentes grados muestran diferentes niveles de sensibilidad; en donde por ejemplo Ruth, la esposa, es actriz profesional, alejada del personaje ante los horarios y angustias en torno a la música que sufre el marido en un principio y su imposibilidad del desarrollo de su oficio en un mismo tiempo:

Al no hallar un modo normal de hacer coincidir nuestras vidas –las horas de actriz no son las horas del empleado [en lo musical]-, acabamos por dormir cada cual por su lado (*Lpp*, p 127).

Más adelante Ruth ante el inminente divorcio, se transforma en un impedimento, uno los grandes obstáculos que debe vencer el personaje principal antes de reingresar a lo musical:

[...] mientras Ruth se asimilaba a la Hidra que cerraba la composición, amenazadoramente plantada detrás del piano que podía tomarse como el instrumento de mi oficio (*Lpp*, p 397).

Mouche la amante, por su parte si bien se jacta de tener conocimientos relacionados con las humanidades, termina mostrando su poca sensibilidad ante este arte en diferentes momentos, elementos que generan y precipitan el desencanto del personaje narrador hacia ella²⁰:

Llegado el intermedio, Mouche se había declarado incapaz de soportar más [...]. No despreciaba la ópera, en este momento, porque algo chocara realmente su muy escasa sensibilidad musical, sino porque era consigna de su generación despreciar la ópera. Viendo que de nada servía la argucia de evocar la Opera de Parma en días de Stendhal para conseguir que volviera a su butaca, salí del teatro muy contrariado (*Lpp*, p 169).

Rosario por su parte es tolerante, lo espera y alienta en su oficio y sin ser músico, la usa como una forma de comunicación:

Ella se echa a reír, canturreando algo que debe ser un romancillo: yo soy la recién casada-que lloraba sin cesar- de verme tan mal casada-sin poderlo remediar. Y aún sonaban sus coplas maliciosas, llenas de alusiones a la contingencia (*Lpp*, p 295).

Le entrego, entonces, como prueba, los apuntes del *Treno*. Le digo que, para mí, esos cuadernos son la cosa más valiosa después de ella (*Lpp*, p 370).

El hechicero que da vida al *Treno*, sin ser músico es una suerte de padre de este arte, lo alienta, le da vida:

Surge la palabra [...] que imita la voz de quien dice [...] una sale de la garganta del embalsamador; 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 [...] (*Lpp*, p 315).

²⁰ Otro elemento que representa y refuerza la construcción de los personajes y su relación con el personaje narrador se ve tratada desde el nombre de los mismos, en donde cabe referir al escrito *Confesiones sencillas de un escritor barroco* de Cesar Leante, en donde los nombres de los personajes responden a la razón de los mismos.

Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos, sílabas [...] se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía [...] (*Lpp*, p 315).

[...] 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 dos perros mudos. Ahora el hechicero se le encara, vocifera [...]. Ante la terquedad de la muerte [...] la palabra de pronto se ablanda y descorazona [...] estertora y cae, convulsivamente, el Treno- pues esto y no otra cosa es un Treno- dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al nacimiento de la música (*Lpp*, p 316).

Del mismo modo los indios son descritos desde la relación y ejecución de este arte que a su vez sustenta la reflexión técnica del mismo:

También sería útil recoger alguno de los cantos de indios de este lugar, muy bellos dentro de su elementalidad, con sus escalas singulares, destructoras de esa otra noción generalizada según la cual los indios solo saben cantar en gamas pentáfonas (*Lpp*, p 333).

Así también el hijo del adelantado toma nuevas dimensiones frente al narrador personaje tras de ligarse a lo musical:

[...] invito al hijo del Adelantado a compartir nuestra cena. Presto corre bajo la lluvia a buscar su vieja guitarra de cuatro cuerdas —la misma que sonó a bordo de las carabelas— y sobre un ritmo que hace correr sangre de negros bajo la melodía del romance, empieza a cantar: Soy hijo del rey Mulato y de la reina Mulatina; la que conmigo casara mulata se volvería (*Lpp*, p 360).

Inclusive un personaje totalmente incidental como lo es Simón, se vincula a este arte al conocer el secreto de la ubicación de los preciados instrumentos:

Simón se ha ofrecido ya a llevarme, en su canoa, hasta donde encontré los instrumentos destinados al Curador. Le digo que voy a buscar otra colección de tambores y de flautas, para no explicar el verdadero objeto de mi viaje (*Lpp*, p 401).

Esta primera aproximación a diversos personajes de la novela nos muestra como si bien lo musical no está presente en ellos como profesión, preocupación, reflexión o elección, si lo está en relación a su apertura con diferentes grados de vinculación para este arte.

Existe un nivel más profundo en torno a esta relación de lo musical y la construcción de los personajes, y es que algunos de ellos si se describen, se ubican o se desarrollan en el ámbito de lo musical. En este sentido tenemos desde personajes

igualmente incidentales, hasta centrales como el mismo narrador personaje. La imbricación de lo musical en la construcción de los personajes no es incidental, como lo señala Pogolotti:

No hubo nunca ligereza en la selección de la forma de actividad profesional que Carpentier consideró más adecuada para sus personajes. Fue músico el narrador de *Los pasos perdidos* por las estrechas relaciones que el novelista mantuvo siempre con intérpretes y compositores. Conocía, por ello, íntimamente, su modo de pensar, sus reacciones (2007, p 58).

De la misma manera se describen a algunos de los huéspedes del hotel, como elemento vivo de la unión entre la cultura, la música europea y Latinoamérica:

En el estrado de música de comedor, un pianista ejecutaba los trinos y mordentes de un rondó clásico, buscando sonoridades de clavicémbalo bajo las teclas demasiado duras [...] sonaban máquinas de escribir por todo el edificio [...] el Kapellmeister austriaco, invitado por la sociedad filarmónica de la ciudad, dirigía el Réquiem de Brahms con gestos magníficos, dando las entradas fugadas a un vasto coro imaginario (*Lpp*, p 177).

Solo el Kapellmeister seguía de pésimo talante, imprecando contra los agitados que [...] habían malogrado los ensayos del Réquiem de Brahms [...] evocaba una carta en que Goethe cantaba la naturaleza domada “¡aquí, selva!” rugía, estirando sus larguísimos brazos, como cuando arrancaba un fortísimo a su orquesta (*Lpp*, p 181).

Otro personaje incidental en la novela que ocasiona una de las citas magistrales en torno de la cual se traza la reflexión en relación a lo musical, aparece en correspondencia al fragmento que remite al arpista descalzo:

[...] un arpista se acercó al mostrador. Descalzo, con su instrumento terciado en la espalda [...] pidió permiso para hacer un poco de música. Venía de muy lejos, de un pueblo del Distrito de las Tembladeras, donde fuera a cumplir, como otros años, la promesa de tocar frente a la iglesia el día de la Invencción de la Cruz. Ahora sólo pretendía entonarse, a cambio de arte, con un buen alcohol de maguey. Hubo un silencio, y con la gravedad de quien oficia un rito, el arpista colocó las manos sobre la cuerda, entregándose a la inspiración de un preludio, para desentumecer los dedos, que me llenó de admiración. Había en sus escalas, en sus recitativos de grave diseño, interrumpidos por acordes majestuosos y amplios, algo que evocaba la festiva grandeza de los preámbulos de órgano de la Edad Media. A la vez, por la afinación arbitraria del instrumento aldeano, que obligaba al ejecutante a mantenerse dentro de una gama exenta de ciertas notas, se tenía la impresión de que todo obedecía a un magistral manejo de los modos antiguos y los tonos eclesiásticos, alcanzándose, por los caminos de un primitivismo verdadero, las búsquedas más válidas de ciertos compositores de la época presente. Aquella improvisación de gran empaque evocaba las tradiciones del órgano, la vihuela y el laúd, hallando un nuevo palpito de vida en la caja de resonancia, de cónico diseño, que

se afianzaba entre los tobillos escamosos del músico. Y luego, fueron danzas. Danzas de un vertiginoso movimiento, en que los ritmos binarios corrían con increíble desenfado bajo compases a tres tiempos, todo dentro de un sistema modal que jamás se hubiera visto sometido a semejantes pruebas. Me dieron ganas de subir a la casa y traer al joven compositor arrastrado por una oreja, para que se informara provechosamente de lo que aquí sonaba (*Lpp*, p 198-199).

Así este elemento musical está presente de igual modo en la construcción de dos de los personajes determinantes para el desarrollo de la historia a partir del impacto de estos (y lo mismo musical) sobre el personaje principal. De tal suerte el padre no sólo se recuerda a partir de la música sino que es músico y su estancia en el mundo, sus aspiraciones, su legado, su memoria está relacionada a su oficio musical:

Cada vez que la sonoridad metálica de un corno apoyaba un acorde, creía ver a mi padre... Adelantando el perfil para leer la música [...] con esa peculiar actitud del cornista que parece que ignora, cuando toca, que sus labios se adhieren a la embocadura de gran voluta de cobre que da un empaque de capitel corintio a toda su persona. Con ese mimetismo singular que suele hacer flacos y enjutos a los oboístas, jocundos y mofletudos a los trombones, mi padre había terminado por tener una voz de sonoridad cobriza, que vibraba nasalmente (*Lpp*, p 212).

Mi padre [...] sorprendido por el atentado de Sarajevo [...] había renegado del viejo continente [...] aceptando el atril de primera trompa en una gira [...] que lo llevaba a las Antillas [...] (*Lpp*, p 213).

De una manera mucho más sutil pero con igual fundamentos se construye la imagen de la madre:

Mientras mi madre [...] cantaba el cuento del señor don gato. Yo nacía [...] la frase admirable del adagio (*Lpp*, p 213).

[...] volvió a sentarme al lado de mi padre en los días en que no estuviera ya junto a nosotros, con su costurero de terciopelo azul, la que tanto me había cantado la historia del Señor Don Gato, el romance de Mambrú y el llanto de Alfonso XII por la muerte de Mercedes: Cuatro duques la llevaban, por las calles de Aldaví (*Lpp*, p 214).

Un personaje fundamental para la trama de la novela refiere al Curador, el cual es el responsable de la educación organográfica del personaje, de su búsqueda, de sus intereses, el cual es descrito desde diversas relaciones con lo musical, desde diálogos en referencia a este arte:

Termina la audición absurda y el Curador transfigurado por un inexplicable júbilo, me pregunta: “¿Te das cuenta? ¿Te das cuenta?” Y me explica que el gorjeo no es de pájaro, sino de un instrumento de barro cocido con que los indios más primitivos del continente imitan el canto de un pájaro antes de ir a cazarlo, en rito posesional de su voz, para que la caza les sea propicia. “Es la primera comprobación de su teoría», me dice el anciano, abrazándoseme casi con un acceso de tos“ (*Lpp*, p 140).

Y se produce lo que yo más temía: el Curador, acorralándome afectuosamente en un rincón, me pregunta por el estado de mis trabajos... examinar mis conclusiones acerca del origen de la música [...] teoría del mimetismo-mágico- rítmico (*Lpp*, p 142).

Así llegamos a la figura del personaje principal en donde todos los elementos y modalidades de lo musical son la base para la construcción de esta figura en el relato. Algunos de los innumerables ejemplos son:

El carrillón martilleaba un Avemaría. Tuve la insólita curiosidad de saber qué santo honrábase en la fecha de hoy [...] decía el tomo de edición vaticana donde yo estudiara antaño los himnos gregorianos (*Lpp*, p 132).

Peor ahí estaba también el Prometheus unbound...demasiado ligado al viejo proyecto de una composición que, luego de un preludeo rematado por un gran coral de metales, no había pasado, en el recitativo inicial de Prometeo, del soberbio grito de rebeldía [...] (*Lpp*, p 134).

4.4.1 Configuración psicológica de los personajes

La construcción de los personajes en *Lpp* se caracteriza por la creación de seres complejos, redondos, personajes que dudan, reflexionan, se equivocan y crecen a lo largo de la novela. Estos personajes -incluido el personaje principal, el narrador personaje- parten muchas veces de una relación con algún sentido de lo musical para la develación de su ser psicológico. De tal modo y en muchas ocasiones, sabemos de la profundidad del pensamiento, de los anhelos, de los miedos, de los deseos, de las estructuras mentales con las que actúan ante los problemas, de en resumen, su cosmovisión en relación con la descripción del tratamiento de lo musical. De esta suerte, partamos a analizar a los personajes que desde algún estrato de lo musical, nos es dado su ser psicológico, su estructura mental.

Siguiendo una línea de análisis desde los que presentan un número menor de importancia en la historia del relato y/o de relaciones con lo musical -y por tanto de riqueza psicológica- tenemos los personajes que de algún modo juegan un papel incidental. De tal suerte tenemos al arpista, el indio descalzo; este personaje sólo aparece en unos cuantos fragmentos de la novela (aunque después vuelve a ser recordado en las reflexiones del personaje), y sin embargo, aún con la poca información dada -toda desde la descripción de la ejecución musical- nos muestra toda una visión de la estructura psicológica del personaje, de su forma de ser y ver el mundo. Así cuando en la narración dice:

[...] un arpista se acercó al mostrador. Descalzo, con su instrumento terciado en la espalda [...] pidió permiso para hacer un poco de música. Venía de muy lejos, de un pueblo del Distrito de las Tembladeras, donde fuera a cumplir, como otros años, la promesa de tocar treinta a la iglesia el día de la Invencción de la Cruz. Ahora sólo pretendía entonarse, a cambio de arte, con un buen alcohol de maguey (*Lpp*, p 198).

Se nos describe en principio un músico humilde, con fe ante Dios, movido por la certeza de la costumbre y la necesidad. Nos habla de un ser recio que carga tanto con sus pecados como con su pesado instrumento, un ser auto menospreciado que sabe su arte digno de una cantina y destinado a la paga de alcohol, es un indio que desde estos elementos funciona como la representación de muchos -de todos- los indios que cargan con un destino olvidado y pobre, además de seguir de manera automática, el éxodo como tradición, la pobreza y la humillación como modo de vida. Más adelante se narra:

Hubo un silencio, y con la gravedad de quien oficia un rito, el arpista colocó las manos sobre la cuerda, entregándose a la inspiración de un preludio, para desentumecer los dedos, que me llenó de

admiración. Había en sus escalas, en sus recitativos de grave diseño, interrumpidos por acordes majestuosos y amplios, algo que evocaba la festiva grandeza de los preámbulos de órgano de la Edad Media. A la vez, por la afinación arbitraria del instrumento aldeano, que obligaba al ejecutante a mantenerse dentro de una gama exenta de ciertas notas, se tenía la impresión de que todo obedecía a un magistral manejo de los modos antiguos y los tonos eclesiásticos, alcanzándose, por los caminos de un primitivismo verdadero, las búsquedas más válidas de ciertos compositores de la época presente. Aquella improvisación de gran empaque evocaba las tradiciones del órgano, la vihuela y el laúd, hallando un nuevo palpito de vida en la caja de resonancia, de cónico diseño, que se afianzaba entre los tobillos escamosos del músico. Y luego, fueron danzas. Danzas de un vertiginoso movimiento, en que los ritmos binarios corrían con increíble desenfado bajo compases a tres tiempos, todo dentro de un sistema modal que jamás se hubiera visto sometido a semejantes pruebas. Me dieron ganas de subir a la casa y traer al joven compositor arrastrado por una oreja, para que se informara provechosamente de lo que aquí sonaba (*Lpp*, p 198, 199).

Es en esta descripción donde el indio tan simple en apariencia devela una riqueza interior compleja, el indio es un músico que toma su oficio como un arte, que eleva la ejecución a una manifestación del espíritu iluminado por la inspiración. Es a partir de esta descripción que la imagen de lo que podría ser una representación de los indios pobres en Latinoamérica, es relegada por la individualización ganada por lo extraordinario de la creación artística. No es un indio que sabe de música, es un compositor, un creador, un ser que se abstrae del mundo y sus penurias para refugiarse en los procesos creativos que abarcan y engloban a la humanidad misma, que retoman modos de manifestación de seres medievales, antiguos, y que justamente en la base de la carencia de la técnica musical, de la rigidez de la afinación occidental, llega más allá alcanzando una pureza artística mucho más honesta y real que la búsqueda de los llamados músicos formados. Este personaje es a partir de la descripción de lo musical, la representación de un ser extraordinario que encarna la pureza de una Latinoamérica virgen, alejada de las exigencias del tiempo, de la academia.

Antagonista de este personaje es el Curador, representante mismo de la academia, del análisis y la teoría. Este personaje, recurrente en la novela pues forma parte importante de los acontecimientos, vincula y lleva al personaje principal a la valoración de la investigación organográfica como quehacer digno de un gran hombre, en donde el conocimiento de lo musical conlleva un valor como ser humano:

[...] una voz cordial me llama por mi nombre: “Te buscaba —dice—, pero había perdido tus señas.” Y el Curador, a quien yo no veía desde hacía más de dos años, me dice que tiene un regalo para mí (*Lpp*, p 137).

[...] llamando al rector de la Universidad en cuyo edificio se encontraba el Museo Organográfico. Con creciente sorpresa [...] oí grandes alabanzas de mí [...]. Se me presentaba como el colector indicado para conseguir unas piezas que faltaban a la galería de instrumentos de aborígenes de América —todavía incompleta, a pesar de ser única ya en el mundo, por su abundancia de documentos— (*Lpp*, p 144).

Y con miedo advertí que se confiaba en mí, firmemente, para traer, entre otros idiófonos singulares, un injerto de tambor y bastón de ritmo que Schaeffner y Curt Sachs ignoraban, y la famosa jarra con dos embocaduras de caña, usada por ciertos indios en sus ceremonias funerarias, que el Padre Servando de Castillejos hubiera descrito, en 1561, en su tratado *De barbarorum Novi Mundi moribus*, y no figuraba en ninguna colección organográfica, aunque la pervivencia del pueblo que la hiciera bramar ritualmente, según testimonio del fraile, implicaba la continuidad de un hábito señalado en fechas recientes por exploradores y tratantes (*Lpp*, p 144).

Del mismo modo este personaje se nos presenta desde el narrador personaje desde una posición de poder moral, funcionando la figura internalizada como un superyó, adoptando lo que desde psicoanálisis se teoriza como el lugar o la figura del padre, teoría que se ve reforzada por la imagen de juicio en donde al padre se suma —como voz de la conciencia— la imagen del curador:

Me pareció oír la voz de mi padre, tal como le sonaba en los días grises de su viudez [...] ”lo torcido no se puede enderezar y lo falto no puede contarse [...] amarga me sabía [...] al pensar que el Curador, por ejemplo, se hubiera encogido de hombros ante ese trabajo mío [...] (*Lpp*, p 149).

De tal manera, el curador representa a la academia misma en contra de la actividad lucrativa pseudomusical de la que vive el narrador, representa la escuela, el renombre, que voltea a ver los vestigios del pasado, es en pocas palabras el curador un puente que se tiende entre el presente y el pasado por medio de lo musical. Es un personaje complejo que soporta las calumnias que el personaje le lanza y canaliza, perdona; es la figura que confía y ve más allá de la confusión del narrador personaje, el curador por tanto, es una representación de lo valioso, de la fe, es un personaje que responde de manera contratransferencial a los sentimientos del narrador personaje y lo sitúa como hijo sintiéndose terriblemente responsable de su extravío en la selva:

Apenas dejo la escalerilla del avión... y es luego un prorrumpir en sollozos sobre mi hombro [...]. Pero llega ya el Curador, que se me abraza emocionado (*Lpp*, p 379).

Pero el personaje al que se logra dar completa vida psíquica desde lo musical, así como verosimilitud a la construcción y a la novela es el personaje principal. Este personaje aún sin contar con nombre es un personaje complejo y rico, Dorfman dice al respecto:

Las obras de Carpentier están colmadas de seres que traicionan y creen, que expían sus remordimientos y buscan el paraíso perdido en una de sus múltiples dimensiones actuales (1970, p 119).

Veamos como desde el inicio de la narración, este se nos presenta como un ser en conflicto que no acepta el destino de la rutina y del arte hecho oficio por medio de la mecanización y el mercado, que se revela ante la postura general de los artistas que lo rodean (y que representa a los músicos e intelectuales occidentales):

Y en cuanto al montaje y la supervisión musical, no hallaba crítica que hacerme a mí mismo. “Una obra maestra”, decía Mouche en la oscuridad, “Una obra maestra”, coreaban los demás” (*Lpp*, p 148).

¡Donde evolucionan las técnicas es en la publicidad!”, gritó a mi lado, como adivinando mi pensamiento, el pintor ruso [...]. Y eran voces nuevas las que ahora emergía de la sombra: “Toda pintura religiosa es publicidad.” “Como ciertas cantatas de Bach.” “La Gott der Herr, ist Sonn und Schild parte de un auténtico slogan” (*Lpp*, p 149).

“La música verdadera es una mera especulación sobre frecuencias.” Decía mi asistente grabador, arrojando sus dados chinos sobre el piano, para mostrar cómo podía conseguirse un tema musical por el azar (*Lpp*, p 150).

Así el personaje se elabora desde una postura crítica, de reflexión ante el arte y su función comercial, ligada al quehacer mecánico, muerto, de la repetición:

Cuando se festejaba mi cumpleaños [...] con la misma canción repetida en coro Musical (*Lpp*, p 130).

Atado a mi técnica entre relojes, cronógrafos, metrónomos, dentro de salas sin ventanas” (*Lpp*, p 131).

Además — gritaba yo ahora—, ¡estoy vacío! ¡Vacío! ¡Vacío! (*Lpp*, p 143).

Prefiero empuñar la sierra y la azada a seguir encanallando la música en menesteres de pregonero” (*Lpp*, p 321).

Más adelante se nos muestra un personaje complejo que no sólo reflexiona sino que elabora su propia teoría referente al origen mismo de la música:

Inconforme con las ideas generalmente sustentadas acerca del origen de la música, yo había empezado a elaborar una ingeniosa teoría que explicaba el nacimiento de la expresión rítmica primordial por el afán de remedar el paso de los animales o el canto de las aves (*Lpp*, p 141).

En este sentido, el personaje principal muestra una postura no sólo ante la música y su historicidad, sino ante el tiempo mismo, una postura ante la muerte:

Pero bajo las carátulas de las particellas se estampaban en signos los mandatos de hombres que aun muertos, yacentes bajo mausoleos pomposos o de huesos perdidos en el sórdido desorden de la fosa común, conservaban derechos de propiedad sobre el tiempo, imponiendo lapsos de atención o de fervor a los hombres del futuro [...]. Así, quien hiciera un balance de ejecuciones, podría llegar a la evidencia de que, este u otro año, el máximo usufructuario del tiempo hubiese sido Bach o Wagner, junto al magro haber de Telemann o Cherubini (*Lpp*, p 136).

El personaje da muestras de confusión frente al sentido del bien y del mal, de la moral cuando se trata el tema de la falsificación de los instrumentos, del engaño al curador, a la universidad:

[Mouche] explico su repentina ocurrencia: para llegar a donde vivían los pueblos que hacían sonar el tambor-bastón y la jarra funeraria [...] nadie estaría presente para saber si yo seguía el itinerario impuesto a mi labor de colección. Y para quedar con honra, yo entregaría a mi regreso unos instrumentos “primitivos” - cabales, científicos, fidedignos- irreprochables ejecutados, de acuerdo con mis bocetos y medidas, por el pintor amigo, gran aficionado a las artes primitivas y diabólicamente hábil en trabajos de artesanía [...] (*Lpp*, p 153).

Hable largamente pero Mouche no me escuchaba. Regresó al estudio donde dio la noticia de nuestro viaje que fue recibida con gritos de júbilo [...] salí del apartamento dando un portazo [...] (*Lpp*, p 153).

Tratando de justificarse al llevar a cabo un claro ejercicio de racionalización:

El Curador, a fin de cuentas, nada desembolsaría, y en lo que miraba la Universidad, difícil sería que sus eruditos, envejecidos entre libros, sin contacto directo con los artesanos de la selva, se percataran del engaño. Al fin y al cabo, los instrumentos descritos por Fray Servando de Castillejos no eran obras de arte, sino objetos debidos a una técnica primitiva, todavía presente. Si los museos atesoraban más de un Stradivarius sospechoso, bien poco delito habría, en suma, en falsificar un tambor salvaje. Los instrumentos pedidos podían ser de una factura antigua o actual (*Lpp*, p 155).

A este respecto, dice Chornik refiriéndose a la construcción del mismo personaje: El rechazo inicial de aceptar la asignación del curador, sus razonamientos en favor y en contra sobre la adquisición de los instrumentos falsos, su excitación y subsecuente desapego por su trofeo, son todos partes de su búsqueda de autenticidad (p 111).

Muy interesante para nuestro cometido en este rubro resulta señalar el modo como se resuelve este dilema moral a partir del encuentro con las raíces olvidadas, con el idioma en que se aprende la música, al representar el reencuentro inocente y puro con esta mujer, estableciéndose una nueva postura de honestidad con el retorno a lo primario, primigenio y natural:

Y una fuerza me penetra lentamente por los oídos, por los poros: el idioma [...]. El idioma en que aprendí a leer y a solfear (*Lpp*, p 164).

En algún lugar deben estar en venta los instrumentos cuya colección me fue encomendada (*Lpp*, p 165).

Una frase determinante en la develación de la vida anímica del personaje se nos muestra desde la descripción de lo musical en la escucha, es la incidencia del arte en el ámbito de la emoción humana, es la representación de su poder en la vida del hombre:

Creí respirar de alivio en una tonalidad afirmada, pero un rápido apagarse de las cuerdas, derrumbe mágico de lo edificado, me devolvió al desasosiego de la frase en gestación [...] (*Lpp*, p 211).

Dos rápidas escalas desembocaron en el unísono de un exordio arrancado a la orquesta como a puñetazos. Y fue el silencio. Un silencio pronto reconquistado por el alborozo de los grillos y el crepitar de las brasas (*Lpp*, p 213).

Pero yo esperaba, impaciente, el sobresalto inicial del scherzo. Y ya me dejaba llevar, envolver, por el endiablado arabesco que pintaban los segundos violines, ajeno a todo lo que no fuera la música cuando el «doblado» de trompas, de tan peculiar sonoridad, impuesto por Wagner a la partitura beethoveniana por enmendar un error de escritura (*Lpp*, p 214).

Alejado de la música por la música misma, regresaba a ella por el camino de los grillos, esperando la sonoridad de un si bemol que ya contaba en mi oído. Y ya nacía, de una queda invitación de fagote y clarinete, la frase admirable del Adagio, tan honda dentro del pudor de su lirismo (*Lpp*, p 218).

Cortando esta reflexión con un momento muy rico del regreso del juicio y la conciencia del ahora, el regreso que denota la liga emocional que tiene esta obra con la vida emocional del autor:

Y me aburre, de pronto, esta Novena Sinfonía con sus promesas incumplidas, sus anhelos mesiánicos, subrayados por el feriante arsenal de la «música turca» que tan populacheramente se desata en el prestíssimo final. No espero el maestoso Tochter aus Elysium! Freude schöner Gotterfunken del exordio. Corto la transmisión, preguntándome cómo he podido escuchar la partitura casi completa, con momentos de olvido de mí mismo (*Lpp*, p 224).

Así la música se convierte en lastre y luego aparente salvación:

Yo maniático medidor del tiempo, atento al metrónomo por vocación y al cronógrafo por oficio, he dejado desde hace días de pensar en la hora [...] (*Lpp*, p 238).

Los instrumentos son el símbolo de la redención personal, el camino para la purificación del alma, que muy pronto se tornan obstáculo en una extraordinaria representación de un mecanismo de defensa, en donde el personaje a modo de vuelta a lo contrario, señala a modo de símbolo de la deuda moral del personaje:

El rescate de la jarra sonora [...] era el primer acto excepcional, memorable que se hubiera inscrito hasta ahora en mi existencia [...]. Algo dentro de mí había madurado enormemente, manifestándose bajo la forma singular de un gran contrapunto de Palestrina, que resonaba en mi cabeza con la presente majestad de todas sus voces [...] (*Lpp*, p 306).

De pronto me vi rodeado de objetos-acreedores [...]. Debería sacar esos instrumentos de aquí, romperlos acaso, enterrar sus restos al pie de alguna peña. No puedo hacerlo... porque mi conciencia ha vuelto al asiento desertado (*Lpp*, p 334).

El personaje cambia constantemente, cuando ya cualquier oficio elemental, básico y simple como la recolección de madera o alimento es todo lo necesario para alcanzar la paz y cierto estado de iluminación, el personaje pierde esta condición cuando sin ser consciente retorna -a través de la música- a patrones musicales antiguos en su estructura mental. La creación musical se vuelve una obligación, se torna en el objetivo primario y su tiempo y esfuerzos se dirigen a la escritura de su gran obra:

[...] sólo me es preciso esperar al amanecer, que me traerá la claridad necesaria para hacer los primeros esbozos del Treno. Porque el título de Treno es el que se ha impuesto a mi imaginación durante el sueño [...]. Antes de caer en las estúpidas actividades que me hubieran alejado de la composición (*Lpp*, p 346).

La composición se torna entonces una representación del mismo personaje, de sus sentimientos y deseos inconscientes:

La liberación del encadenado, que asocio mentalmente a mi fuga de allá, tiene implícito un sentido de resurrección, de regreso de entre las sombras, muy conforme a la concepción original del treno, que era canto mágico destinado a hacer volver un muerto a la vida. Ciertos versos que

ahora recuerdo hubieran correspondido admirablemente a mi deseo de trabajar sobre un texto hecho de palabras simples y directas: Ah me! Alas, pain pain, pain, ever, forever!—No change, no pause, no hope! Yet I endure! (*Lpp*, p 350).

Pero me enoja, de pronto, esa inconsciente confesión de un deseo de «verme ejecutado». Mi renuncia no sería verdadera nunca, mientras pudiera sorprenderme en tales resabios. Era el poeta de la isla desierta de Rainer María, y como tal debía crear, por necesidad profunda (*Lpp*, p 351).

Finalmente es la misma música la que desencadena la caída del personaje, la confusión, su expulsión del paraíso cuando por medio de una especie de racionalización, abre la puerta al camino de vuelta en el viaje tanto geográfico en el tiempo y en sí mismo. Es este fragmento donde la necesidad psicológica de reconocimiento en el personaje se devela:

Hago un gesto de denegación. Pero en ese mismo instante suena dentro de mí, con sonoridad poderosa y festiva, el primer acorde de la orquesta del Treno. Recomienza el drama de la falta de papel para escribir. Y luego viene la idea del libro, la necesidad de algunos libros. Pronto se me hará imperioso el deseo de trabajar sobre el Prometheus Unbound —Ah, mi! Alas, pain, pain, ever, for ever! [...]. Apenas si puedo pensar en español, como había vuelto a hacerlo, ante la sonoridad de vocablos que ponen la confusión en mi ánimo (*Lpp*, 368).

Otra vez en el viejo mundo, diversas manifestaciones de lo musical funcionan representando la sordidez de la música como oficio, representación del estado de búsqueda, de inadaptación en el personaje:

Me fugaré de aquí, divorciado o no. Pero para llegar hasta Puerto Anunciación necesito dinero [...] y sólo encuentro pequeños encargos de instrumentación, que ejecuto con desgana, sabiendo, al cobrarlos, que estaré nuevamente sin recursos dentro de una semana (*Lpp*, p 393).

Finalmente y siguiendo el pensamiento del narrador personaje, es la música la verdadera responsable de su expulsión del paraíso, de sus esperanzas; es la música el centro en que focaliza las problemáticas racionalizando su inadaptación y deseos inconscientes, es la música como oficio, la verdadera culpable del drama del personaje:

[...] y yo hubiera podido permanecer a su lado si mi oficio hubiera sido cualquier otro que el de componer música —oficio de cabo de raza—. Falta saber ahora si no seré ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda (*Lpp*, p 413 – 414).

Y la lucha que en que juegan el nuevo y el viejo mundo no son más que otra de las representaciones del protagonista, una proyección más:

Pero el enfrentamiento de Norte y Sur que su lectura sucesiva promueve no llega a ser, en esta primera parte de la novela más que una concreción metonímica de la propia lucha interior del protagonista quien no ofrece argumentos históricos, políticos o económicos que justifiquen sus juicios, sino que meramente traduce, a nivel sensorial, sus experiencias vitales tanto en Nueva York como en la ciudad Latinoamericana (Campuzano: 2005, p 63).

4.4.2 La memoria

Existen personajes que se construyen desde la memoria, pero no sobre cualquier modalidad de este ejercicio mnemotécnico, sino inspirada y centrada netamente en lo musical. Tal es el caso de la figura de los padres, en donde es con base en esto mismo musical que se construyen como personajes igualmente complejos, humanos, partiendo de lo musical para dar lo más cercano que tenemos de una descripción física hasta el detalle de la estructura psíquica en donde se presentan fallos y obsesiones, dudas y esperanzas:

Cada vez que la sonoridad metálica de un corno apoyaba un acorde, creía ver a mi padre [...]. Adelantando el perfil para leer la música [...] con esa peculiar actitud del cornista que parece que ignora, cuando toca, que sus labios se adhieren a la embocadura de gran voluta de cobre que da un empaque de capitel corintio a toda su persona. Con ese mimetismo singular que suele hacer flacos y enjutos a los oboístas, jocundos y mofletudos a los trombones, mi padre había terminado por tener una voz de sonoridad cobriza, que vibraba nasalmente (*Lpp*, p 212).

De tal manera, podemos seguir la historia del padre cercano y pendiente del hijo: [...] me mostraba grabados en que eran representados los antecesores de su noble instrumento: olifantes de Bizancio, buxines romanos, añafiles sarracenos y los tubos de plata de Federico Barba Roja. Según él, las murallas de Jericó sólo pudieron haber caído al llamado del horn, cuyo nombre, pronunciado con redonda erre, cobraba un peso de bronce en su boca (*Lpp*, p 212).

Es en esto musical desde donde podemos acceder a fragmentos de historia de vida:

Mi padre [...] sorprendido por el atentado de Sarajevo [...] había renegado del viejo continente [...] aceptando el atril de primera trompa en una gira [...] que lo llevaba a las Antillas [...] La prolongación de la guerra, la escasa demanda de un instrumento que solo se empleaba en temporadas de ópera [...] llevó a mi padre a abrir un pequeño comercio de música (*Lpp*, p 213).

Y su declive y síntomas de nostalgia y luego depresión tras la muerte de la madre marcados por la obsesión de la novena que el hijo, el personaje principal retoma:

A veces agarrado por la nostalgia de los conjuntos sinfónico [...] sacaba la batuta de la vitrina, y abría la partitura de la novena sinfonía y dábase a dirigir orquestas imaginarias, remedando los gestos de Nikisch o de Mahler, cantando la obra entera con las más tremebundas onomatopeyas de percusión, bajos y metales (*Lpp*, p 213).

Ensombrecido por la viudez [...] fue cuando empezó a hablarme de los obreros que escuchaban la Novena Sinfonía [...] llevaban a sus familias [...] noblemente conmovidas por el soplo genial de la obra beethoveniana, escuchando tal vez este mismo trío, cuya frase tan cálida, tan envolvente, ascendía ahora por las voces de los violoncellos y de las violas [...]. Y tal había sido el sortilegio de esa visión que, al morir mi padre, consagré el escaso dinero de su magra herencia, el fruto de una subasta de sonatas y partitas, al empeño de conocer mis raíces. Atravesé el Océano [...] (*Lpp*, p 215).

De igual forma pero en un número notablemente reducido de fragmentos se trae desde la memoria la imagen de la madre ligada a lo musical, también ligada a la novena:

[...] este era el único pasaje de la sinfonía que mi madre-más acostumbrada a la lectura de habaneras y colecciones de ópera- lograba tocar a veces, por su tiempo pausado, en una transcripción para piano que sacaba de una gaveta de la tienda [...]. Al sexto compás, plácidamente rematado en eco por las maderas, acabo de llegar del colegio [...]. Ya se ha pegado la tecla del fa sostenido, como de costumbre, en el piano que toca mi madre (*Lpp*, p 218, 219).

Del mismo modo la vida del personaje, sus anteriores gustos y aficiones, su historia de vida, sus problemas y sobre todo sus mayores traumas se asocian en la memoria desde lo musical. Así podemos seguir desde un inicio parte de sus quehaceres previos al presente de la narración, hablándonos de sus primeros fracasos:

El carrillón martilleaba un Avemaría. Tuve la insólita curiosidad de saber qué santo honraba en la fecha de hoy [...] decía el tomo de edición vaticana donde yo estudiara antaño los himnos gregorianos (*Lpp*, p 132).

Peor ahí estaba también el Prometheus unbound...demasiado ligado al viejo proyecto de una composición que, luego de un prelude rematado por un gran coral de metales, no había pasado, en el recitativo inicial de Prometeo, del soberbio grito de rebeldía [...] (*Lpp*, p 134).

Hacía tres años, por lo menos, que yo no asistía a un concierto sinfónico; cuando salía de los estudios estaba tan saturado de mala música o de buena música usada con fines detestables, que me resultaba absurda la idea de sumirme en un tiempo hecho casi objeto por el sometimiento a encuadres de fuga, o de forma sonata (*Lpp*, p 136).

Si no toleraba ciertas músicas unidas al recuerdo de enfermedades de infancia, menos podía soportar el Freunde, Schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium! que había esquivado, desde entonces, como quien aparta los ojos, durante años, de ciertos objetos evocadores de una muerte (*Lpp*, p 137).

Así como entender la cúspide del trauma del personaje con la novena sinfonía, tan ligada a su infancia y su vida:

Lo peor fue la noche de mi encuentro con la más fría barbarie de la historia, las víctimas y guardianes [...] las que se llevaban los algodones ensangrentados, se dieron a cantar [...] sentado en mi camastro, sacado del sueño por el asombro, les oía cantar lo mismo que ahora, levantados por un lejano gesto del director, cantaban los del coro:

Freunde, schöner Götterfunken

Tochter aus Elysium!

Wir betreten feuertrunken,

Himmlische, dein Heiligtum

Por fin había alcanzado la Novena Sinfonía, causa de mi viaje anterior, aunque no ciertamente donde mi padre la hubiera situado. ¡Alegría! El más bello fulgor divino, hija del Elíseo. Ebrios de tu fuego penetramos, ¡oh Celestial!, en tu santuario. [...]. Todos los hombres serán hermanos donde se cierne tu vuelo suave. La Novena Sinfonía era el tibio hojaldre de Montaigne, el azur de la Utopía, la esencia del Elzevir, la voz de Voltaire en el proceso Calas (*Lpp*, p 222, 223).

4.5 La esencia musical como elemento central en la trama literaria

Los acontecimientos que se llevan a cabo en la historia con una función catártica o purificadora según Beristáin (1985, p 232) obedecen a una estructura que tiene sus raíces en la tragedia griega. De este modo partimos desde determinadas estaciones que engarzan a la historia:

Peripateia, es el cambio repentino de fortuna a desgracia y viceversa. Es cuando el destino cambia repentinamente.

Anagnórisis, es una escena de reconocimiento, puede ser de algún familiar, un enemigo etc. Aquí es importante tener en cuenta la escena del cambio del no saber al saber. Esto trae normalmente como consecuencia una reconciliación o separación definitiva, incluso puede marcar el surgimiento de una enemistad, que conlleva la tragedia.

Hamartía o pasión, es cuando uno de los personajes, en un momento dado, comete un error grave, de consecuencias funestas; regularmente se comete la *hamartía* de forma involuntaria.

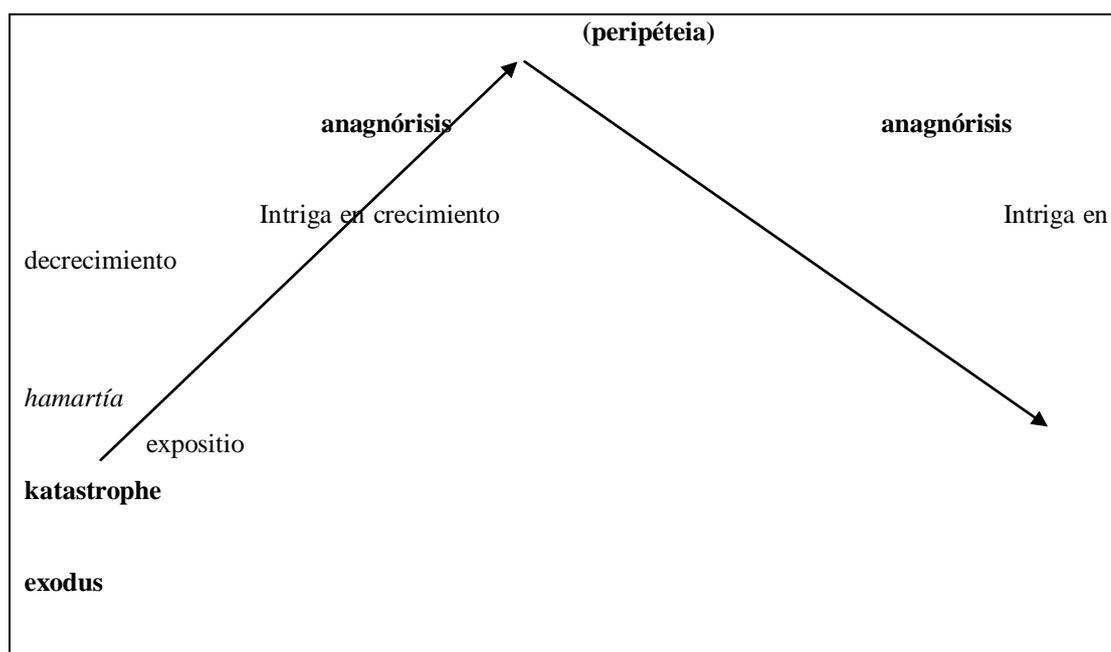


Fig. 2 Estaciones de la estructura dramática en el acontecimiento trágico (Aristóteles en Argüelles: 2009, p 93-94)

La *expositio* o situación inicial es el momento narrativo en donde se presenta el conflicto de situaciones humanas (Pfister en Argüelles: 2009, p 94). A este respecto de la situación inicial de *Lpp* es la de conflicto ya sea tanto con la esposa por la inadecuación de horarios y la rutina del matrimonio, así como el repentino tiempo libre al que se enfrenta

después de terminar un arreglo musical comercial con relativo éxito. Pero el momento en el que se alcanza la máxima representación de la *expositio* es cuando por refugiarse de la lluvia entra a un teatro y escucha el inicio de la novena sinfonía, es en esta escena donde a modo de punta de iceberg, los recuerdos traumáticos del protagonista se asoman:

Y tras del silencio roto por un gesto, fue una leve quinta de trompas, aleteada en tresillos por los segundos violines y violoncellos, sobre la cual pintáronse dos notas en descenso como caídas de los arcos primeros y de las violas, con un desgano que pronto se hizo angustia, apremio de huida, ante la tremenda acometida de una fuerza de súbito desatada (*Lpp*, p 136).

Me levanté con disgusto. Cuando mejor dispuesto me encontraba para escuchar alguna música, luego de tanto ignorarla, tenía que brotar esto que ahora se hinchaba en crescendo a mis espaldas. Debí suponerlo, al ver entrar a los coristas al escenario. Pero también podía haberse tratado de un oratorio clásico. Porque de saber que era la Novena Sinfonía lo que presentaban los atriles, hubiera seguido de largo bajo el turbión (*Lpp*, p 137).

La situación basada en *anagnórisis* en la narración de *Lpp*, corresponde a una escena de reconocimiento de un ser que genera el cambio del no saber al saber. Es en esta escena, cuando el personaje reencuentra al curador y toma consciencia de la insatisfacción de su vida, de su frustración, de su real estado anímico que dará pié a generar el cambio de vida:

El pájaro que no es pájaro, con su canto que no es canto, sino mágico remedo, halla una intolerable resonancia en mi pecho, recordándome los trabajos realizados por mí hace tanto tiempo —no me asustaban los años, sino la inútil rapidez de su transcurso— acerca de los orígenes de la música y la organografía primitiva. Eran los días en que la guerra había interrumpido la composición de mi ambiciosa cantata sobre el Prometheus Unbound [...]. A mi regreso me sentía tan distinto, que el preludio terminado y los guiones de la escena inicial habían quedado empaquetados dentro de un armario, mientras me dejaba derivar hacia las técnicas y sucedáneos del cine y de la radio. En el engañoso ardor que ponía en defender esas artes del siglo, afirmando que abrían infinitas perspectivas a los compositores, buscaba probablemente un alivio al complejo de culpabilidad ante la obra abandonada y una justificación a mi ingreso en una empresa comercial (*Lpp*, p 140).

[...] mi vergüenza se vuelve ira, e increpo al Curador con un estallido de palabras gruesas, preguntándole si cree posible que muchos puedan vivir, en este tiempo, del estudio de los instrumentos primitivos [...] zarandeado luego a través de un mundo en ruinas, durante meses, como intérprete militar (*Lpp*, p 142).

Además — gritaba yo ahora—, ¡estoy vacío! ¡Vacío! ¡Vacío! (*Lpp*, p 143).

Así surge el elemento de la reconciliación que le abrirá las puertas al viaje, elemento que corresponde de igual forma al crecimiento de la intriga, el personaje se enfrenta a sí mismo, a Mouche, a sus dilemas morales y termina accediendo al viaje. Es la llegada misma a Latinoamérica la representación del paulatino encuentro consigo mismo, con el abandono de lo artificial y la adquisición de la pureza instaurada en el nuevo mundo; todo esto situado en la búsqueda de los instrumentos.

Sigue el crecimiento de la trama hasta llegar al punto máximo, cuando encuentra a Rosario y viven felices en Santa María de los Venados en donde la paz completa, la perfecta satisfacción es alcanzada.

El cambio en la fortuna o *peripeteia* se lleva a cabo cuando el personaje –resultado de un encierro de días a causa de la lluvia torrencial– se inspira en sueños y decide escribir una nueva composición musical. Es en este punto cuando la trama da un giro, iniciando con pequeños desasosiegos y preguntas que empiezan a resquebrajar la paz del personaje:

[...] sólo me es preciso esperar al amanecer, que me traerá la claridad necesaria para hacer los primeros esbozos del Treno. Porque el título de Treno es el que se ha impuesto a mi imaginación durante el sueño [...]. Antes de caer en las estúpidas actividades que me hubieran alejado de la composición (*Lpp*, p 346).

Pero me enoja, de pronto, esa inconsciente confesión de un deseo de «verme ejecutado». Mi renuncia no sería verdadera nunca, mientras pudiera sorprenderme en tales resabios. Era el poeta de la isla desierta de Rainer María, y como tal debía crear, por necesidad profunda (*Lpp*, p 351).

De nada sirve la partitura que no ha de ser ejecutada. La obra de arte se destina a los demás, y muy especialmente la música, que tiene los medios de alcanzar las más vastas audiencias [...]. He esperado el momento en que se ha consumado mi evasión de los lugares en donde podría ser escuchada una obra mía, para empezar a componer realmente. Es absurdo, insensato, risible (*Lpp*, p 357).

Tal como muestra la estructura de la tragedia griega, resultado de esta *peripeteia* y en acorde al decremento de la intriga, acontece el segundo momento de *anagnórisis* el cual está dado primeramente por el encuentro con el piloto, el que “lo rescata” y el que se sustenta de igual modo en una razón ligada a lo musical, la entrega de los instrumentos y la consigna de traer papel para la escritura de su composición. Es este encuentro dado desde la inconsciencia de la consecuencia en el personaje la que abre un nuevo giro en la historia, el giro hacia el descenso, hacia la tragedia, hacia la *hamartía*:

Hago un gesto de denegación. Pero en ese mismo instante suena dentro de mí, con sonoridad poderosa y festiva, el primer acorde de la orquesta del *Treno*. Recomienza el drama de la falta de papel para escribir. Y luego viene la idea del libro, la necesidad de algunos libros. Pronto se me hará imperioso el deseo de trabajar sobre el *Prometheus Unbound* —Ah, mi! Alas, pain, pain, ever, for ever! (*Lpp*, p 368).

La voz del piloto, que mucho debe apetecer la recompensa ofrecida, suena enérgicamente para apremiarme. Ahora, el mestizo sube al avión llevando los instrumentos musicales que deberían estar en posesión del Curador. Le digo que no, y luego que sí, pensando que el bastón de ritmo, las sonajeras y la jarra funeraria, al partir envueltos en sus esteras de fibra, me librarán de las presencias que todavía turbaban mi sueño en las noches de la cabaña” [...] regresaré para siempre, luego de haber enviado los instrumentos al Curador y de haberme comunicado con Ruth (*Lpp*, p 369).

Esta decisión muy pronto muestra sus cualidades de *katastrophe* cuando el personaje principal se ve imposibilitado de regresar, cuando al ser pública la noticia de su amante los escritos de su viaje y sus trabajos organográficos es suspendida, imposibilitando el pago que permita la vuelta. Es entonces cuando regresa a la composición de música comercial para subsistir como uno de los puntos más claros de su caída:

Me fugaré de aquí, divorciado o no. Pero para llegar hasta Puerto Anunciación necesito dinero... y sólo encuentro pequeños encargos de instrumentación, que ejecuto con desgana, sabiendo, al cobrarlos, que estaré nuevamente sin recursos dentro de una semana (*Lpp*, p 393).

Coronándose la *katastrophe* con la pérdida del *Treno* y Rosario:

Además, la obra que me interesa ahora es el *Treno*, y los apuntes han quedado en manos de Rosario. Podría tratar de iniciar de nuevo su composición, pero lo hecho allá me había dado un tal contento, en cuanto a la espontaneidad del acento hallado, que no quiero empezar nuevamente, en frío, con el sentido crítico aguzado, haciendo esfuerzos de memoria (*Lpp*, p 408).

Agarro a Yannes por los hombros y le grito que me hable de Rosario [...]. Mujer de Marcos —me responde el griego—. Adelantado contento, porque ella preñada recién...» Quedo como ensordecido (*Lpp*, p 411).

Finalmente es en el *exodus* donde se expone la causa real de la pérdida del paraíso:

He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto — ahora trunco— que me devolvió al viejo camino, con el cuerpo lleno [...] y yo hubiera podido permanecer a su lado si mi oficio hubiera sido cualquier otro que el de componer música —oficio de cabo de raza—. Falta saber ahora si no seré ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda (*Lpp*, p 413-414).

Los momentos centrales de la narración, los que abren y cierran los caminos, las escenas determinantes son en esta novela centradas o acompañadas por lo musical. El final es muy claro, de no haber sido músico, de personalizar cualquier otro oficio seguiría en el paraíso. El arte es la puerta, es la pureza y belleza, es la inmortalidad, pero también es una carga, insatisfacción, es una piedra que carga nuestro personaje como Sísifo a lo largo de todos los momentos de la estructura narrativa.

4.6 Función de los espacios de indeterminación en la estructura musical

La cualidad de correspondencia a un estado que contenga sitios indeterminados o de indeterminación, responde de primera instancia, a su naturaleza de momento existencial y curso ontológico en donde tanto la obra musical como literaria, contienen una modalidad de objeto heterónimo derivado u objeto puramente intencional, en donde los sitios de indeterminación aparecen como elemento condicionante del mismo:

Ingarden argumenta que cuando un objeto individual debe de ser de existencia autónoma (óptico-autónomo), entonces resulta necesario que éste lo sea unívocamente desde todos sus aspectos, o sea, que no muestre sitios de indeterminación [...] y, por ende, que no arroje escorzos (Argüelles: 2009, p 73)

Y a esta capacidad de mostrar *aspectos* –decíamos antes- Ingarden, en apego a Husserl, les llama sitios de indeterminación (Ibidem, p 75).

Esta cualidad de mostrar *aspectos* en la obra literaria, refiere al contenido de lo que Husserl denomina como *parte noética de la conciencia intencional* (Argüelles, 2009, p 84), en donde podemos encontrar diversos elementos noemáticos variables e invariables o determinados e indeterminados.

Inserto en la naturaleza del fenómeno de la obra literaria, se crea -en esta relación intencional- un mundo complejo, en donde lugares, tiempos, personajes e historias se ven concretizados por una inteligencia autoral y una consciencia que les otorga la viabilidad de existencia de mundo obedeciendo a un acuerdo ontológico durante la lectura; esta concretización de mundo son los contenidos noemáticos determinados.

Mientras que los sitios de indeterminación u objetos *noemáticos*-indeterminados, son elementos de la historia que quedan abiertos, que están presentes siguiendo la lógica ficcional pero que no se concretizan, de tal modo tenemos por ejemplo, la fisionomía del narrador personaje de *Lpp*; sabemos que al interior de la historia este personaje representa a una persona con las características de existencia del referente extradiegético, lo que conlleva a tener un cuerpo con especificaciones concretas pero estos detalles, no son dados en la narración, lo que por su parte, puede obedecer a una intención concreta del autor. De tal manera y siguiendo la línea de pensamiento lógico en este ejemplo, un estudio aproximativo a la apariencia no descrita de un personaje puede resultar en la degeneración de la obra y su significación, así una lectura adecuada a la esencia de la misma conllevaría

a imaginar este mundo con ese personaje principal con cualquier rostro, parecido a los demás en sus rasgos humanos, uno que puede ser todos.

Esta consciencia que reconstruyendo el mundo de la obra literaria otorga la viabilidad de existencia es el lector, que como *intérprete consciente* al encontrarse con estos sitios indeterminados, lleva a cabo lo que H.-J. Gerigk teoriza en la propuesta teórica de *La diferencia poetológica*, como *causa finalis* es decir, la lógica de la obra proyectada por el lector aunada al conocimiento extraficcional que este aporta, en donde estos sitios se justifican como parte de la misma significación, como veíamos en el ejemplo de la fisionomía del narrador personaje de *Lpp*.

Cabe señalar que el apego a lo contenido por la obra -como lo creado por la inteligencia autoral-, es considerado como parte determinante en *la diferencia poetológica* en donde la obra se sostiene a sí misma en una coherencia y lógica propia llamada *causa efficiens*:

En este sentido, podemos esclarecer que la *causa efficiens* no es asunto de “preguntar” al autor sobre su intención, sino mantenerse dentro de la eficiencia de la lógica interna del mundo ficcional (Argüelles, 2006: p XIV).

En *Lpp* el elemento musical es uno de los estratos mayormente elaborados en la narración, que como ya se argumentaba en capítulos anteriores, forma parte de la estratificación tanto del tiempo como del espacio, los personajes y la misma trama. Es entonces, a partir de diversos aspectos de los elementos de lo musical que concretamos estados de ser específicos del mundo de *Lpp*.

Sin embargo, aún con la riqueza de este elemento musical inserto en la narración, aunado de igual manera al caudal estético que aporta el estilo barroco narrativo carpenteriano, existen dada su naturaleza de objeto heterónimo derivado, espacios en donde esto mismo musical queda indeterminado. Los momentos y la función que estos espacios tienen en la narración resultan fundamentales para la develación de la significación de la novela.

De tal modo, de los momentos indeterminados más significativos que encontramos en *Lpp* referente exclusivamente a lo musical, aparece en un primer momento, la condición acústica, que dada su naturaleza ontológica, queda rezagada al plano de lo imaginario a lo largo de la obra literaria. De esta condición, se deriva a su vez otra de las características de lo musical que de igual modo, dan pie a otros sitios de

indeterminación, en este caso, el volumen, que se liga a su vez con la percepción del inicio y el cese de la actividad auditiva.

En la historia de *Lpp* cuando el narrador personaje escucha los primeros compases de la novena sinfonía de Beethoven –compases ricamente descritos en la narración–, no se especifica el momento en que el personaje deja de escuchar el estímulo auditivo. Esto resulta importante en tanto que el mismo personaje sigue reflexionando en torno a esta obra y sus características, es decir, cuando no se narra el cese auditivo específico, se está implicando un lazo con esta obra, lazo que el personaje reafirma al mantenerse –aún ya sin lo acústico que le aportaba el teatro que contenía las ondas sonoras–, detenido en esta obra y sus cualidades, es decir, sin escucharla la sigue escuchando, la sigue viviendo y por ende padeciendo.

Otro sitio de indeterminación importante en torno a lo musical, nos lleva a uno de los grandes momentos de la novela, es decir la escritura del *Treno*; en donde salta la indeterminación fuera del estrato ya de lo sonoro y ligado al nivel del ser musical en torno a lo *cósico*, en la transcripción de la partitura narrada, misma que da pie al juego escritural velado entre esta obra y la novena sinfonía de Beethoven. Es decir, el dejar diferentes espacios sin concretar –como muchas de las notas, la estructura armónica, la armadura concreta, las alteraciones, las dinámicas etc. en muchos momentos–, ayuda a la inteligencia autoral a lograr el efecto de tipo de entrecruzamiento oculto entre ambas obras.

De igual modo, otro espacio indeterminado en el ámbito de lo musical en *Lpp* es en torno al destino de la gran obra, del *Treno* que queda a manos de Rosario sin tener mayores referencias de su destino. Esto en relación con la significación de la novela, refiere a un tipo de pérdida en donde si bien no existe destrucción o extravío real, el destino que toma Rosario y aleja al personaje narrador de ella, quita la posibilidad de acceso a las partituras. El *Treno* en este momento narrativo es la representación máxima de la pérdida de lo alcanzando, de los logros –del paraíso, de Rosario, de la composición que lo consagraría como un gran músico y en torno a esto, de la posibilidad de acceder a la inmortalidad a través de su obra–. Por lo tanto, el que no se brinde seguimiento al destino de la partitura, nos muestra un mundo en donde la incidencia de la tragedia del destino es ineludible.

Otro ejemplo de sitios de indeterminación centrales en la novela, refiere a cuando el personaje regresa de Santa María de los Venados y es forzado a realizar pequeños trabajos –arreglos– de composición e instrumentación. El que a lo largo de la novela, los momentos en donde incide lo musical sean descritos de manera tan detallada y en este

momento narrativo en específico se aborde con tanta indeterminaciones –que tipo de arreglos, sobre qué tipo de música, cuánto tiempo se lleva, etc.– reflejan el estado del mismo personaje, constituyendo un mundo a partir de la estructura psico-emocional del personaje.

El tono final de la misma obra está ligado a la función que tiene el personaje de su futuro profesional y el desarrollo de su carrera compositiva, elementos que quedan de igual manera indeterminados. Esto es estructurado en la trama narrativa de tal modo que es posible proporcionar una visión de mundo incierta; un final en donde, después de todo, existe cierta posibilidad, un hálito de esperanza de romper con el destino de Sísifo, pues al quedar sin determinar su relación con la música –elemento desencadenante de la tragedia, de la pérdida del paraíso– queda abierto a una posible salvación.

4.7 El *Treno* como juego de elucidación en la imbricación de la estructura musical de la *Novena sinfonía* de Beethoven en la trama de *Los pasos perdidos*

En *Lpp* de Alejo Carpentier, las alusiones y citas concretas a la Novena Sinfonía de Ludwig van Beethoven son una constante plena de significación. Esta famosa obra coral-sinfónica se presenta, además, como elemento constituyente de la línea diegética con incidencia directa en la descripción del ordenamiento temporal del estado de cosas, incluyendo la memoria y la dinámica espacial del entramado narrativo. Si bien en los registros de investigación sobre este tema en Carpentier ya se ha hablado de la posible relación entre la obra sinfónica del compositor alemán y la composición ficticia del personaje narrador de *Lpp*, titulada como *Treno*, no hemos localizado todavía un análisis que desglose y sustente de manera puntual algún tipo de relación estrictamente músico-estructural. El presente acercamiento busca establecer de manera concreta la pertinente existencia de tales vínculos con base en un detallado análisis del discurso Carpentieriano y su equivalente musical en una base formal, armónica, melódica, instrumental e interválica.

4.7.1 Contexto de las relaciones Beethoven – Carpentier

La importancia para Carpentier de esta sinfonía, en relación a su cita magistral en su novela, se puede constatar en distintos escritos teóricos²¹. En una de sus entrevistas²² el escritor cubano, alude a cierto barroquismo que el compositor alemán contiene en sus piezas musicales, pero sin ofrecer datos concretos que lo ligen formalmente con Beethoven. Kurt Schnelle en *Acosos a una conciencia* atiende a la inserción reiterada del músico de Bonn en *El acoso* y *Lpp*, destaca la función que la música tiene para Beethoven y que Schnelle llama reveladora, esclarecedora y progresista, asumida a su vez por Carpentier por medio de la Novena como un elemento temático contrapuntístico puesto en juego en ambas novelas. Ileana Bucurenciu en *El tiempo de Los pasos perdidos* llega a considerar que esta cita de la Novena se revela como un elemento clave para el desencadenamiento de la memoria, de los recuerdos, en el sentido de una analogía como puerta al mundo excepcional, maravilloso –así nuestra paráfrasis a Bucurenciu-. En otro grado de interpretación distinto al anterior cabría citar la que Margarita Mateo Palmer hace en *El mito americano en Los pasos perdidos*. Aquí, Mateo Palmer destaca y analiza las formas como la Novena Sinfonía adquiere una función simbólica relacionada al fracaso, la enfermedad y la muerte, para lo cual Mateo Palmer brinda como ejemplo en la ficción la representación simbólica de esta pieza musical desplegada a lo largo de la trama.

Otro antecedente teórico de importancia lo encontramos en Pablo Montoya Campuzano quien en *La danza de la consagración de la primavera* analiza el papel fundamental que juega la música en el desarrollo poético de Carpentier, en especial la música de Beethoven. Siguiendo a Montoya, podemos sostener que para Carpentier la articulación de esta especie de articulación sinfónica promueve en la construcción diegética un ambiente a modo de antesala de acontecimientos que –así la especulación de

²¹ Conviene señalar que si bien existe un número importante de trabajos sobre la música en Carpentier, en este breve acercamiento sólo se retoman los que tienen que ver específicamente con la obra de Beethoven y de manera preferente los que tratan sobre la novela *Los pasos perdidos*, dejando fuera importantes trabajos como los del mismo Alejo Carpentier en su obra de crítica y análisis musical, como *La música en Cuba* (1946, Fondo de Cultura Económica, México), artículos en *Letra y Solfa* (1975, Síntesis Dosmil, Caracas) y en *Ese músico que llevo dentro* (1980, Editorial Letras Cubanas, La Habana). Además de trabajos de referencia obligada como los de Leonardo Acosta en *La creación musical en Los pasos perdidos*, en donde se analiza el papel revolucionario y protagónico del Treno en la novela y el canon musical contemporáneo, o el análisis de de Antonio Benítez Rojo en *El camino de Santiago de alejo Carpentier y el canon perpetuus de Bach*.

²² Alejo Carpentier. *Lo barroco y lo real maravilloso. Razón de ser*. Editorial Letras Cubanas.

Montoya- es capaz de suscitar una “resonancia” de sentido y por tanto significativa en el lector.

Por último cabe señalar dos trabajos clave en la presente aproximación sobre los distintos intentos de ligar obra literaria y musical bajo las premisas que aquí nos convocan; a saber, el primero es el de Karen Taylor titulado *La creación musical en Los pasos perdidos*, en donde se remite al análisis musical del *Treno* en apego a notas del célebre director James Yannatos. A partir del ordenamiento de las mismas formas musicales, Taylor intenta comprobar el sentido del viaje en el tiempo bajo el principio de la evolución musical contenida en la obra, evocando así una suerte de “resumen de la historia de la música”, pero sin retomar ninguna liga con la adopción estética beethoveniana en el mismo *Treno*.

Otro interesante acercamiento resulta el que hace Marie Pierre Lassus en su análisis *La estructura musical de los pasos perdidos o “el sonido secreto”*. Lassus expone la relación de la estructura narrativa de *Lpp* y la equivalencia de estructura y forma con la Novena Sinfonía siguiendo distintos análisis, por ejemplo, algunos referidos al tempo *scherzo* y los usos gramaticales de Carpentier, otros ligados a la relación de Beethoven y el personaje de la novela inscritos en alusiones con la *odisea* homérica, etc.; sin embargo, la aportación de Lassus demerita a nivel musicológico al quedar bajo las referencias ensayísticas y ficcionalizantes del célebre trabajo de Romain Rolland. Una de las equivalencias que señala Lassus, refiere de manera específica a nuestro tema de análisis, la relación entre la estructura de la Novena de Beethoven y el *Treno* compuesto por el personaje de la novela:

En LPP vemos al protagonista enfrascado desde hace tiempo en la composición de una cantata que evoca el final de la Novena, la cual inaugura así la entrada de la Palabra en la Sinfonía (p 51).

Pero si bien en este trabajo Lassus brinda una descripción puntual de las relaciones de estructura entre la novela y la sinfonía, el análisis de Lassus entre el *Treno* y la Novena Sinfonía, como ya lo objetamos, se ciñe en apego literal al trabajo de Rolland, quien por su parte, como sabemos, no sustenta su comparación bajo el rigor de los aspectos formales de los elementos musicales objetivos.

4.7.2 Análisis comparativo musical del *Treno* y la *Novena Sinfonía de Beethoven*

La composición del narrador de *Lpp* se llama “*Treno*”, palabra que proviene del griego *θρήνος*, *thrénos* que significa a su vez lamento y que refiere al canto de composiciones centradas en el tema de desgracias o calamidades, que se lleva a cabo por un coro acoplado con diferentes motivos musicales que funcionan a modo de acompañamiento, fungiendo a menudo como canto fúnebre. De tal manera, la nominación de la composición por el personaje principal de *Lpp* refiere de primera instancia a esta marcha fúnebre²³, la cual entabla una relación estructural con la *Novena Sinfonía de Beethoven* que contiene al interior de su estructura, la forma de marcha fúnebre en uno de los puntos centrales de la composición, dice al respecto Guijarro:

Especialmente notable son el solo de trompa y la introducción de un material nuevo, una marcha fúnebre conducente al abrumador final en que se reafirma, una última vez, el tema principal del movimiento en una conclusión abrupta y desconcertante (p 8).

Elementos evidentes a partir del compás 513 del primer movimiento de la *Novena Sinfonía*:

Fig. 3 Fragmento del tutti e inicio de la marcha del compás 508 a 516 del 1er Movimiento de la 9ª Sinfonía de Beethoven

²³ La cual desde un ejercicio hermenéutico podría leerse con relación no sólo hacia el *Treno*, sino también hacia el personaje principal en donde el canto puede ser otra representación de la muerte a una forma de ser del narrador, es decir, el rompimiento con el mundo de la actualidad y sus ideas engañadas por la modernidad.

El uso del trémolo en la cuerda frotada en *piannissimo* a partir del compás 513 remite a la marcha fúnebre, la dinámica del *tutti va in crescendo* hasta el compás 531 en que llegan al *fortísimo* y continúan *fortíssimo* hasta el final del 1er movimiento compás 547. La secuencia melódica de la cuerda frotada y del fagot se mueve por cromatismo al comienzo de la marcha fúnebre hasta el compás 527 en que se progresan por intervalos abiertos. La marcha concluye con el *Leitmotiv* del primer movimiento en las voces de cuerda frotada y alientos madera.

Más allá del título de obra y su relación con la novena, la composición del *Treno* en *Lpp* refiere al quinto capítulo, apartado 29, 30 y 31. El primer párrafo que describe la composición remite a la pág. 347 del apartado 29 donde se lee:

Yo había imaginado una suerte de cantata, en que un personaje con funciones de corifeo se adelantara hacía el público y, en un total silencio de la orquesta, luego de reclamar con un gesto la atención del auditorio, comenzara a decir un poema muy simple (*Lpp*, p 347).

En este fragmento, el origen griego desde donde se significa la obra es evidente a partir de las formas y funciones de los músicos. En la novena sinfonía de Beethoven podemos encontrar el equivalente de este párrafo de la novela, cuando en el compás número 9 del tiempo *presto* y 1º del recitativo del cuarto movimiento, el barítono realiza un *solo* con toda la orquestación en *tacet*: *O Freunde, nicht diese Töne!*



Fig. 4 Fragmento del *solo* del Barítono del compás 9 a 14 del tiempo *presto*, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven

En este compás la atención recae en el cantante que, ayudado de una línea musical y vocal simple, reclama la atención a modo de corifeo. Aquí el recurso del *tacet*, que en el lenguaje musical designa la indicación de que él o los instrumentos señalados no deben de sonar, en donde además aparece la dinámica de *pp* o *pianísimo* –es decir con un volumen considerablemente bajo y casi inaudible– coincide con la ambientación de silencio y expectación que se describen en la novela.

En los compases inmediatamente sucesivos del final del *tempo presto*, continúa las equivalencias estructurales con *Lpp* cuando leemos:

[...] algunos instrumentos de la orquesta entrarían discretamente, a modo de una puntuación sonora, a encuadernar y delimitar los periodos normales del recitativo, afirmándose en estas intervenciones, la materia vibrante de que cada instrumento estuviera hecho: presencia de la madera, del cobre, de la cuerda, del parche tenso, a modo de un enunciado de aleaciones posibles (*Lpp*, p 347 y 348).

En el compás 14 al 16 del cuarto movimiento de la novena sinfonía, las notas del violín 1º ascienden de manera cromática de *fa* natural a *sol* sostenido, formando el acorde de *re* menor en el segundo tiempo del compás 14, cambiando inmediatamente a *do* disminuido en el tercer tiempo del mismo compás con toda la frase *en piano*, en el segundo tiempo del compás 15 se forma el acorde de *sol* mayor en 1ª inversión, en razón de que el contrabajo y el violoncelo ejecutan la nota *si*. En el tercer tiempo se forma el acorde de *fa* disminuido pasando al acorde de *mi* mayor con 7ª de dominante, el cual se mantiene durante cinco compases más. De modo que estos cuatro enlaces armónicos en *piano* y con la 1ª voz ascendente de manera gradual y/o cromática, nos sugieren una enmarcación, encuadernación y delimitación del periodo normal del recitativo: *O Freunde, nicht diese Töne!*” “*sondern lasst uns angenehmere anstimmen* con la madera y cuerda –*material de que están hechos los instrumentos de cuerda frotada*– que son los únicos que enmarcan esta serie de compases, o frases musicales:



Fig. 5 Línea de las cuerdas frotadas del compases 14 y 15 del tiempo presto, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven

Inmediatamente en el compás 16 al 21 con un salto de 5ª disminuida se sostienen en la nota *re* mientras el violín 2º armoniza con la nota *la* grave, y la duplicación de la tónica en la viola. El violoncelo y el contrabajo llevan a cabo una entrada discreta correspondiente de primera instancia a las cuerdas que realiza enlaces armónicos en *piano*

sugiriendo la enmarcación o encuadernación del recitativo apoyado por la dinámica del *colla voce*, indicación dinámica cuyo significado es seguir a la voz solista, la 1ª voz del corifeo realiza movimientos ascendentes de manera gradual y/o cromática, cualidades propias del recitativo:

The image shows a musical score for the Baritone and String sections of the 9th movement of Beethoven's Symphony No. 9. The score is labeled 'Recit' and shows measures 16 to 22. The Baritone Solo part has the lyrics 'son - dern lasst uns an - - - - ge - neh - me - re an - stim - men,'. The string parts (Violins 1 and 2, Viola, and Violoncello/Double Bass) are marked 'colla voce' and 'f'.

Fig. 6 Línea del Barítono y de la cuerda frotada del compás 16 a 22 del tiempo presto, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven

Adelante, en los compases 22, 23, 27 y 29 aparece el *tutti* de la orquesta aún enmarcando el *recitativo* y –haciendo hincapié en los materiales de que están hechos pues todos participan; alientos madera, alientos metal, cuerda frotada y percusión–, decimos que sigue enmarcando esta dinámica, pues únicamente tocan una, dos o tres notas máximo por frase y aparecen en tres frases. Los alientos madera tocan las notas *do* sostenido y *mi* que son la 3ª mayor y la 5ª justa respectivamente, al tiempo que los alientos metal entonan las notas *la* y *mi*²⁴. El timbal toca la nota *la*, tónica, los violines al igual que los alientos madera tocan *do* sostenido y *mi*, la viola al igual que los alientos metal ejecutan *la* y *mi*, mientras que el violoncello y el contrabajo tocan, al igual que el contrafagot, la nota *sol*, es decir, la 7ª de dominante para completar el acorde de *la* mayor con séptima de dominante, en el tercer tiempo del compás 22. Lo mismo sucede en el primer tiempo del compás 23 donde todos tocan el acorde de *re* mayor en 1ª inversión aunque con la fundamental en el timbal, con la figura rítmica de 2/8 y en el segundo tiempo del mismo compás que se toca

²⁴ Hablando en notas reales, pues en la partitura aparecen como instrumentos transpositores con las notas que ejecutan según la digitación de cada instrumento, es decir el Corno Francés en D (re) y el trombón en D, un tono debajo del *la* 440 del Oboe, el clarinete en A, está 3 semitonos debajo de A 440), por tanto, tónica y 5ª justa del acorde de La mayor

el mismo acorde, pero se cambian las posiciones de las notas, se abren los intervallos de 3as a 5as y otros se cierran de octavas a terceras. Es decir, en esta serie de compases aparecen los instrumentos de la orquesta haciendo gala de sus cualidades sonoras por medio del material del que están hechos, pero al mismo tiempo manteniéndose al margen de la voz principal del *recitativo* al tratar las *cadencias* con inversiones en los acordes, que de alguna manera no logran fundamentar su cualidad armónica en esta dinámica. Lo cual apoya la relación de la que hacemos énfasis, en que la orquesta sigue apareciendo como acompañamiento de las funciones del corifeo, en voz la principal del barítono:

The image shows a musical score for the Baritone Solo and the tutti ensemble. The Baritone Solo part is in the bottom staff, with lyrics: "und freu - - - - - ad lib. den - vol-le-re." The tutti ensemble parts include Flutes 1-2, Oboes 1-2, Clarinets 1-2 (A), Bassoons 1-2, Contrabassoon, Cor Anglais 1-2 (D), Cor Anglais 3-4 (Bb), Trumpets 1-2 (D), Timpani, Violins 1-2, and Viola. The score is in 4/4 time and features dynamic markings of *p* and *f*.

Fig. 7 Línea del Barítono y encuadre del tutti en el compás 23 al 29 del tiempo presto, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven

El mismo fragmento de *Lpp*, tiene además coincidencias estructurales adicionales con la entrada de los cellos y bajos al unísono en el compás 9 al 22 del tiempo presto, recitativo también del cuarto movimiento en donde una voz –anticipando los motivos y

funciones del barítono— es encuadrada por medio de una especie de diálogo con la orquesta, ya que en el segundo tiempo del compás octavo del movimiento *presto*, el *tutti* realiza un *tacet* hasta el compás 14 donde reaparece pero únicamente la sección de cuerdas entablando una especie de diálogo con la voz del barítono mismo que aparece en el compás nueve del tiempo *presto*, comienzo del recitativo, del compás 17 al 21 en que aparece la indicación *colla voce*, y que va enmarcado por la cuerda frotada en *piano*:

The image shows a musical score for the 9th Symphony of Beethoven, IV movement. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 7, with the tempo marked 'Presto'. The baritone solo line is labeled 'Recitativo' and has the lyrics 'O Freun - - - de, nicht die - se Tö-ne!'. The cello and bass line (Vc. Cb.) plays a rhythmic pattern. The second system starts at measure 16, with the baritone solo line having the lyrics 'son - dern lasst uns an - - - ge - neh-me-re an - stim - men,'. The cello and bass line is marked 'colla voce' and 'f'.

Fig. 8 Entrada de cellos y bajos compás 8 al 22 del tiempo presto-recitativo, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven

La siguiente similitud estructural la encontramos en los siguientes fragmentos de *Lpp*:
 [...] y que pasara de lo hablado a lo cantado de modo casi insensible, el poema haciéndose música (p 347).

A medida que el texto cobra la consistencia requerida, concibo la estructura del discurso musical. El paso de la palabra a la música se hará cuando la voz del corifeo se enternezca, casi imperceptiblemente [...] (352).

En la novena sinfonía de Beethoven, específicamente en el cuarto movimiento del tiempo *allegro assai*, los compases 2 al 4 se ejecutan en una dinámica llamada *recitativo*, en donde la técnica vocal de los cantantes exige incorporar inflexiones de la voz correspondientes a un diálogo, alterando la naturaleza musical al acercarla a las cualidades de la palabra hablada, reforzando la intención de esta dinámica, se ejecutan en estos compases sólo dos notas: *mi* y *re* en la voz del barítono. Encontramos una incidencia

estructural importante con la novela cuando estos compases del 2 al 4 que ejecutan bajo esta dinámica de recitado, pasan a lo cantando como nos dice la novela en los compases del 4 al de manera casi insensible, puesto que se pasa al interior de una progresión rítmica en donde surge la *cantata*, una melodía bien definida y sobre todo muy sencilla elaborada toda a partir de intervalos de 2as menores (*sol-fa#*, *fa#-sol*) y mayores (*la-sol*, *sol-la*, *fa#-mi*, *mi-re*, *re-mi*, *mi-fa#*) y notas duplicadas (*fa#*, *la*, *re*) cabe señalar que es aquí en donde además aparece el *Leitmotiv* en la voz del barítono que posteriormente adopta el coro, excepto las voces de soprano:



Fig. 9 Línea del barítono compás 1 a 7 del tiempo allegro assai, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven

Esta misma frase musical hace referencia a otro párrafo de la novela, específicamente cuando se narra:

Y empezaría a afirmarse una melodía que tuviera -yo lo quería así- la sencillez lineal, el dibujo centrado en pocas notas, de un himno ambrosiano- que es, para mí, el estado de la música más cercano a la palabra (*Lpp*, p 347).

Así en el compás 5 al 12 la melodía abarca sólo cinco notas; *re*, *mi*, *fa#*, *sol* y *la*, lo cual se puede tomar como una sencillez lineal pues los intervalos en su totalidad son de 2as mayores o menores, lo que hace que en la crítica musical se le llame “simple” a este tipo de melodías; aquí con el dato ficcional de Carpentier ahora sí equivalente a la ambrosiana histórica representada mayormente por la línea melódica que se despliega en grados conjuntos.

Más adelante tenemos otra frase que tiende lazos entre la escritura de Carpentier y la Novena de Beethoven:

La aparición de Anticleia pondrá el timbre de contralto en el edificio vocal que se me hace cada vez más dibujado, entrando como una suerte de fobordón (sic fabordón) en el discantus de Ulises y Elpénor (*Lpp*, p 352).

En la segunda mitad del tercer tiempo del compás 60 aparecen de manera simultánea las voces del barítono y bajo *solos* -*Ulises* y *Elpénor*- con las notas de *la*, *si* y *do* en el barítono y *fa*, *sol* y *mi* en el bajo, formándose una progresión armónica de 3ras y

6ta respectivamente, interjuego que continúa hasta el compás 65. Mientras que en el tiempo tres del compás 64 aparece la voz de la contralto –*Anticleia*–, como parte del desarrollo polifónico vocal del acorde de *re* mayor en que se encuentran las voces masculinas, sosteniendo la triada con *fa* sostenido en donde la figura melódica de la contralto se construye como parte del edificio armónico por medio del fabordón, cuando el uso del acompañamiento vocal entre el tenor y el barítono previo a que aparezca la voz de la contralto, funciona en una especie de paralelismo de 6tas, 4tas y 3ras elemento base de este recurso técnico musical, completándose esta forma con la aparición de la voz de la contralto que se mueve en intervalos de una 3ª menor y una sucesión de 2as mayores y menores. En la Novena encontramos el siguiente segmento al que corresponde la descripción anterior:

Fig. 10 Línea de la contralto, tenor y barítono compás 60 a 65 del tiempo allegro assai, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven

Otra similitud la encontramos en el siguiente párrafo:

Ahora, por vías del desarrollo, el elemento melismático pasaba al terreno instrumental, buscando planos de variación armónica y oposiciones entre los timbres puros, mientras el coro, por fin compactado, podía entregarse a una suerte de invención de la polifonía, dentro de un enriquecimiento creciente del movimiento contrapuntístico. Así pensaba yo lograr una coexistencia de la escritura polifónica y la de tipo armónico, concentradas, machihembradas, según las leyes más auténticas de la música, dentro de una oda vocal y sinfónica, en constante aumento de intensidad expresiva (*Lpp*, p 348).

Como se puede colegir, esta cita se equipara con el compás 102 del cuarto movimiento en la dinámica temporal del *Allegro assai vivace-Alla Marcia*, en donde comienza un desarrollo instrumental pleno de configuraciones formales, lo que podríamos considerar un ejemplo magistral de un derroche contrapuntístico de Beethoven: los acentos, los timbres, los matices y la dinámica se comparten, se intercambian y se

entrelazan en todos los instrumentos de las secciones de alientos y cuerdas. En ese orden, el registro de cada instrumento es aprovechado en su totalidad, durante ciento diez compases, la oposición entre los timbres puros que se señala en la novela, se ve ejemplificada de manera muy clara cuando en el compás 102 y hasta el 104, el fagot 1 y 2 así como el violoncelo y el contrabajo se encuentran en un unísono que da pie a la posibilidad más clara de contraste:

The image shows a musical score for measures 102 to 110. The instruments listed are: Cl 1-2 (Bb), Fag 1-2, Cor 1-2 (D), Cor 3-4 (Bb), Vln 1, Vln 2, Vla, and Vc. Cb. The score is marked with 'sempre ff' and 'f'. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with many notes and rests, particularly in the woodwind and string sections.

Fig. 11 Línea del Clarinete, Fagot, Cornos y Cuerda frotada compás 102 a 110 del tiempo *allegro assai vivace, alla marcia*, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven

Este pasaje concluye en el compás 212, mientras que en el 213 inmediatamente se integra el coro compactado tomando como base el contrapunto tradicional, entendida como una estructura donde la triada perfecta está presente en todo momento sin sufrir alteraciones armónicas y en donde el manejo de las voces evita las 5tas y 8vas paralelas:

Fig. 12 Entrada del *tutti* en el compás 210 a 217 de del tiempo *allegro assai vivace, alla marcia*, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven.

En el compás 216 las voces del bajo, tenor y contralto, chocan con la voz de la soprano, y esto podría tomarse como referencia específica a la siguiente cita literal de Carpentier:

[...] mientras el coro, por fin compactado, podía entregarse a una suerte de invención de la polifonía, dentro de un enriquecimiento creciente del movimiento contrapuntístico (*Lpp*, p 348).

Dado que por 2/8 la armonía se entrega a lo que podríamos llamar la invención de la armonía alterada que se utiliza en la música contemporánea, en el segundo tiempo del compás 216 del *Allegro Assai Vivace Alla Marcia* se forma el acorde de *si* menor con séptima de dominante y la nota *mi* añadida en la voz de la soprano, que luego se mantiene para crear en el último octavo del compás, el acorde de *do* sostenido disminuido, mismo que resuelve a *re* mayor; consonancia al considerar esta armonía alterada como la invención de otra polifonía, en este fragmento musical en específico.

Siguiendo este orden de ideas, en la armonía tradicional o práctica común de la armonía no se había teorizado sobre los intervalos que rebasaban el sistema tonal. En esta

obra y más específico en medio del segundo tiempo de este compás 216, encontramos lo que a su vez González Guerrero (2007) considera como el fenómeno de adición armónico histórico, en donde el acorde de onцена, al igual que la novena y trecena o el mismo uso del término *Leitmotiv* introducido por Wagner en la segunda mitad del siglo XIX, son usados antes de tener el sustento teórico armónico, así, Beethoven es uno de los compositores más intrépidos en el uso de disonancias y modulaciones no tradicionales:

Durante los 200 años de tonalidad se agotaron las posibilidades del sistema, y éste mismo causó su derrumbe [...] La tonalidad tenía en sí misma el germen de su propia destrucción. Ya con Franz Joseph Haydn (1732-1809) vemos el fermento de lo que llegará a ser la música de Beethoven, plena de audaces disonancias, acordes disonantes sin preparación, etc. (p 15).

Con lo cual podemos justificar el concepto de la invención de la polifonía que utiliza Carpentier en el *Treno*, a lo que en Beethoven sería por un instante la invención de la armonía alterada:



Fig. 13 Voz del bajo, tenor y contralto en el compás 216 y 217 de del tiempo *allegro assai vivace, alla marcia*, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven

Primer tiempo del 1er compás:	Re-fa#-la (primer grado de la tonalidad)
Segundo tiempo del 1er compás:	Si- re- la- <u>mi</u> (acorde de si menor con 7ma de dominante y onцена)
Tercer octavo del segundo tiempo, 1er compás:	Do#- mi- sol (do sostenido disminuido)

Por otro lado, en el fragmento del relato que dice: “yo veía las entradas sucesivas de las voces del coro, sobre el canto primicial del corifeo...”. (348). Se puede establecer una relación con los compases 2 y 4 del *allegro assai* en el cuarto movimiento, ya que la voz del barítono –que recordemos está funcionando como *corifeo*– enuncia *Freude* con las notas *mi* y *re* en los tiempos 1 y 2, y contestan los bajos con la nota *la* duplicada con la misma palabra pero en los tiempos 3 y 4 a partir de la cuarta justa:

The image shows a musical score for the beginning of the fourth movement of Beethoven's Ninth Symphony. It consists of five vocal staves: Baritone Solo, Soprano, Alto, Tenore, and Bass. The Baritone Solo part starts with a forte dynamic (f) and sings "Freu-de, Freu - de, Freu-de, schön-er Göt-ter-fun-ken,". The Bass part starts with a forte dynamic (f) and sings "Freu-de! Freu-de!". The Soprano, Alto, and Tenore parts are silent in this excerpt.

Fig. 14 Dialogo entre las voces de barítono *solo* y los bajos compás del 1 al 6 del del tiempo *allegro assai* vivace, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven

Más adelante el narrador de *Lpp* dice:

[...] la sencillez del enunciado prepararía al oyente para la percepción de una simultaneidad de planos que, de haberle sido presentada de golpe, le hubiera resultado intrincada y confusa, haciéndosele posible seguir, dentro de la lógica indiscutible de su proceso, el desarrollo de una palabra-célula (“Freude!”), nota Y.B.) a través de todas sus implicaciones musicales (p 348).

Lo cual puede hacer referencia a los compases 5 al 20 del *allegro assai* del cuarto movimiento en donde el barítono canta el sencillo enunciado que contiene sin embargo esta palabra nuclear “Alegría” y a partir del compás 21, el coro entra de golpe en *Forte*, y el enunciado continua en todas las voces excepto la de las sopranos:

The image shows a musical score for the choir entrance in the 4th movement of Beethoven's 9th Symphony. It consists of four staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The lyrics are "Dei - ne Zau - ber bin - den_ wie - der, was die_ Mo - de". The music is in D major and 4/4 time, starting with a forte dynamic. The Soprano part is silent, while the other three parts enter with a melodic line.

Fig. 15 Entrada del coro compases del 21al 23 del tiempo allegro assai, IV Movimiento 9ª Sinfonía de Beethoven

Finalmente encontramos en la novela el párrafo:

[...] pensaba defenderme especulando con los timbres puros y me citaba a mí mismo, como referencia, unos sorprendentes diálogos de flautín y contrabajo (*Lpp*, p 349).

Se puede hacer referencia del compás 46 al 60 del tiempo *allegro assai*, en virtud del acompañamiento al coro, en donde la flauta y el contrabajo dialogan, es decir; uno suena mientras el otro se mantiene en silencio entrando en una suerte de dialogo de pregunta y respuesta, en el compás 46 el violoncelo toca una escala ascendente que enfatiza el quinto grado con séptima de dominante –pregunta–, la flauta –que contesta– reafirma la tonalidad con la tónica en el tiempo uno del compás 47 con la nota *re*, en el tercer tiempo del compás 48 el violoncelo y el contrabajo al unísono ejecutan la nota *la* que funciona como dominante y luego el arpeggio de quinto grado en el compás 49 –pregunta– la flauta contesta con el arpeggio del primer grado –respuesta– y así continúa el evocado diálogo entre ambos instrumentos:

The image shows a musical score for three instruments: Flute 1-2 (Fl 1-2), Violoncello (Vc), and Contrabajo (Cb). The score is in 4/4 time and begins at measure 46. The Flute part starts with a rest, then enters with a melody marked *p* (piano), which gradually increases in volume through a *cresc.* (crescendo) to *f* (forte). The Violoncello and Contrabajo parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a *dimin.* (diminuendo) and then playing *f* (forte) in unison. The key signature has two sharps (F# and C#).

Fig. 16 Dialogo flautín y unísono de cello y contrabajo del 46 al 51 del tiempo *allegro assai*, IV Movimiento
9ª Sinfonía de Beethoven

4.7.3 Cierre del análisis musical comparativo

Si bien se cuentan en la actualidad con un número considerable de trabajos sobre el escritor cubano y la influencia de la música en su obra literaria, son pocos los que siguen un estudio puntual de las exactas relaciones entre ellos. En el caso de *Lpp* y la obra de Beethoven las aproximaciones en torno a este tema, prescinden de una pormenorización de la relación analítica entre el *Treno* carpenteriano y la estructura de la Novena sinfonía de Beethoven.

A partir de un análisis musical de la Novena Sinfonía de Beethoven bajo un seguimiento textual de la lectura del *Treno* en *Lpp*, se encontraron diferentes puntos de coincidencia. De primera instancia se constata la inserción del *solo* del barítono con la orquesta en *tacet* del compás nueve del tiempo *presto* (y 1º del *recitativo*) del 4º movimiento de la Novena Sinfonía, que corresponde de manera tanto estilística como funcional en la inserción del *corifeo* carpenteriano. De igual manera, podemos ver en los compases 14-23, 27-29 del final del *tempo presto*, como la orquesta se inserta encuadrando este recitativo, lo mismo para el caso cuando Carpentier, en voz de su narrador, se refiere a la exhibición de los materiales con que están hechos los instrumentos invocados.

En la crítica sobre el propio Beethoven es sabido que el tratamiento melódico en esta, su última, sinfonía, suele ser concebida como “lineal y clara”. Estos atributos en la melodía, en teoría sin mayores complejidades armónicas, son los elementos constitutivos para entender al mismo tiempo la noción del *Leitmotiv*. En este caso, el motivo fundante detrás de este término resulta muy simple, y al construirse con notas que avanzan muchas veces por grados conjuntos y efectos melismáticos crea el efecto del paso entre la palabra y la voz (exactamente bajo los mismos principios formales y técnicos subyacentes en la función de muchos himnos ambrosianos).

Esta ahora ya experta relación entre Carpentier y Beethoven resulta todavía más evidente si se acude al análisis de la influencia del juego de voces (Ulises, Elpénor, Anticleia) en la parte coral de la Novena en los compases 60 al 64. El mismo será el caso para el diálogo concreto de diferentes instrumentos, tales como el contrabajo y la flauta en el compás 46 hasta el 60, al que se hace referencia puntual en la composición ficcionalizada del narrador personaje en *Lpp*.

Podemos decir por tanto, que la Novena sinfonía de Beethoven una de las más grandes obras vocales instrumentales, es inserta de manera magistral en Carpentier no sólo como contenido diegético, sino también como parte estructural de la representación de la

composición del personaje, tomando elementos musicales determinantes como fundamento mismo del *Treno*.

Por último hemos asumido que cualquier análisis hermenéutico centrado en una elucidación de factibilidad y evidencias en la relación palabra narrada vs. Música expuesta, no se escapa de una complejidad tanto estética-ontológica como formal-técnica. Este tema capital de análisis interdisciplinario bien podría retomarse a profundidad a partir de un estudio distintivo entre la musicalidad netamente ficcionalizada, o sea, sin cualidades referenciales y la música expuesta o evocada de origen claramente referencial tal y como en efecto, resulta el caso del bien intersubjetivo y patrimonio cultural de la música de Beethoven.

V. Conclusiones

A partir de la presente investigación hemos corroborado cómo el *corpus* analizado, cuenta con un vasto panorama de trabajos previos, relacionados con diversas posturas centradas sobre todo en el análisis de la constitución de la temporalidad en la narración: dicho armazón temporal ha sido en la historia de la investigación sobre esta obra de Carpentier el elemento central de interés; en ese orden le sigue el tema de la espacialidad, la cronotopía semiótica y los análisis estructurales (estructuralistas) de los personajes, lo mismo que la música, incluyendo la relación entre un conocimiento amplio y popularizado de la imagen beethoviana y su repercusión en la obra del escritor cubano. Aquí, si bien el elemento musical es mencionado en diversas propuestas teóricas, ahora podemos constatar que muchos de estos trabajos se sustentan solamente desde una formación en literatura, sin contar las más de las veces con los conocimientos ni herramientas de una formación teórico musical adecuada o suficiente, dando como resultado, en muchas de estas aproximaciones, dos modalidades con relación al tratamiento de lo musical. Como primera modalidad se tiene la mención y reiteración de la importancia de lo musical en la constitución ya sea tanto del tiempo, del espacio o de los personajes, sin llegar a mayor profundidad en el tema; y como segunda modalidad tenemos algunos escritos que analizan muchas de las funciones de lo musical en la narración, sin evidenciar la manera estética-teórica ni el lugar específico al interior de la diégesis en que este fenómeno “literalmente” acontece.

Es así que durante el transcurso de esta investigación no se encontró un trabajo que se distinga por querer puntualizar de manera concreta tal relación con la música, y en consecuencia que bajo este cometido pretenda develar la esencia de lo musical en la obra desde una postura con bases fenomenológicas; de ahí nuestro argumento inicial acerca de la pertinencia de investigación y su importancia descritas desde el planteamiento del tema.

Ahora podemos determinar que la develación de la esencia de la obra literaria requiere, en un primer momento, de un ejercicio libre de prejuicios y teorías preconcebidas; en consecuencia se necesita el *volver a las cosas mismas* y la manera en que éstas se muestran a modo de fenómeno en la conciencia. Es decir, se trata de mostrar con este algo –en apariencia- trillado lema de la fenomenología, cómo es que nuestra conciencia (particularmente atada a su subjetividad) es capaz de remitirse a cualquier objetividad exterior, encontrando la aprobación de otras conciencias sobre la misma identidad de tal o cual objeto o estado de cosas. Y de lo anterior cabe resaltar que esto no

compete ya al interés psicológico, porque aquí la premisa radica en la objetividad de los remitentes, precisamente subjetivos, y no tanto la indagación de nuestro sentir o sentimientos en el campo de las experiencias psíquicas en su contingencia o casualidad física-anímica. De esta manera se evidencia la necesidad de dejar de lado posturas tanto psicologistas como cognitivistas centradas en los intereses sobre la facticidad biográfica del autor o sobre la habilidad semiótica del lector, que rebasan en todos sus casos la naturaleza de la obra misma.

De esta manera, hemos apostado por resaltar la importancia de recurrir a un marco metodológico desde la fenomenología que, a nuestro entender, responde de modos muy propios, probados y serios a la develación de las cualidades estéticas de existencia de las obras de arte. Siguiendo algunos de los planteamientos fenomenológicos más célebres o accesibles de Husserl, podemos concretar que la obra literaria corresponde, de primer momento, a una objetividad heterónoma derivada, en donde los contenidos literarios no contienen evidencia de fenómeno como objeto real, es decir, que son objetividades cuyo fundamento debe ser provisto por otra objetividad existencial. Así, nuestra premisa primordial radica en afirmar que el mundo de *Lpp* no contiene cualidades de existencia fuera de la obra de *Lpp*. En consecuencia, lo que da pie a esta modalidad de existencia heterónoma derivada del acto intencional originario, es la intención autoral creadora que incide, crea y modela este mundo, pero que una vez unificado y concretizado con modalidad de *obra* (*opus*, *work*, *Werk*) llevada a término, pasa a ser una entidad independiente del mismo autor, adquiriendo cualidades específicas de autoconcreción y auto sustentación. Dicho lo anterior, el análisis de nuestro *corpus* se sustenta en cualidades autocontenidas al interior del mundo creado.

La develación de la esencia literaria basada en el retorno intuitivo, sustentado en la fenomenología, conduce a la necesidad de recurrir al giro lingüístico en la sustantivación de *-la literatura-* a *-lo literario-* como correlatos con carácter invariable, que respondan a la búsqueda de la naturaleza ontológica. De esta manera, existe una esencialidad invariable contenida en la obra, independientemente de las visiones o lecturas particulares o históricas en un mismo lector, producto a su vez de lo que Husserl denomina escorzos (*Abschattungen*) o la variabilidad (invariantes eidéticas) en que estos fenómenos se dan a la conciencia.

Este acceso a la esencia, a partir de los contenidos invariables, explican como una obra, a pesar de tener diferentes lecturas, puede ser un objeto intersubjetivo; y esto explica como a pesar de tener a la mano tantos trabajos referentes a *Lpp*, encontremos en la

mayoría de ellos la preocupación por los mismo temas centrales, en este caso, la preocupación del tiempo como constante, el contraste entre la deshumanizada civilización y la natural barbarie y, por supuesto, la música.

Uno de los sustentos teóricos que explican el darse del fenómeno en la conciencia refiere al término de intencionalidad, en donde las conciencias a las que remiten estos contenidos concretizados en un inmanente (o imagen mental), funcionan bajo este precepto intencional otorgando a su vez la cualidad de existencia a los fenómenos heterónimos derivados (ya apuntalados por las investigaciones de Ingarden en honor a Husserl).

De este modo y en favor de la presente defensa de tesis, Alejo Carpentier funciona como fundador del acto intencional originario, la fuente que crea este mundo en específico. El mundo creado, lejos ya de la intención autoral, independiente, es el *noema*; es la esencia de la objetividad concretizada y previamente subjetivada, es un su caso invariable: *Lpp*. Las conciencias y sus modos particulares en que recibe este mundo, que se abre ante él significándolo (la actitud aperceptiva del lector, en lenguaje técnico de la fenomenología), es, en este caso, lo que previamente se trabajó a nombre de *noesis*.

Se ha demostrado que la búsqueda de la esencialidad no sólo responde a los elementos literarios, ya que un acercamiento a la naturaleza de lo musical implica acercarse a ésta tal cual como el fenómeno es dado a la conciencia; y es a partir del ejercicio fenomenológico que la jerarquización de los puntos que conforman el núcleo de la esencia puede ser experimentados.

Un punto sustancial refiere a la primera delimitación de la naturaleza de lo musical en nuestro *corpus*, a partir de lo que se define como cualidad imaginativa, en donde cada uno de los elementos que conforman el ser musical, son dados desde la concretización subjetiva de los componentes; en donde si bien se ha determinado la necesidad de partir de un referente real -conocer por ejemplo el sonido de los acordes de 5tas descendentes en la sección de cuerdas de una orquesta-, el fenómeno en concreto, el que demanda la obra literaria (el *Treno* del personaje por ejemplo), se reconstruye o recrea a partir de todos sus elementos en la conciencia que encara al texto (recordando aquí la noción de síntesis pasiva que tanto interesa más tarde a Iser).

La cualidad musical de ser un fenómeno sustentado mayormente en su ser acústico, remite a los elementos musicales insertos en *Lpp* a una modalidad de existencia dependiente de la obra literaria, lo que genera un objeto, por decirlo de alguna manera, *doblemente heterónimo derivado*, puesto que si bien el libro en sí, refiere a un objeto

intencional, sin existencia en lo referencial o real, éste, a su vez, sustenta el fenómeno de la obra musical referida, descrita o de algún modo compuesta.

De central relevancia para esta investigación resultó la elaboración y análisis del ejercicio de reducción fenomenológica, en donde con base en la naturaleza del darse del fenómeno, se analizaron los elementos que constituyen la parte central de nuestro cometido: la esencia de lo musical. Todo ello es al mismo tiempo crucial en tanto nos aleja de las habituales elaboraciones teóricas fundamentadas en la escucha real.

La música realizada en la obra literaria muestra y contiene evidentes características de tiempo teorizado, desde los fundamentos fenomenológicos, en donde experimentar el fenómeno musical funciona desde lo que Husserl denomina como el proceso retentivo, ligado a su vez a la memoria primaria en donde la vivencia se almacena como mecanismo para significar eventos interrelacionados. Así, el tiempo en *Lpp* contiene a su vez la memoria secundaria -que es la memoria tal cual se conoce en las esferas ordinarias-, evidenciadas a partir del apego a la intencionalidad de *Lpp*, cuando como ejemplo cúspide, se insta a evocar desde la memoria secundaria una obra musical con verificación intersubjetiva. La reproducción -real o imaginaria- resultado de esta referencia suscita la reproducción o re-experienciación a través de la *presentificación* de la misma en la retención, memoria primaria, memoria secundaria y la *protensión* como la aparente posibilidad de prever los movimientos melódicos o armónicos en base a la misma estructura.

Accediendo por tanto a otra dinámica de presentarse las notas a la conciencia a partir de la retención del tiempo fenomenológico del objeto temporal inmanente, encontramos que el fenómeno musical es accesible como tal en la experiencia a partir de lo que Husserl denomina como retención, es decir, la capacidad de tener en la conciencia la vivencia de la presencia -en un periodo de tiempo- de una nota. De tal manera, la retención asemeja grandemente al proceso de reducción en donde el tiempo real la nota -para ser nota-, terminaría en algún momento, suspendiéndose y otorgando una cualidad de existencia aún después de haberse extinguido el sonido en el tiempo, y de este modo la nota ya ocurrida e inserta en el proceso de la retención se liga con la siguiente nota, dando pie al encadenamiento que llamamos melodía.

Partiendo entonces del ejercicio de reducción tanto como de los conceptos centrales alrededor del tiempo en nuestro marco teórico, hemos encontrado que los elementos fundantes de *lo musical* refieren en una primera instancia al sonido desplazándose en el tiempo -sonido objetivo subjetivo e intersubjetivo-. Como segundo

elemento llegamos al instrumento que confiere la característica específica del timbre y como tercer elemento se encontró a la organización de los sonidos, a la disposición con la cuales el ser musical se muestra. Todos estos presentes en el paradigma tradicional, aunque el tiempo, la melodía y la armonía se unifican como los elementos esenciales.

Pero podemos concretar que si bien la noción de sonido va de alguna manera implícita en los elementos teóricos tradicionales, la cualidad de sonido como fenómeno debe ser delimitada a partir de las variantes que de ésta podemos encontrar, ya sea desde su condición acústica real, su condición acústica como fenómeno intencional en una consciencia subjetiva -como la lectura de notas o como en el caso de nuestro *corpus*-, así como un contenido intencional que suena al recrearse subjetivamente en la lectura y que a su vez parte de una condición intersubjetiva para su referencia -como el caso de *La novena sinfonía de Beethoven*-.

La implementación de esta metodología de análisis nos lleva a considerar la condición aparentemente secundaria del timbre como elemento fundamental, necesario para la existencia tanto real como imaginaria de cualquier sonido. A este respecto, de igual modo podemos subrayar la pertinencia de análisis del tercer punto, en donde a partir de conceptos centrales en la fenomenología del tiempo como la protensión, la retención y la *presentificación*, se presenta como elemento central la disposición de las notas; cualidad partiendo de que cada nota tenga una duración concreta y se pueda ligar a su vez con otras notas, lo que permite comprender la noción que posteriormente se estructura con el nombre de melodía y armonía.

Así el cotejo entre nuestro ejercicio de reducción fenomenológica y la postura de Ingarden respecto a los mismos elementos esenciales de la música, arroja los mismos elementos -con base en la condición acústica por ejemplo-, en donde el ejercicio de reducción ayuda a acceder a las partes no constituidas individuales, es decir, define las condiciones primeras del fenómeno antes de cimentarse como elementos fundantes de la esencia de lo musical que plantea Ingarden.

En lo que refiere a los niveles de la esencia, coincidimos en un primer momento con los planteamientos a este respecto de Ingarden, en tanto a la correspondencia a este ámbito de elementos concretos, como son las dinámicas, las variantes interpretativas o las partituras ya que en realidad este contenido de lo musical, no deriva en el reconocimiento del fenómeno sino que funciona agregando elementos estéticos o de simbolización en la misma. Pero cabe señalar que esta teoría no alcanza a explicar elementos cruciales referentes a la escisión entre los niveles a partir de lo acústico, ya que la cualidad acústica

en sí contiene diferentes variables -partiendo ya sea desde lo real o desde los contenidos meramente intencionales contenidos como imaginarios internos de una subjetividad, como es el caso de nuestro *corpus literario*-, independientemente de la naturaleza de la vivencia del fenómeno, lo que delimita la pertenencia de cualidades esenciales primarias -el sonido en el tiempo, el timbre y la organización de los sonidos-, no es la naturaleza real de la cualidad acústica sino la cualidad acústica en sí misma, contenida en ambas modalidades de experiencia.

De tal manera la organización central entre elementos acústicos y no acústicos podría ser resuelta con la escisión entre elementos esenciales primarios y secundarios con base en su cercanía con las cualidades centrales del fenómeno.

Determinada esta primera división encontramos la existencia de diversos elementos ligados a lo musical en el estrato de determinaciones suplementarias, según Ingarden, pero éste no determina los niveles de los diferentes elementos que aquí se presentan con relación a lo musical a partir de nuestro ejercicio de reducción. De tal manera, recurrimos a Nicolai Hartmann –contemporáneo de Ingarden- desde lo que considera como estratos a partir de lo cual encontramos el soporte teórico que jerarquiza la cercanía con la esencia otológica de lo musical.

De tal modo, el análisis del estrato de uno de los elementos más amplios, remite a lo musical a partir de lo *cósico*, en donde lo que corresponde en la primera división a los estratos suplementarios de Ingarden, o de forma en Hartmann, encontramos, según el modo de presentarse del fenómeno, elementos *cósicos* imbuidos en ambas modalidades del ser. Así, lo *cósico*-musical se puede encontrar como elemento necesario -en el plano del presente de realidad- a partir de su misma condición acústica portadora de los elementos esenciales del timbre y la producción de las notas a lo largo del tiempo.

De igual manera, podemos señalar la inferencia de lo *cósico*-musical o instrumental, desde el mismo estrato primario a partir de la construcción del mismo sentido de lo musical que fundamenta la futura referencialidad, es decir, la cualidad netamente instrumental ya subjetivada. Al respecto cabe ahondar sobre la pertinencia de esta cualidad instrumental como parte de aquel darse del fenómeno, a saber, las notas se dan desde *un algo*, desde un sentido (*Sinn*), y el escucha las toma como *un algo*, como significación (*Bedeutung*); de tal manera que sería artificial retomar la idea de sonido, timbre, melodía etc. como objetos puramente independientes tomando en cuenta su experienciarse en la unidad del cumplimiento de significación en la vivencia.

Del mismo modo se va a presentar musicalmente en los niveles o estratos de la esencia, lo *cósico* a partir de lo que analizamos como segundo estrato -de lo no acústico en Ingarden- y del fondo en Hartmann. La inferencia en este ámbito promueve la percepción de las objetividades con capacidades referenciales de lo real (ónticas), ya sea el instrumento, la mención del instrumento, el análisis de uno de los aspectos de éstos, entre los más importantes. En *Lpp* encontramos la cualidad cósica de lo musical o instrumental primeramente como elementos que conforman o estructuran el espacio narrativo, es decir, contenidos intencionales sin correspondencia con objetividades reales. Sin embargo, en muchos momentos -y he aquí uno de las grandes aportaciones de nuestro *corpus* con respecto al tema musical-, estas objetividades subjetivadas, se nutrirán del referente real para determinar las especificaciones de contenidos musicales concretos como lo es el *Treno*; de esta manera, tal cualidad cósica se construye en la obra desde diversos niveles, trabajándose uno sobre otro. Así cuando el lector toma la idea de mundo de violín del libro para, nutriéndola de lo real, formarse una idea concreta de lo que se menciona, retoma de igual modo las cualidades acústicas que éste contiene; posteriormente se regresa a la obra para que el personaje las elabore a modo de reflexión meta ficcional al tratar ya con obras pertenecientes al plano inter-semiótico (de intercambio cultural en el presente de la realidad) como bienes culturales -Beethoven-. Además de esto, el personaje describe una serie de comportamientos musicales que la conciencia lectora recibe y sobre todo, recrea en el acto intencional. La obra musical en *Lpp* adquiere una vida independiente del texto primeramente al poseer una cualidad de existencia diferente a lo estrictamente literario y en segundo término, al poder sustraerse del tiempo fenomenológico de la lectura a partir de su propia re-experienciación.

Podemos ahora corroborar que lo *cósico* musical incide en diversos estratos, contando asimismo no sólo con la construcción espacial, sino también proporcionando elementos en la ambientación del mundo literario, representando emociones o simbolizando diferentes maneras del transcurrir del tiempo.

Otro de los estratos al que llegamos en base a nuestro ejercicio de reducción, refiere a lo que Hartmann señala como el *estrato de vida*, comprendido aquí como la determinación cultural que significa y designa a lo mismo musical, en el cuál encontramos de nueva cuenta a lo *cósico*-musical, partiendo en nuestro *corpus* desde la reflexión en torno a los instrumentos en su construcción y ubicación tanto geográfica como temporal (como la significativa escena del hechicero con su cetro-instrumento), además de las preguntas contenidas en el desarrollo de la investigación como: ¿En qué se justifica la

valoración estética de estas obras? ¿Con base en qué consideraciones se determina la innovación o vanguardia de una obra en específico, o por el contrario, se dictamina su caducidad? contenidas en la misma historia.

De igual modo se ha demostrado la presencia de lo musical en otros estratos como el psíquico ligado a la emoción, los sentimientos, la percepción, la memoria, la significación o la auto percepción entre otros. Así como el ámbito psíquico cognitivo -a partir de las elaboraciones teóricas racionalizadas a lo largo de la trama-, estrato de lo matemático, el físico acústico etc.

En este trabajo se ha confirmado la cualidad tanto del objeto literario y del musical, como una objetividad puramente intencional a partir de su inexistencia en lo real (el presente de realidad), en donde los contenidos no son manipulables desde el espacio físico. Ambas artes contienen características de fenómenos estéticos *sui generis* soportadas por la intención autoral, en donde tanto el *noema* como la noesis tienen un papel primordial en el experimentarse del fenómeno.

De igual manera se verifica como la obra de *Lpp* en calidad de objetividad intencional, soporta a lo musical como otra objetividad puramente intencional y fuente generadora de origen, de sentido y significación, a partir de una nueva modalidad de lo musical como ente noemático derivado de otro ente noemático original derivado, en obediencia a su cualidad temporal independiente en un doble proceso de apercepción.

Uno de los conceptos claves en el presente trabajo ha girado en torno a la noción de inteligencia autoral de Gerigk, a partir de la cual se ha demostrado la naturaleza de la relación de la obra literaria y el autor, dando oportunidad a la novela de darse como una objetividad autónoma heterónoma derivada, independiente de las marcas biográficas del mismo autor y sus preocupaciones (personales), lecturas y hasta interpretaciones en el momento de ser finalizada, por tanto autosuficiente desde que el mundo creado no necesita de otro mundo creado para ser, y se sustenta a sí misma, tiene reglas y lógica propias independientes del mundo empírico.

Esta particularidad de existencia la hemos fundamentado en su naturaleza de objeto puramente intencional y lo que se considera como “pacto de lectura” en una relación de síntesis pasiva, a partir del cual el lector, como consciencia dirigida a una objetividad concretizada en el *corpus*, concede a ese mundo no ya veracidad sino verosimilitud. De esta manera y dentro del mismo pacto, el lector no se pregunta la localización exacta en dónde se sitúa cada punto geográfico de la historia, por ejemplo, ni acaso si es una historia real, producto de una especie de autobiografía. Por el contrario, el apego a la noción de

intención autoral esclarece el modo y la configuración del mundo en *Lpp*; es el mundo de *Lpp* que si bien cuenta con cualidades extradiegéticas o metaliterarias, en el caso específico de lo geográfico retomando el ejemplo, no forma parte del mundo creado. En este sentido, además, si en este mundo no se dan nombres de ciudades es porque simplemente para este mundo no importa el nombre de las ciudades, la intención del autor es muy clara cuando en las referencias espaciales se nombran Latinoamérica y Europa como una constante, esta determinación es central para la develación de la significación de la novela, pero no así los nombres específicos de las ciudades o la determinación exacta de los sitios. De esta manera podemos comprender que la intención del autor era darnos un mundo en *Lpp* con cualidades específicas de Latinoamérica y Europa, un mundo que adquiere y contiene este encuentro de cultura e historias, pero en donde esta noción de mundo no se aterriza en un país en específico debido a que la intención, de ser una, cualquiera o todas las ciudades de Latinoamérica, logra una noción amplísima de humanidad.

De este modo, la intención autoral contiene y sostiene el elemento central -no sólo en nuestro análisis sino también de la esencia de la novela- a partir de lo musical.

Con base en lo argumentado, podemos ultimar como esto musical será determinante desde lo contenido en la misma obra. Carpentier como musicólogo si bien nos aporta argumentos y nociones teóricas determinantes para la develación del texto, no incide de modo directo y unívoco en *Lpp*. Lo musical carpenteriano está ya inserto desde el mundo que previamente no sólo creó sino que organizó, detalló y concretizó.

La modalidad de darse esta intención autoral desde lo musical en *Lpp* refiere a diversas manifestaciones que desde nuestro escrito quedan establecidas a partir del análisis de los elementos literarios como el tiempo, el espacio y la configuración de los personajes concretizados a su vez en contenidos invariantes. Así llegamos al señalamiento de un punto central, en donde la develación de estas divisiones estructurales del análisis literario a partir de lo musical contienen una condicionante de suma relevancia y remite a la cercanía de la consciencia lectora hacia las detalladas teorías, explicaciones, referencias y análisis de lo musical con que se puebla la obra. De tal manera, un lector carente de los conocimientos básicos de la teoría musical, tendrá veladas muchas de las partes esenciales de la novela y, si bien puede darse una lectura de ese mundo, estaría lejos de lo que el autor en su intención determinó en el mismo sentido (texto).

El apego a lo musical y los elementos básicos que el *corpus* exige, hacen la diferencia en la imagen, sentido y significación que le otorgamos en muchos momentos al espacio, el tiempo y los personajes, además de ser la diferencia concreta entre leer la

referencia a un fragmento musical y, en apego a las características de la misma lectura, seguir en la evocación reproduciendo a su vez en la referencia explícita de nota a nota un fragmento musical. Es lo que siguiendo las síntesis pasivas, abundadas para la teoría literaria por Iser, se explica como la inactividad de determinados campos en la configuración de las representaciones, además de la desaparición de la significatividad de los temas, de esta manera si se carece del horizonte de lo musical, podemos argumentar que la significación del mismo texto queda comprometida.

En lo correspondiente al análisis de lo musical en la obra a partir de sus diferentes elementos constitutivos referentes a lo extra textual, se logró determinar que existen contenidos de esta índole claramente insertos en la narración; mas no partiendo de la interpretación libre, sino en donde estos contenidos extradiegéticos concretos que conforman el sentido y la significación del texto, parten y se sustentan como elementos constitutivos del mundo narrado de *Lpp*, o se encuentran contenidos a partir de la intención autoral explícita en el texto que sustenta la misma.

Por tanto, el uso de la referencia a Beethoven en la novela revela la intención de la construcción de uno de los *Leitmotiv* en la narración, respondiendo además a diferentes efectos narrativos. Cabe señalar que la extra textualidad en la obra de Beethoven se encuentra doblemente trabajada a partir de la referencia de la letra que la compone, es decir, un fragmento de la obra de Friedrich Schiller que constituye así la elaboración de la significación de una visión de mundo desde la alegría y la esperanza en la humanidad, efecto que se busca contrastar con la ubicación de la obra en un contexto representativo de los antivalores, retomándose a su vez otra referencia histórica de lo real con el holocausto de la Segunda Guerra Mundial generando finalmente una visión de mundo llena de violencia y promesas incumplidas.

Otras de las referencias extra textuales significativas refiere a su vez a el *Prometheus Unbound* de Shelley, dado que se retoma la idea de la composición musical como el equivalente del regalo de Prometeo al mundo en donde, a su vez, se busca una liberación de igual manera de “la garra del destino”, terminando con el mismo resultado de una caída.

Referente a este punto, por último cabe mencionar otros elementos integrantes desde lo extra textual a partir de los contenidos de teoría y lenguaje musical. Comenzando por el análisis detallado de los elementos que se retoman en el *corpus* correspondientes con este lenguaje especializado musical. En este orden, podemos puntualizar el modo como se desempeñan en la obra a partir de la creación de un mundo completamente inserto en este

ámbito artístico, en donde la descripción tanto de elementos naturales como contenidos propiamente musicales serán retomados y hasta analizados desde este referente a su vez extradiegético del lenguaje técnico.

De igual manera se describen las formas musicales poblando al mundo creado de ricas y complejas variantes de estructuras melódicas, armónicas y rítmicas; elementos que de igual manera denotan un mundo en donde lo musical es complejo, pero sobre todo nos refieren a un visión específicamente ligada a lo académico-musical.

Siguiendo la aportación de la descripción y enumeración de los contenidos instrumentales musicales extradiegéticos, encontramos la alusión a diversos instrumentos, que a su vez remite a la significación del viaje en el tiempo, partiendo desde los primeros y más elementales hasta la dotación de la modernidad, retomando de igual manera los referentes ligados tanto a la práctica de la música culta como la mención de diversas variantes instrumentales populares.

De especial mención resultan las referencias extra literarias en tanto a obras y compositores con las que el mundo de *Lpp* contiene como referencia y legado cultural. Estas obras que forman parte de una herencia y referente intersubjetivo, contienen a su vez un pequeño universo de conceptos, formas, estructuras, técnicas interpretativas de análisis y de dirección que de la misma manera, son aunadas al vastísimo mundo de lo musical propuesto por Carpentier.

Conjuntamente a todo esto, el libro se puebla de referencias extra textuales de contenidos y teorías organográficas como la del origen de la música, inserto en la estructura narrativa como uno de los temas fundantes, sumando a esto métodos de análisis y clasificación de instrumentos y formas musicales antiguos, que de igual manera versan sobre uno de los temas de nuestro cometido de investigación en esta tesis.

Hemos determinado como la construcción del espacio literario parte de la condición de la noción kantiana de espacio como condición para la *dación* de la percepción tanto del tiempo como de la percepción de los fenómenos en la consciencia. Así, toda noción de pensamiento o juicio fundamenta su cualidad existencial a partir de la ubicación de un punto en el espacio.

El giro del espacio real en el espacio literario lo tenemos a partir de la naturaleza de objeto concretizado con naturaleza heterónoma derivada, en donde de ser objetividad *a priori*, retoma una naturaleza *a posteriori*, pero funcionando bajo el mismo fundamento existencial como condicionante de la percepción, en este caso, de la percepción basada en la representación. De esta manera, la representación de los acontecimientos, de los

personajes y del mismo tiempo literario, o *noema*, contiene la condición de la representación espacial.

El espacio en nuestro *corpus* contiene momentos ligados a la noción de lo musical desde los diferentes estratos de la esencia de este arte. Así podemos determinar como en lo referente al nivel de lo acústico o de la forma, existen fragmentos narrativos en donde la noción de lo espacial, a partir de lo musical, contiene elementos claros de sentido y significación, en donde, por ejemplo, se pueden determinar condiciones tan concretas como las climatológicas, las representaciones de los contenidos que integran este espacio y su disposición, así como la misma significación de elementos espaciales que, a su vez, llegan a funcionar como metáforas de la relación personaje — arte musical.

De la misma manera, y a partir de ejemplos claves, se ha evidenciado como la noción de espacio en nuestro *corpus* y la función acústica de lo musical otorgan la cualidad de profundidad, en donde la música llega a ser la que puebla y llena el espacio dirigiendo o acompañando los acontecimientos.

Una función sumamente interesante de lo musical en el margen de la condición espacial refiere al empleo de lo acústico melódico como base para la descripción de espacios y acontecimientos “ausentes” (desde la postura espacial en que toma lugar la descripción del narrador) a modo de fotografía. Lográndose no sólo una descripción espacial sino el cambio de la misma disposición y alteraciones en su naturaleza a partir del seguimiento -también basado en lo musical-, de los acontecimientos.

Adelante se suma la incidencia de lo musical en la construcción de lo espacial desde la noción de mestizaje, en donde la música contiene las nociones extra textuales referenciales de lo histórico-cultural que, insertas en un espacio latinoamericano, sustentan esta compenetración transcultural.

Una parte importante del libro, y que por no formar parte de lo estrictamente musical no se retoma más allá de la mención en el presente trabajo, gira en torno a la construcción de lo espacial específicamente latinoamericano a partir de lo netamente acústico con origen en lo natural. Cabe apuntar la pertinencia de trabajos futuros encaminados a la develación de la incidencia y significación de diversos elementos narrativos -como el espacio o tiempo- ligados a la noción de este fenómeno físico-acústico.

Se ha expuesto de igual modo la modalidad en que elementos pertenecientes a la segunda capa del ser de determinaciones suplementarias, según Ingarden o los diversos estratos aludidos de Hartmann, se evidencian -a partir de unos cuantos ejemplos-, ligados a la construcción de lo espacial. Así, tenemos la aparición de lo *cósico*-musical en donde, los

espacios no son espacios vacíos, sino sitios ricos de contenidos y a su vez significación de lo musical, como la casa del curador que se presta a modo ejemplar acerca de una de las descripciones espaciales ligadas a lo *cósico*-musical más ricas de la narración, lo que nos lleva a un espacio que puebla un ser con un interés extraordinario por los instrumentos musicales del pasado, por las partituras y las técnicas ligadas a la ejecución y construcción de los elementos musicales originarias. Ese espacio es, entonces, una puerta al pasado.

Del mismo modo el espacio de *Lpp* llega a ser la representación del espacio psicológico del personaje en donde partituras, interpretaciones o reflexiones musicales enriquecen espacios, como el fragmento magistral del arpista descalzo, a partir del cual una humilde cantina se transforma en el espacio para uno de los más grandes intérpretes a decir del personaje, que ilumina y llena con su creación. De este modo, accedemos a una de las significaciones centrales en cuanto al espacio y lo social, pues representa la calidad de lo interpretado y no corresponde con la función ni las condiciones de pobreza del espacio, por lo que la significación gira en torno al abandono de lo académico.

Otra modalidad perteneciente a este ámbito de lo musical inserta en la esfera del espacio refiere a la posibilidad de reflexión acerca de una apertura de nuevos espacios y tiempos, en donde las partituras, la reflexión organológica o la historia de la música, refieren a espacios pertenecientes a otro tiempo histórico.

El capítulo referente al análisis del tiempo ha brindado la posibilidad de seguir con detenimiento, en primera instancia, la división entre el transcurrir del tiempo real y el tiempo por medio del cual se accede al examen del darse en los fenómenos en la consciencia, es decir, del tiempo fenomenológico. Cualidad que contiene tanto la obra musical como la literaria dada su naturaleza de objeto puramente intencional con ratificación perceptiva por parte del sujeto cognoscente a partir de la noción de síntesis pasiva. De este modo, el estudio del fenómeno temporal en la imbricación de ambas objetividades heterónomas derivadas ha sido fundamental. La naturaleza del fenómeno temporal en la lectura nos llevó a considerar diferentes momentos como el de significación, en donde la conciencia en su función de *noesis* accede y liga las objetividades y acontecimientos que se narran en la obra.

Según lo anterior, cabe constatar en el margen de estas conclusiones que el tiempo en *Lpp* es un tema central, en virtud de la amplia gama de momentos de presentación del propio fenómeno musical en diferentes estratos, siendo uno de los más significativos el tiempo como tema de la misma historia, la tesis de la novela y contenido de significaciones diversas. De igual manera, hemos logrado señalar como el tiempo

inserto en la estructura narrativa alternando con otros temas, funciona inter-semióticamente a modo de contrapunto.

Siendo el arte musical uno de los mayores ejemplos de la complejidad del darse el fenómeno en la consciencia, dada su naturaleza de sonidos en el tiempo, el apego a conceptos centrales de Husserl como la percepción de algo *más o menos pasado*, acto conjunto, a la *protensión* y retención también ha resultado de fundamental relevancia.

Con base en esto podemos afirmar que la imbricación de lo musical en tiempo fenomenológico de lectura, con ejecución de síntesis pasiva, producirá una alteración a partir de un nuevo paréntesis temporal que la descripción de lo musical (sustentada a su vez en la re-experienciación que toma sus fundamentos acústicos esenciales desde la memoria primaria) produce como objeto puramente intencional, inserto en otro objeto puramente intencional.

Otra de las variantes de lo musical fuera de la descripción –reproducción-acústica, ha resultado aquella que gira en torno al tema de lo musical desde los instrumentos a modo de objetividad y que contiene o está sosteniendo el propio relato del viaje en el tiempo con énfasis en el devenir de los instrumentos musicales ligado a toda una visión del desarrollo del ser humano. Con este argumento podemos constatar de modo análogo que la *Novena sinfonía* de Beethoven contiene en sus representaciones temporales todo un pasado personal y colectivo. Finalizando este tema podemos señalar como el tiempo contiene a su vez juegos relacionados con el mito, el arte como único camino ante la mortalidad y la memoria.

Con el apartado de la construcción de los personajes a partir del elemento musical, pudimos señalar en un primer momento la forma como un número considerable de los personajes de la novela tiene una liga con algunos elementos de lo musical, aún como algo secundario o incidental. Generándose a su vez un segundo grupo de personajes -centrales- en que el elemento musical es fundamental, como el caso del mismo narrador personaje. Lo que a su vez genera una visión de mundo amplia, que si bien se puede centralizar en esta cualidad, es solamente desde algunos personajes.

De igual modo hemos podido señalar como los protagonistas contienen características complejas que los alejan de ser “personalidades planas”, muchas veces resultado de la relación conflictiva y bipolar en torno a la misma música. Así el seguimiento y descripción pormenorizada de cada uno de los personajes a partir del análisis de su ser y conformación psíquica en torno a lo específicamente musical, que a su vez determina toda una manera de ver el mundo y su problemática, refleja una pugna en

torno al paradigma de la presión del capital económico, la mecanización, el conflicto con la muerte, la moral y el sentido del bien y del mal, la memoria y la evocación de seres queridos e historia personal, el sentido de vida y trascendencia, el camino a la perdición y la salvación, el ejercicio del juicio, el análisis y la conciencia, la fuente de paz y de angustia, el sentido del deber y de obligación, los mecanismos de defensa, los sentimientos, el sentido de adaptación o las evidencias al contrario de seres inadaptados, los deseos consientes e inconscientes, sus proyecciones, la confusión, etc. desde donde se construyen personajes con una visión de mundo compleja a partir *todo ello* de lo musical.

En lo referente a la estructura narrativa se ha evidenciado como los elementos de la tragedia griega, en una suerte de momentos determinantes de la historia, parten cada uno de ellos desde acontecimientos ligados a lo musical. Así la *expositio* o presentación de los acontecimientos acontece en torno a un músico y los problemas relacionados a este oficio, la intriga crece en torno a la insatisfacción y el encuentro con el curador que lo confronta con su realidad y la posibilidad de un nuevo destino funciona como *anagnórisis*. En este orden “clásico”, la trama sigue creciendo hasta que encuentra a Rosario, que representará lo simple, el paraíso, hasta que el personaje-narrador decide regresar a su oficio de músico; un hecho que desencadenará las adversidades a modo de *peripateia*. Como segundo momento correspondiente con la *anagnórisis* encontramos la decisión de regresar por papel y dejarse “salvar” en la selva como *katrastophe*, acontecimiento que rápidamente lo lleva a su descenso, a la tragedia de la pérdida del paraíso, a modo de *exodus*.

De esta manera queda evidenciada la función central de la música no sólo como componente de la historia sino como elemento activador de diferentes elementos narrativos, correspondientes a su vez a momentos estructurales de la tragedia griega.

Podemos concluir este punto señalando que *Lpp* contiene, dada su naturaleza ontológica, espacios indeterminados a lo largo de la novela que pueden ser completados (en su cumplimiento significativo) a partir de la noción de intención autoral, es decir, si en nuestro *corpus* carecemos del elemento acústico musical, si ciertos compases quedan descritos solamente por algunas cualidades, entonces existen objetividades indeterminadas. La inteligencia autoral parte del reconocimiento –y re experienciación- a partir del uso de un bien intercultural reconocido como la *Novena sinfonía* de Beethoven, para que de esta manera el lector pueda completar (llenar), en apego a la intención creadora invariable en el plano de la expresión literal, los sitios que en la descripción de momentos musicales no se alcanzan a especificar.

Esto se logra gracias a la coherencia interna que el mismo libro provee en el mundo creado, es decir, la *causa efficiens*, pero sobre todo gracias a la *causa finalis*, en donde el lector completa la lógica originaria de la obra y los sitios abiertos propios a toda visión antropológica de humanidad por medio de su propio conocimiento de mundo; un conocimiento tal que, apegado a la intención y contenidos del texto, dichos elementos extradiegéticos aportados por la conciencia lectora en el proceso de diferencia poetológica complementan la constitución de sentido y la intención significativa de la esencia musical en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier.

Martha Yria Bahlke Cortes. Querétaro, Qro. a 19 de marzo, 2013

VI. Bibliografía

- Acosta, L. (1981). *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. “El sonido y la espiral (variaciones sobre un tema). Ed. Letras cubanas. pp. 9
- Aínsa, F. (2004). *Los pasos perdidos, identidad encontrada, la edad del paisaje en Alejo Carpentier en nuevas lecturas de Alejo Carpentier*. Compilación y prólogo de Alexis Márquez Rodríguez. Caracas: Fondo editorial de Humanidades Universidad Central de Venezuela, pp. 195
- Argüelles F. G. (2006). “Una aproximación a la imagen de humanidad en Santa María del Circo desde la diferencia poetológica de Horst-Jürgen Gerigk” en *Revista de literatura mexicana contemporánea*. XI, 31. Vol. 12, Dossier, pp. X-XXI
- —. (2007). “Apuntes críticos sobre teoría literaria en apego a Roman Ingarden y Horst-Jürgen Gerigk”, en: *Semiosis*. Tercera época; vol. IV, 7. pp. 25-76
- —. (2009). *Apuntes del seminario teórico I, Poética*. Origen ontológico de los sitios de indeterminación. Documento inédito.
- —. (2010a). «In memoriam. Roman Ingarden, a 40 años de su muerte», en: *Semiosis*. Tercera época, vol. VI. núm. 12. julio-diciembre, pp. 189-224
- —. (2010b). «Nietzsche contra Wagner, Wagner contra Offenbach. Una contribución estética al "Caso Wagner"» en: *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje; número 37-38. Edición de enero-diciembre de 2008. BUAP: México, 2010, pp. 125-155
- —. Argüelles F. G. (2011). «La inclemencia del tiempo como estado de cosas y situación en el espacio poético de David Toscana» en: Castillo García, Ma. Esther (coord.). *Espacios*. México: Eón, 2011, pp. 117-172
- Argüelles F. G.; Flores Espinosa, C. (2013a). “Imaginando la inexistencia del centauro. Notas sobre la definición fenomenológica de ficción ante el giro icónico”, en: Argüelles F., G. (Ed.). *Imagen. Prolegómenos para una teoría de la imagen en literatura*. México: Eón, 2013. pp. 25-62

- Argüelles F. G. (2013b). “Apercepción, presencia y recuerdo en Pedro Páramo de Juan Rulfo”, en: Argüelles F., G. (Ed.). *Imagen. Prolegómenos para una teoría de la imagen en literatura*. México: Eón, 2013, pp. 219-262
- Arias, S. (1977). *Habla Alejo Carpentier*. Antología de entrevistas. Serie valoración múltiple, Casa de la Américas, La Habana. pp.4
- Benedetti, M. (1971). *Crítica cómplice*. Sobre paisajes y personas. Ed. Instituto cubano del libro. La Habana. pp. 27
- Bucurenciu, I. (1984-1985). *El Tiempo de Los pasos perdidos*. Anuario. Centro de promoción cultural Alejo Carpentier. Año 11. Consejo Estudiantil. La Habana. pp. 53
- Campuzano, L. (2005). *Entre norte y sur: las Américas en Los pasos perdidos*. Casa de las Américas 238. El siglo de Alejo Carpentier. La Habana 2005. pp. 63
- Carpentier-Fernández de Castro (2005). *Epistolario*. Ediciones Unión. pp. 52
- Chornik, K. (2010). *The role of music in selected novels and associated writings of Alejo Carpentier: primeval expression, structural analogies and performance*. Tesis de Doctorado en la Universidad abierta de E.U. p.11
- Santander, C. 1968. Tiempo y espacio en la obra de Carpentier. *Estudios Filológicos*. N. 4. Valdivia. Chile, pp. 107-129
- Colomer, E. (1990). *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*. Tomo III. Barcelona: Herder. Allí: «Cap. Sexto. Husserl», pp. 355-365; «2. El carácter del filosofar husserliano», pp. 365-369; 3. Fenomenología de la esencia». pp. 369-380.
- Del Valle, R. (1976). *El barroco concertado*. Revista Literaria de Casa de las Américas. Enero- febrero 1976. La Habana. pp. 40
- Durán, M. (1972). *El cómo y el porqué de una pequeña obra maestra en Asedios a Carpentier*. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano. Ed. Universitaria. Santiago de Chile. pp. 63 -87
- González Guerrero, J. *Reflexiones acerca de la armonía*. Golez multimedia & perfomance artists. Consulta abril de 2012.

<http://www.freewebs.com/golez/Reflexiones%20%20acerca%20de%20la%20Armonia.pdf>. pp. 15

- Guembe. L. (2012). Apuntes de música. Universidad Nacional de Cuyo. Fecha de consulta Noviembre 2012. Dirección: <http://www.dad.uncu.edu.ar/upload/apuntes-de-musica-2012-prof-laura-guembe.pdf>
- Hartmann, N. (1961). “Los estratos de las obra de arte”, en. Sánchez Vázquez, A. (1978). *Antología de textos de estética y teoría del arte*. Lecturas Universitarias, 14. México: UNAM, pp.131-144.
- Husserl, E. (1962). *Lógica formal y lógica trascendental*. Trad. de Luis Villoro. México: UNAM (1936)
- —. (1980). *Experiencia y Juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. Redacción y edición de Ludwig Landgrebe. Con un epílogo de Lothar Eley. Trad. de Jas Reuter, rev. por Bernabé Navarro: México: UNAM (1939)
- — (1986). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Trad. de José Gaos. México: FCE. (1913/1949)
- — (2001). *Analyses concerning passive and active synthesis. Lectures on Transcendental Logic*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers. (Edmund Husserl Collected Works. Rudolf Bernet (Ed.). Volume IX)
- — (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Trad. introducción y notas de Agustín Serano de Haro. Madrid: Trotta.
- — (2006). *Investigaciones lógicas* (en 2 tomos). Trad. de Manuel García Morente y José Gaos. Revista de Occidente, 1929. Reimp. Madrid: Alianza (1900)
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. (1ª ed.). Trad. de Gerald Nyenhuis. México: Taurus. (1931)
- — (1989). *The ontology of the work of art*. Transl. by Raymond Meyer. Ohio University Press: Athens OIP. (1937)
- — (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. (1ª ed.). Trad. de Gerald Nyenhuis. México: Universidad Iberoamericana. (1937)

- Iser, W. (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987
- Joachim, J. L. (2005). *Vivir, pensar, novelar el mestizaje*. Casa de las Américas 238. El siglo de Alejo Carpentier. La Habana 2005, pp. 68
- Kurz, A. (2005). *Alejo Carpentier y Thomas Mann: Dos guerras del tiempo*. Casa de las Américas 238. El siglo de Alejo Carpentier. La Habana 2005, pp. 70
- Kuteischikova, V. (1965). *Una novela y la responsabilidad del artista*. Serie Valoración Múltiple Casa de las Américas, pp. 335.
- Lassus, M. P. (2005). *La estructura musical de Los pasos perdidos o El sonido secreto*. Revista Literaria de Casa de las Américas. n. 238 Enero-Marzo 2005, año XLV. Órgano de la Casa de las Américas. La Habana, pp. 51-61
- Lastra, P. (1971). *Aproximaciones afrocubanas*. Separata. N. 4. Santiago de Chile, pp. 79-89
- Leante, C. (1964). *Confesiones sencillas de un escritor barroco*. Revista Cuba, La Habana. Ab. 1964, a.3, n. 24, pp. 30-33
- Levinas, E. (2004). *La teoría de la fenomenología de la intuición*. Trad. de Tania Checchi. México/ Salamanca: Epidermis/Sígueme. Allí: «Cap. 3. Teoría fenomenológica del ser: la intencionalidad de la conciencia», pp. 65-80; «Cap. 4. La conciencia teórica», pp. 81-92; «La intuición», pp. 93-125. (1930)
- Martínez Hernández, C. (sin año de registro). Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos en el reino de este mundo*. Tesis de la facultad de artes y letras de la Habana, Cuba.
- Márquez Rodríguez, A. (1970). *La técnica narrativa de Alejo Carpentier*. La obra narrativa de Alejo Carpentier. Caracas. Ed. Universidad Central de Venezuela, pp. 21
- Mulhallen, J. (2010). "The Theatre of Shelley". Cambridge: Open Book Publishers, <http://books.openedition.org/obp/744>

- Pogolotti, G. (1974). *Carpentier renovado*. Revista Casa de las Américas. sep.-oct. De 1974. a.15, n. 86, pp. 127-129
- Pogolotti, G. (2007). *El ojo de Alejo*. Ediciones Unión. La Habana, pp. 58
- Reeder, Harry P. (2011). *La praxis fenomenológica de Husserl*. Trad. de Germán Vargas Guillén. Bogotá: San Pablo.
- Salomón, N. 1972. *El siglo de las luces: Historia e imaginación* en Sobre dos fuentes antillanas y su elaboración en El siglo de las Luces de Alejo Carpentier. Talence. Institut d'études Ibériques et Ibéro-américaines de L'Université de Bordeaux, III.
- Santander, C. (1968). *Tiempo y espacio en la obra de Carpentier*. Estudios Filológicos. N. 4. Valdivia. Chile, pp. 107-129
- Talvet, J. (1980). *Algunos aspectos del tiempo y del espacio en la novelística de Alejo Carpentier*. Casa de las Américas N.122. Sep.-Oct. 1980. Ministerio de Cultura. Cuba, pp. 57