

I

El objeto de este libro es mostrar de qué modo categorías empíricas, tales como las de crudo y cocido, fresco y podrido, mojado y quemado, etc., definibles con precisión por la pura observación etnográfica y adoptando en cada ocasión el punto de vista de una cultura particular, pueden sin embargo servir de herramientas conceptuales para des- prender nociones abstractas y encadenarlas en proposiciones.

La hipótesis inicial requiere, pues, situarse de una vez en el nivel más concreto, es decir, en el seno de una población o de un grupo de poblaciones lo bastante próximas por el hábitat, la historia y la cultura. No obstante, se trata de una precaución de método, sin duda insoslayable, pero incapaz de enmascarar o restringir nuestro proyecto. Mediante un número reducido de mitos provenientes de sociedades indígenas que nos servirán de laboratorio, vamos a realizar una experiencia cuyo alcance, en caso de tener éxito, será general puesto que esperamos de ella que demuestre la existencia de una lógica de las cualidades sensibles, que repase sus vías y que manifieste sus leyes.

Partiremos de *un* mito, proveniente de *una* sociedad, y lo analizaremos recurriendo inicialmente al contexto etnográfico, y después a otros mitos de la misma sociedad. Ampliando progresivamente la indagación pasaremos seguidamente a mitos originarios de sociedades vecinas, no sin haberlos situado también a ellos en su particular contexto etnográfico. Alcanzaremos progresivamente sociedades más lejanas, pero siempre a condición de que entre unas y otras se hayan demostrado, o puedan postularse razonablemente, vínculos reales de orden histórico o geográfico. En la obra presente sólo se hallarán descritas las primeras etapas de esta dilatada excursión por las mitologías indígenas del Nuevo Mundo, que arranca del corazón de la América tropical y, según prevemos ya, nos arrastrará hasta las regiones septentrionales de la América del Norte. Pero si bien del comienzo al fin un mito de los indios Bororo del Brasil central nos servirá de hilo conductor, no habrá que buscar el motivo ni en la hipótesis de que este mito fuera más arcaico que otros que se estudiarán después, ni en el hecho de que lo

NOTA: Tomado del libro "Mitológicas" ("Lo crudo y lo cocido") editado por el Fondo de Cultura Económica de México.

juzgásemos más sencillo o más completo. Las causas que lo han impuesto inicialmente a nuestra atención son contingentes en gran medida. Y si hemos procurado que la exposición sintética reproduzca en el mayor grado posible el curso del análisis, es que hemos creído que por este medio el lazo estrecho que nos parece existir, en semejantes materias, entre los aspectos empírico y sistemático sobresaldría mejor aún si el método seguido empezase por atestiguarlo.

De hecho, el mito bororo que será de ahora en adelante designado por el nombre de *mito de referencia*, no es otra cosa, según intentaremos mostrar, que una transformación más o menos profunda de otros mitos, provenientes ya sea de la misma sociedad o bien de sociedades próximas o alejadas. Así que hubiera sido legítimo elegir como punto de partida no importa qué representante del grupo. El interés del mito de referencia no atañe, desde este punto de vista, a su carácter típico, sino más bien a su posición irregular en el seno de un grupo. En efecto, por los problemas de interpretación que suscita, es ésta especialmente propia para el ejercicio de la reflexión.

Incluso así precisada, es de temerse que nuestra empresa tropiece con objeciones fundadas en prejuicios por parte de los mitógrafos y de los especialistas en la América tropical. Efectivamente, no se deja encerrar en límites territoriales o en las casillas de una clasificación. Sea la que sea la manera de enfocarla, se desenvuelve como una nebulosa, sin jamás parecerse en forma duradera o sistemática a la suma total de los elementos de los que ciegamente extrae su sustancia, confiada en que lo real le servirá de guía y le mostrará un camino más seguro que los que hubiera podido inventar. A partir de un mito elegido, ya que no arbitrariamente, sí en virtud del sentimiento intuitivo de su riqueza y fecundidad, y analizado luego de acuerdo con las reglas planteadas en anteriores trabajos (Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale - La Geste d'Asdiwal - Leçon inaugurale - La pensée sauvage*), constituímos para cada sucesión el grupo de sus transformaciones, sea en el interior del mito mismo, sea elucidando las relaciones de isomorfismo entre sucesiones extraídas de varios mitos provenientes de la misma población. Así nos elevamos ya de la consideración de los mitos particulares a la de ciertos esquemas conductores que se ordenan a lo largo de un mismo eje. En cada punto de este eje señalado por un esquema trazamos entonces, por así decirlo, verticalmente, otros ejes

resultantes de la misma operación pero no ya efectuada con ayuda de los mitos de una población única, todos diferentes en apariencia, sino de los mitos que, si bien surgidos de poblaciones vecinas, exhiben ciertas analogías con los primeros. Con esto los esquemas conductores se simplifican, se enriquecen o se transforman. Cada uno se vuelve origen de nuevos ejes, perpendiculares a los precedentes en otros planos, donde no tardarán en engancharse, por un doble movimiento prospectivo y retrospectivo, sucesiones extraídas ora de mitos provenientes de poblaciones más alejadas, ora de mitos inicialmente dejados de lado por parecer inútiles o imposibles de interpretar, con todo y pertenecer a pueblos a los que ya se pasó revista. Conforme la nebulosa se extiende, pues, su núcleo se condensa y organiza. Se anudan cabos sueltos, se llenan vacíos, se establecen conexiones, algo parecido a un orden se vislumbra detrás del caos. Como alrededor de una molécula germinal vienen a agregarse al grupo inicial sucesiones dispuestas en grupos de transformaciones, reproduciendo su estructura y sus determinaciones. Nace un cuerpo multidimensional cuyas partes centrales revelan organización en tanto que la incertidumbre y la confusión siguen reinando en el contorno.

Mas no esperamos observar la etapa en la que la materia mítica, disuelta primero por el análisis, cristalizará en la masa, ofreciendo por doquier la imagen de una estructura estable y bien determinada. Aparte de que la ciencia de los mitos está en sus balbucesos y debe darse por muy satisfecha con solo que obtenga esbozos de resultados, desde ahora tenemos la certidumbre de que la etapa última no será alcanzada jamás, pues, aun suponiéndola teóricamente posible, no existe ni existirá nunca población o grupo de poblaciones cuyos mitos y etnografía (sin la cual es impotente el estudio de aquéllos) sean objeto de conocimiento exhaustivo. Inclusive tal ambición carecería de sentido por tratarse de una realidad móvil, perpetuamente presa de un pasado que la arruina y de un porvenir que la cambia. Para cada caso ilustrado por la bibliografía estamos evidentemente lejos de cuenta, más que contentos de poder disponer de muestras y de restos. Se ha visto que el punto de partida del análisis debe inevitablemente elegirse al azar, puesto que los principios organizadores de la materia mítica están en ella y sólo se revelarán progresivamente. También es inevitable que el punto de llegada se imponga por su cuenta y de improviso: cuando cierto estado

de la empresa haga aparecer que su objeto ideal ha adquirido una forma y una consistencia suficientes para que algunas de sus propiedades latentes, y sobre todo su existencia a título de objeto, queden definitivamente fuera de duda. Como pasa con el microscopio óptico, incapaz de revelar al observador la estructura última de la materia, solamente queda elegir entre diferentes magnificaciones: cada una pone de manifiesto un nivel de organización cuya verdad es relativa nada más, y mientras se la adopte excluye la percepción de otros niveles.

Estas consideraciones explican hasta cierto punto las características de un libro que de otra manera pudiera juzgarse paradójico. Sin dejar de formar una obra completa, que desemboca en conclusiones donde esperamos que el lector hallará la respuesta a las preguntas inicialmente planteadas, a menudo se remite al segundo volumen, detrás del cual acaso se perfila ya el tercero. Pero estos volúmenes, si llegan a ver el día, no constituirán una sucesión; antes bien: representarán un regreso a los mismos materiales, un ataque diferente de los mismos problemas con la esperanza de destacar propiedades que quedaran confusas o inadvertidas, recurriendo a nuevas luces y tiñendo de distinto modo los cortes histológicos. Si la indagación se prolonga como lo esperamos, no se desplegará, pues, sobre un eje lineal, sino en espiral: volviendo regularmente a viejos resultados y sin abarcar objetos nuevos más que en el grado en que su conocimiento vaya a permitir profundizar en aquel cuyos rudimentos solos fueron precedentemente adquiridos.

Tampoco habrá que sorprenderse si este libro, que reconocemos consagrado a la mitología, no se priva de extraer de cuentos, leyendas, tradiciones seudohistóricas, ni de recurrir mucho a las ceremonias y ritos. En efecto, rechazamos las opiniones demasiado apresuradas acerca de lo que es mítico y lo que no lo es, y reivindicamos para nuestro uso toda manifestación de la actividad mental o social de las poblaciones estudiadas, que permitirá —según podrá apreciarse en el curso del análisis— completar el mito o alumbrarlo, pese a que no constituye, en el sentido que los músicos dan a esta expresión, un acompañamiento “obligado” de él (ver acerca de este punto: Lévi-Strauss *Anthropologie structurale*, cap. XII). En otro orden de ideas y aunque la indagación se concentre en los mitos de la América tropical, de donde se ha tomado la mayoría de los ejemplos, son las exigencias del análisis

las que, a medida que progresa, imponen la contribución de mitos que vienen de regiones más alejadas, como esos organismos primitivos que, aunque envueltos ya en una membrana, conservan la capacidad de mover su protoplasma dentro de esa funda y de distenderla prodigiosamente para emitir pseudópodos: comportamiento que resulta menos extraño en cuanto se aprecia que su objeto es capturar y asimilar cuerpos ajenos. Por fin, nos hemos guardado de invocar las clasificaciones preconcebidas en mitos cosmogónicos, estacionales, divinos, heroicos, tecnológicos, etc. También aquí toca al mito mismo, sometido a la prueba del análisis, revelar su naturaleza y situarse en un tipo; meta inaccesible al mitógrafo mientras se funda en caracteres externos y arbitrariamente aislados.

En suma, lo propio de este libro es carecer de asunto; restringido por principio de cuentas al estudio de un mito, para lograrlo incompletamente debe asimilarse la materia de doscientos. El cuidado que lo preside, acantonarse en una región geográfica y cultural bien delimitada, no evita que de cuando en cuando tome el ritmo de un tratado de mitología general. No tiene principio, puesto que de manera análoga se habría desenvuelto si se hubiera colocado en otro sitio el punto de partida; fin no tiene tampoco, pues numerosos problemas no pasan de ser tratados sumariamente, y otros sólo quedan en su sitio, en espera de mejor suerte. Para preparar nuestro mapa nos hemos visto obligados a hacer levantamientos "en rosetón": constituir primero alrededor de un mito su campo semántico, gracias a la etnografía y mediante otros mitos, y repitiendo la operación para cada uno de ellos; de modo que la zona central arbitrariamente escogida puede verse recortada por numerosos trayectos, pero la frecuencia de los traslapamientos disminuye al aumentar el alejamiento. Para obtener por doquier un barrido de igual densidad se necesitaría por lo tanto renovar repetidas veces la marcha, trazando nuevos círculos a partir de puntos situados en la periferia. Pero al mismo tiempo el territorio primitivo se encuentra agrandado. O sea que el análisis mítico aparece como una labor de Penélope. Cada progreso hace nacer una esperanza nueva, pendiente de la solución de una nueva dificultad. El expediente no se cierra nunca.

Confesemos sin embargo que, lejos de alarmarnos, la singular concepción de este libro nos parece signo de haber llegado acaso a captar, gracias a un plan y un método que más se nos han impuesto de lo que

los hemos escogido, ciertas propiedades fundamentales de nuestro objeto. Ya Durkheim (p. 142) decía del estudio de los mitos: "Es un difícil problema que pide ser tratado en sí mismo, para sí mismo y siguiendo un método especial para él". Sugería también la razón de semejante situación al evocar más adelante (p. 190) los mitos totémicos "que sin duda no explican nada y no hacen sino cambiar de sitio la dificultad pero que, al hacerlo, parecen al menos atenuar el escándalo lógico". Profunda definición que según creemos podría extenderse al campo entero del pensamiento mítico, dándole un sentido más amplio del que su autor hubiera aceptado.

En efecto, el estudio de los mitos plantea un problema metodológico en virtud del hecho de que no puede conformarse al principio cartesiano de dividir la dificultad en tantas partes como haga falta para resolverla. No existe término verdadero del análisis mítico, ni unidad secreta por asir al final del trabajo de descomposición. Los temas se desdobl原因 hasta el infinito. Cuando se cree haberlos desenmarañado y tenerlos separados, simplemente se aprecia que vuelven a ligarse respondiendo a las sollicitaciones de afinidades imprevistas. Por consiguiente la unidad del mito no es sino de tendencia y proyectiva, jamás refleja un estado o un momento del mito. Fenómeno imaginario implicado por el esfuerzo de interpretación, su papel es conceder una forma sintética al mito e impedir que se disuelva en la confusión de los contrarios. Podría así decirse que la ciencia de los mitos es una *anaclástica*, tomando este viejo término en el sentido amplio autorizado por la etimología, y que admite en su definición tanto el estudio de los rayos reflejados como el de los refractados. Pero a diferencia de la reflexión filosófica, que pretende remontarse hasta su fuente, las reflexiones que aquí tratamos se refieren a rayos carentes de todo foco, como no sea virtual. La divergencia de las sucesiones y de los temas es un atributo fundamental del pensamiento mítico. Se manifiesta éste bajo el aspecto de una irradiación para la cual nada más la medida de las direcciones y de sus ángulos incita a postular un origen común: punto ideal donde convergerían los rayos desviados por la estructura del mito, si no proviniesen precisamente de otra parte y no se hubiesen mantenido paralelos a lo largo de todo su trayecto.

Según mostraremos en la conclusión de este libro, esta multiplicidad ofrece algo de esencial, puesto que toca el doble carácter del

pensamiento mítico, de coincidir con su objeto —del que forma una imagen homóloga— pero sin nunca conseguir fundirse con él, por evolucionar en otro plano. La recurrencia de los temas traduce esta mezcla de impotencia y tenacidad. Indiferente a la partida o a la llegada francas, el pensamiento mítico no recorre trayectorias enteras: siempre le queda algo por realizar. Lo mismo que los ritos, los mitos son *interminables*. Y al querer imitar el movimiento espontáneo del pensamiento mítico nuestra empresa, también ella demasiado breve y demasiado larga, ha debido plegarse a sus exigencias, y respetar su ritmo. Así este libro sobre los mitos es también, a su manera, un mito. Si suponemos que posee una unidad, ésta no aparecerá más que aparte o más allá del texto. En el mejor de los casos se establecerá en el espíritu del lector. Pero sin duda será en el plano de la crítica etnográfica donde incurriremos en más reproches. Fuera cual fuere nuestro afán de información, hemos descuidado ciertas fuentes, si es que no han resultado inaccesibles¹. No todas las que hemos utilizado se han conservado en la redacción definitiva. Para no sobrecargar desmesuradamente la exposición ha habido que escoger los mitos, elegir ciertas versiones, podar sus variantes a los motivos. Algunos nos acusarán de haber amañado la materia de la indagación a la medida de nuestro proyecto. Pues si de una masa considerable de mitos no hemos retenido más que los más favorables a la demostración, ésta perdería mucho de su fuerza. ¿Así que nos tendríamos que haber puesto a revolver efectivamente la totalidad de los mitos conocidos de la América tropical para osar abordar su comparación?

La objeción adquiere un relieve particular si se toman en cuenta las circunstancias que han retrasado este libro. Casi estaba terminado cuando se anunció la publicación del primer volumen de la *Enciclopedia Bororo*, y esperamos a que la obra llegase a Francia y a haberla revisado para darle la última mano a nuestro texto. Pero, con igual

¹ Así, en virtud de su reciente publicación, ciertas obras, como *Die Tacana* de Hissink y Hahn (Stuttgart, 1961), no han sido aprovechadas más que superficialmente, mientras que otras, llegadas a Francia después de terminado este libro, no se han usado en absoluto. Tal es el caso de: J. Wilbert, *Indios de la región Orinoco-Ventuari* (Caracas, 1963), *Warao oral literature* (id., 1964), y N. Fock, *Waiwai, Religion and Society of an Amazonian Tribe* (Copenhague, 1963), donde ya hemos encontrado, sin embargo, un mito de la zarigüeya que verifica nuestros análisis de las partes tercera y cuarta. Estos nuevos materiales serán aprovechados en otro volumen.

cálculo, ¿no deberíamos esperarnos a que se publicara dentro de dos o tres años el segundo volumen, que estará consagrado a los mitos, y la parte que tratará de los nombres propios? A decir verdad, el estudio del volumen aparecido proporcionó otra enseñanza, pese a las riquezas que ofrece. Pues los salesianos, que hacen constar sus propios cambios de opinión con harta placidez —cuando no prefieren callarlos—, propenden a mostrarse acerbos siempre que una información publicada por un autor no coincide con la más reciente de las recogidas por ellos mismos. En ambos casos cometen el mismo error de método. Que una información contradiga otra, plantea un problema, pero no lo resuelve. Somos más respetuosos hacia los informadores, sean de los nuestros o de los antiguamente empleados por los misioneros y cuyo testimonio tiene por eso mismo particular valor. Los méritos de los salesianos son tan evidentes que, sin traicionar el reconocimiento que se les debe, puede dirigírseles este leve reproche: tienen una ingrata tendencia a creer que la información de fecha más reciente anula todas las demás.

Ni por un instante dudamos que al tomar en consideración otros documentos, aparecidos o por aparecer, se verán afectadas nuestras conclusiones. Algunas, prudentemente propuestas, acaso reciban confirmación; otras serán abandonadas o modificadas. No importa: en disciplinas como la nuestra el saber científico avanza a paso inseguro, bajo el látigo de la contención y de la duda. Deja a la metafísica la impaciencia del todo o nada. Para validar nuestra empresa no es preciso a nuestros ojos que esté asegurada de disfrutar, durante años y hasta en sus menores detalles, de una presunción de verdad. Basta que se le reconozca el modesto mérito de haber dejado un problema difícil en estado menos malo que como lo encontró. No olvidemos tampoco que para la ciencia no puede haber verdades adquiridas. El sabio no es el hombre que suministra las respuestas verdaderas: es el que plantea las verdaderas preguntas.

Avancemos más. Los críticos que nos reprocharan no haber procedido a un inventario exhaustivo de los mitos sudamericanos antes de analizarlos incurrirían en un grave contrasentido acerca de la naturaleza y papel de tales documentos. El conjunto de los mitos de una población pertenece al orden del discurso. A menos que la población se extinga física o moralmente, este conjunto nunca se cierra. Lo mismo fuera reprochar a un lingüista escribir la gramática de una

lengua sin haber registrado todas las palabras que han sido pronunciadas desde que dicha lengua existe, y sin conocer los intercambios verbales que acontecerán en tanto siga existiendo. La experiencia demuestra que un número irrisorio de frases, en comparación con todas las que teóricamente hubiera podido recopilar (por no hablar de las que no puede conocer por haber sido dichas antes de que pusiera manos a la obra, o fuera de su presencia, o porque serán dichas más tarde), permite al lingüista elaborar una gramática de la lengua que estudia. Y hasta una gramática parcial o un bosquejo de gramática son adquisiciones inapreciables si se trata de lenguas desconocidas. Para manifestarse, la sintaxis no espera el registro de una serie teóricamente ilimitada de acontecimientos, puesto que consiste en el cuerpo de reglas que preside a su engendramiento. Ahora bien, es en verdad una sintaxis de la mitología sudamericana lo que hemos tratado de esbozar. Cuando nuevos textos vengan a enriquecer el discurso mítico será ocasión de vigilar o modificar la manera en que se hayan formulado determinadas leyes gramaticales, de renunciar a tales o cuales y de descubrir otras nuevas. Pero en ningún caso podría oponérsenos la exigencia de un discurso mítico total. Pues acabamos de ver que semejante exigencia carece de sentido.

Otra objeción sería más grave. En efecto, podría discutirse nuestro derecho a elegir los mitos a derecha e izquierda, de aclarar un mito del Chaco con una variante de la Guayana, un mito Ge mediante su análogo colombiano. Pero por respetuoso de la historia y por dispuesto que esté el análisis estructural a sacar provecho de todas las lecciones, se niega a dejarse encerrar dentro de los perímetros ya circunscritos por la investigación histórica. Al contrario, demostrando que mitos de muy diversos orígenes forman objetivamente un grupo, plantea un problema a la historia y la invita a ponerse a buscar una solución. Hemos construido un grupo y esperamos haber ofrecido la prueba de que es un grupo. Incumbe a los etnógrafos, los historiadores y los arqueólogos decir cómo y por qué.

Que se tranquilicen. Para explicar el carácter de grupo que ofrecen los mitos confrontados por nuestra indagación (y por esta sola razón han sido confrontados) no contamos con que algún día pueda la crítica histórica transformar un sistema de afinidades lógicas en la enumeración de una multitud de préstamos, sucesivos o simultáneos,

hechos entre poblaciones contemporáneas o antiguas, a través de distancias y lapsos de tiempo tan considerables a veces que cualquier interpretación de este género fuese poco plausible y, en todo caso, imposible de verificar. Así que invitaremos al historiador a ver en la América india una Edad Media a la que faltara su Roma: masa confusa, surgida ella misma de un viejo sincretismo cuya textura fue sin duda muy floja, y en el seno de la cual subsistirían aquí y allá durante varios siglos focos de alta civilización y pueblos bárbaros, tendencias centralizadoras y fuerzas de fragmentación. Aunque éstas hayan salido ganando por el juego de las causas internas y a causa de la llegada de los conquistadores europeos, no es menos cierto que un grupo como el que sirve de objeto a nuestra investigación debe su carácter al hecho de haber, en cierto modo, cristalizado en un medio semántico ya organizado, cuyos elementos habían servido a toda suerte de combinaciones: menos sin duda por afán de imitación que para permitir a sociedades pequeñas pero numerosas afirmar su originalidad respectiva explotando los recursos de una dialéctica de oposiciones y correlaciones en el cuadro de una concepción común del mundo.

Una interpretación tal, que dejaremos en bosquejo, descansa evidentemente sobre conjeturas históricas: gran antigüedad del poblamiento de la América tropical, movimientos repetidos de numerosas tribus en todos sentidos, fluidez demográfica y fenómenos de fusión creadores de las condiciones de un sincretismo muy antiguo a partir del cual se produjeron las diferencias observables entre los grupos, que nada o casi nada reflejan de las condiciones arcaicas sino que son, las más de las veces, secundarias y derivadas. A pesar de la perspectiva formal que adopta, el análisis estructural valida, pues, interpretaciones etnográficas e históricas que propusimos ya hace más de veinte años y que, tenidas entonces por aventuradas (ver Lévi-Strauss *Anthropologie structurale*, p. 118 ss. y todo el capítulo VI), no han cesado de ganar terreno. Si alguna conclusión etnográfica se desprende del presente libro será, en efecto, que los Ge, lejos de ser aquellos "marginales" que se imaginaba en 1942, al redactar el primer volumen del *Handbook of South American Indians* (hipótesis contra la cual protestamos desde entonces), representan en América del Sur un elemento pivote cuyo papel es análogo al desempeñado en América del Norte por las antiquísimas culturas establecidas en las cuencas de los ríos Fraser

y Columbia, y sus sobrevivientes. Cuando nuestra encuesta se mueva hacia las regiones septentrionales de América del Norte aparecerán más claramente los fundamentos de este paralelo.

Era necesario evocar al menos estos resultados concretos del análisis estructural (de los cuales algunos otros, limitados a las culturas de la América tropical, serán expuestos en el presente libro) para poner al lector en guardia contra el reproche de formalismo o hasta de idealismo que en ocasiones se nos hace. Más aún que nuestras anteriores obras ¿no extravía este libro la reflexión etnológica por las sendas, que debían estarle prohibidas, de la psicología, la lógica y la filosofía? ¿No contribuimos a distraer así al etnólogo de sus verdaderas tareas, que consistirían en el estudio de sociedades concretas y de los problemas que en ellas plantean las relaciones entre los individuos y los grupos, desde el triple punto de vista social, político y económico? Estas inquietudes, a menudo expresadas, nos parecen resultar de una total equivocación en lo tocante a la tarea que nos hemos impuesto. Además —y esto es más grave a nuestros ojos— proyectan la duda sobre la continuidad que seguimos metódicamente desde *Les structures élémentaires de la parenté*, puesto que contra aquella obra, por lo menos, no parece posible formular razonablemente el mismo reproche.

Sin embargo, si *El pensamiento salvaje* marca en nuestra tentativa una especie de pausa, es sólo porque teníamos que tomar aliento entre dos esfuerzos. Sin duda la aprovechamos para abarcar con la mirada el panorama desplegado ante nosotros, disfrutando así de la ocasión ofrecida de medir el trayecto recorrido, acortar el itinerario por venir y hacernos una idea sumaria de las comarcas extranjeras que tendríamos que atravesar, pese a que habíamos decidido no apartarnos nunca duraderamente de nuestro camino ni —como no fuera por cobrar piezas menudas— aventurarnos por los cotos, tan bien vedados, de la filosofía... En cualquier caso semejante parada, que algunos han tomado por una llegada, sólo debía ser pasajera, entre la primera etapa recorrida por *Les structures* y la segunda, que este libro intenta emprender.

Y sobre todo el destino sigue siendo el mismo. Partiendo de la experiencia etnográfica sigue tratándose de hacer un inventario de los recintos mentales, de reducir datos en apariencia arbitrarios a un orden, de alcanzar un nivel donde se manifieste una necesidad, immanente a las ilusiones de la libertad. Detrás de la contingencia superficial

y la diversidad incoherente —tal parecía— de las reglas matrimoniales, en *Les structures* desprendimos un número reducido de principios sencillos, por cuya intervención un conjunto complejísimo de usos y costumbres, a primera vista absurdos (y así juzgados generalmente), se reducían a un sistema significativo. Nada garantizaba, sin embargo, que semejantes apremios fuesen de origen interno. Hasta podría ocurrir que no fuesen sino repercusiones en el espíritu humano de ciertas exigencias de la vida social objetivadas en las instituciones. Entonces su resonancia en el plano psíquico sería efecto de mecanismos de los cuales sólo quedaría por descubrir el modo de operación.

Más decisiva será, pues, la experiencia que ahora emprendemos sobre la mitología. Esta carece de función práctica evidente; a la inversa de los fenómenos precedentemente examinados, no está directamente vinculada a una realidad diferente, que disfrute de una objetividad más alta que la suya y cuyas órdenes transmitiría a un espíritu que parece enteramente libre de abandonarse a su espontaneidad creadora. Por consiguiente si fuera posible demostrar que también en este caso la apariencia arbitraria, el brotar pretendidamente libre, la invención que pudiera creerse sin riendas suponen leyes operantes a nivel más profundo, sería ineluctable concluir que el espíritu, frente a frente con él mismo, y escapando de la obligación de componer con objetos, se ve en cierto modo reducido a imitarse a sí mismo como objeto; y también que, al no ser en tal caso fundamentalmente diferentes las leyes de sus operaciones de las que manifiesta en su otra función, prueba con ello su naturaleza de cosa entre las cosas. Sin llevar tan lejos el razonamiento nos bastará con la convicción de que si el espíritu humano aparece determinado hasta en sus mitos, *a fortiori* deberá estarlo por todas partes².

Al dejarse guiar por la búsqueda de las imposiciones que pesan sobre la mente, nuestra problemática se encuentra con la del kantismo, no obstante que vayamos por otros caminos que no conducen a las mismas conclusiones. El etnólogo no se siente obligado, como el filósofo, a tomar por principio de reflexión las condiciones de ejercicio de su propio pensamiento o de una ciencia que es la de la sociedad de su

² "... Si hay leyes en algún sitio, deberá haberlas por todas partes". Esta era ya la conclusión del pasaje de Tylor que hace diecisiete años usamos como epígrafe para *Les structures élémentaires de la parenté*.

tiempo, a fin de extender tales verificaciones a un entendimiento cuya universalidad no podrá ser sino hipotética y virtual. Preocupado por los mismos problemas, hace un recorrido inverso por partida doble. En vez de la hipótesis de un entendimiento universal prefiere la observación empírica de entendimientos colectivos cuyas propiedades, en cierta manera solidificadas, se le vuelven manifiestas merced a innumerables sistemas concretos de representaciones. Y como para él, hombre de un medio social, de una cultura, de una región y de un período de la historia, estos sistemas representan toda la gama de las variaciones posibles en el seno de un género, escoge aquellos cuya divergencia le parece más pronunciada, con la esperanza de que las reglas metódicas que se le impondrán para traducir dichos sistemas a los términos del suyo propio y recíprocamente descubrirán una red de imposiciones fundamentales y comunes: gimnasia suprema donde el ejercicio de la reflexión, llevado hasta sus límites objetivos (puesto que éstos han sido de antemano localizados e inventariados por la indagación etnográfica), hace resaltar cada músculo y las coyunturas del esqueleto, exponiendo así los lineamientos de una estructura anatómica general.

Reconocemos perfectamente este aspecto de nuestra tentativa bajo la pluma de P. Ricoeur cuando la califica, con razón, de "kantismo sin sujeto trascendental"³. Pero lejos de que la restricción nos parezca denunciar un vacío, vemos en ella la consecuencia inevitable, en el plano filosófico, de la elección de una perspectiva etnográfica que hicimos, ya que, por habernos puesto a buscar las condiciones en virtud de las cuales se vuelven mutuamente convertibles sistemas de verdades y pueden así ser simultáneamente recibibles para varios sujetos, el conjunto de esas condiciones adquiere el carácter de objeto dotado de una realidad propia e independiente de todo sujeto.

³ P. Ricoeur, "Symbole et temporalité", *Archivio di Filosofia*, N^o 1-2, Roma, 1963, p. 24. Cf. también p. 9: "Un inconsciente más kantiano que freudiano, un inconsciente categorial, combinatorio..."; y p. 10: "... sistema categorial sin referencia a un sujeto pensante... homólogo de la naturaleza; acaso hasta sea naturaleza...".

Con su agudeza y perspicacia habituales Roger Bastide (*La nature humaine: le point de vue du sociologue et de l'ethnologue*, p. 65-79) ha previsto todo el despliegue anterior. Nuestro encuentro es tanto más revelador de su lucidez cuanto que no he conocido su texto, que amablemente me comunicó él mismo, hasta el momento en que corregía las pruebas de este libro.

Creemos que nada mejor que la mitología permite ilustrar y demostrar empíricamente la realidad de este pensamiento objetivado. Sin excluir que los sujetos hablantes, que producen y transmiten los mitos, puedan adquirir conciencia de su estructura y de su modo de operación, no podría ser de manera normal sino parcialmente y con intermitencia. Ocurre con los mitos lo que con el lenguaje: el sujeto que en su discurso aplicase conscientemente las leyes fonológicas y gramaticales —suponiendo que poseyera la ciencia y la habilidad necesarias— no dejaría de perder en seguida el hilo de sus ideas. Del mismo modo el ejercicio y uso del pensamiento mítico exigen que sus propiedades se mantengan ocultas; en caso contrario se caería en la posición del mitólogo que no puede creer en los mitos puesto que se dedica a desmontarlos. El análisis mítico no tiene ni puede tener por objeto mostrar cómo piensan tales o cuales hombres. En el caso particular que aquí nos ocupa es dudoso, por decir lo menos, que los indígenas del Brasil central conciban realmente, aparte de los relatos míticos que los fascinan, los sistemas de relaciones a los que nosotros los reducimos. Y cuando recurriendo a tales mitos validamos ciertos giros arcaicos o figurados de nuestra propia lengua popular se impone la misma verificación, ya que es desde fuera y bajo el yugo de una mitología ajena como se opera por nuestra parte una toma de conciencia retroactiva. Así que no pretendemos mostrar cómo piensan los hombres en los mitos, sino cómo los mitos se piensan en los hombres, sin que ellos lo noten.

Y acaso, como lo hemos sugerido, convenga llegar aún más lejos, prescindiendo de todo sujeto para considerar que, de cierta manera, los mitos se piensan *entre ellos*⁴. Pues aquí se trata de separar no tanto lo que hay *en* los mitos (sin estar asimismo en la conciencia de los hombres) como el sistema de los axiomas y postulados que definen el mejor código posible, capaz de dar una significación común a elaboraciones inconscientes debidas a mentalidades, sociedades y culturas elegidas entre las separadas por distancias mayores. Como los mitos reposan a su vez sobre códigos de segundo orden (pues los de primer orden son aquellos en que consiste el idioma), este libro ofrecería entonces el

⁴ Los indios Ojibwa tienen los mitos por "seres dotados de conciencia, capaces de pensamiento y de acción". W. Jones, "Ojibwa Text", *Publ. of the Amer. Ethnol. Soc.*, vol. III, parte II, New York, 1919, p. 574, N^o 1.

esbozo de un código de tercer grado, destinado a asegurar la traducibilidad recíproca de varios mitos. Tal es la razón de que no se ande errado al tenerlo por un mito: en cierta forma el mito de la mitología.

Pero, ni más ni menos que otros códigos, éste no es inventado ni pordioseado por ahí. Es immanente a la mitología misma, donde no hacemos más que descubrirlo. Un etnógrafo que trabajaba en América del Sur se asombraba de la manera como le llegaban los mitos: "Cada narrador, o casi, cuenta las historias a su manera. Hasta en detalles importantes la variación es enorme. . ." Pero a los indígenas no parecía conmovérles esta situación: "Un Carajá que me acompañaba de pueblo en pueblo, escuchó una porción de variantes de este tipo y las acogió todas con casi igual confianza. No es que no percibieran las contradicciones. Es que no le interesaban en lo más mínimo. . ." (Lipkind *Carajá Cosmography*, p. 251). Un comentador ingenuo venido de otro planeta podría sorprenderse con mayor razón (pues se trataría de historia y no de mito) de que en la multitud de obras consagradas a la Revolución francesa no siempre figuren o se supriman los mismos incidentes, y de que los mismos, relatados por varios autores, aparezcan bajo diferentes luces. Y sin embargo, tales variantes se refieren al mismo país, al mismo período, a los mismos acontecimientos, cuya realidad se desparrama por todos los planos de una estructura hojaldrada. O sea que el criterio de validez no se liga a los elementos de la historia. Perseguido aisladamente cada uno resultaría ser impalpable. Pero por lo menos algunos de ellos adquieren consistencia por el hecho de que pueden integrarse en una serie cuyos términos reciben más o menos credibilidad en función de la coherencia global.

A despecho de esfuerzos tan meritorios como indispensables por ganar acceso a otra condición, una historia lúcida deberá confesar que jamás escapa del todo a la naturaleza del mito. Lo que no deja de valer para ella, *a fortiori* vale mucho más aun para él. En más alto grado, los esquemas míticos ofrecen el carácter de objetos absolutos que si no sufriesen influencias externas no perderían ni adquirirían partes. Resulta que, cuando el esquema sufre una transformación, ésta afecta solidariamente todos sus aspectos. Así, cuando parece ininteligible un aspecto de un mito particular, un método legítimo consiste en tratarlo, de manera hipotética y preliminar, como una transformación del aspecto homólogo de otro mito, vinculado al mismo grupo por las nece-

sidades de la causa y que se presta mejor a la interpretación. Eso hemos hecho repetidas veces: así al resolver el episodio de la boca cubierta del jaguar en el Mito 7 (origen del fuego) mediante el episodio inverso de la boca abierta en el Mito 55 (origen del fuego); o el de la real calidad servicial de los buitres de la carroña en el Mito 1 (los guacamayos y su nido) a partir de la calidad mentirosa en el Mito 65 (origen del fuego). Contrariamente a lo que pudiera creerse, el método no cae en un círculo vicioso. Solamente implica que cada mito tomado en particular, existe como aplicación restringida de un esquema que las relaciones de recíproca inteligibilidad percibidas entre varios mitos ayudan progresivamente a separar.

Con el uso que hacemos del método sin duda se nos acusará de demasiado interpretar y simplificar. Aparte de que tampoco aquí tenemos la pretensión de que todas las soluciones propuestas tengan igual valor, ya que inclusive hemos cuidado de subrayar el carácter precario de algunas, sería hipócrita no seguir nuestro pensamiento hasta el fin. ¿Qué importa? Responderemos, pues, a nuestros críticos eventuales. Pues si el fin último de la antropología es contribuir a un mejor conocimiento del pensamiento objetivado y de sus mecanismos, a fin de cuentas resulta lo mismo que en este libro el pensamiento de los indígenas sudamericanos cobre forma por operación del mío, o el mío por operación del suyo. Lo que importa es que el espíritu humano, sin cuidarse de la identidad de sus mensajeros ocasionales, va manifestando aquí una estructura cada vez más inteligible a medida que siguen su curso doblemente reflexivo dos pensamientos que actúan uno sobre otro, y de los cuales uno aquí y otro allá puede ser la mecha o la chispa que, al unirse, causarán su iluminación común. Y si se revela un tesoro no hará falta árbitro que se encargue del reparto, puesto que se empezó por reconocer (Lévi-Strauss *La pensée sauvage*) que el legado es inalienable y debe conservarse indiviso.

II

Al principio de esta introducción declarábamos haber tratado de trascender la oposición de lo sensible y lo inteligible colocándonos de una vez al nivel de los signos. En efecto, éstos expresan lo uno

por medio de lo otro. Hasta en número muy escaso se prestan a combinaciones rigurosamente ajustadas que pueden traducir, hasta en sus más leves matices, toda la diversidad de la experiencia sensible. Así esperamos alcanzar un plano en que las propiedades lógicas se manifestarán como atributos de las cosas tan directamente como los sabores o los aromas cuya particularidad, que excluye cualquier equívocación, remite sin embargo a una combinación de elementos que diferentemente escogidos o dispuestos habrían suscitado la conciencia de otro aroma. Gracias a la noción de signo, se trata, pues, para nosotros, en el plano de lo inteligible y ya no solamente de lo sensible, de tornar las cualidades propicias al comercio de la verdad.

Esta búsqueda de un camino medio entre el ejercicio del pensamiento lógico y la percepción estética debiera, muy naturalmente, inspirarse en el ejemplo de la música, que siempre la ha practicado. Y no sólo desde un punto de vista general se imponía esta confrontación. Muy pronto, casi desde el principio de la redacción, apreciamos que era imposible distribuir la materia del libro de acuerdo con un plan respetuoso de las normas tradicionales. La división en capítulos no sólo violentaba el movimiento del pensamiento; lo empobrecía y lo mutilaba, quitaba a la demostración su mordiente. Parecía, de manera paradójica, que para que ésta pareciese determinante había que concederle más flexibilidad y libertad. Advertimos también que el orden de presentación de los documentos no podía ser lineal, y de que las fases del comentario no se ligaban entre ellas por la mera relación de lo anterior y lo posterior. Eran indispensables artificios de composición para dar en ocasiones al lector el sentimiento de una simultaneidad, sin duda ilusoria puesto que no dejaba de estarse encadenado por el orden del relato, pero de la cual podía al menos buscarse el equivalente aproximado haciendo alternar un discurso tirante y un discurso difuso, precipitando el ritmo luego de haberlo hecho más lento, y ya amontonando los ejemplos, ya teniéndolos apartados. Conseguimos apreciar así que nuestros análisis se disponían en varios ejes. El de las sucesiones, claro está, pero también el de las compacidades relativas que exigían el recurso a lo que en música son el *solo* y el *tutti*; los de las tensiones expresivas y de los códigos de reemplazamiento, en función de los cuales aparecían en el curso de la redacción oposiciones comparables a las que hay entre canto y recitativo, conjunto instrumental y aria.

De la libertad que tomamos así de recurrir a varias dimensiones para disponer nuestros temas resultaba que una segmentación en capítulos isométricos debía ceder el paso a una división en partes menos numerosas, pero tanto más voluminosas y complejas, desiguales en longitud y cada una de las cuales constituiría un todo en virtud de su organización interna, a la que presidiría cierta unidad de inspiración. Por la misma razón estas partes no podían vaciarse en un solo molde; cada una obedecería más bien a las reglas de tono, género y estilo requeridas por la naturaleza de los materiales elaborados y por la de los medios técnicos utilizados en cada caso. Por consiguiente también ahí las formas musicales nos ofrecían el recurso de una diversidad consagrada ya por la experiencia, puesto que la comparación con la sonata, la sinfonía, la cantata, el prelude, la fuga, etc., permitía verificar fácilmente que se habían planteado, en música, problemas de construcción análogos a los planteados por el análisis de los mitos, y para los cuales la música había ya inventado soluciones.

Pero al mismo tiempo no podíamos eludir otro problema: el de las causas profundas de la afinidad, sorprendente de buenas a primeras, entre la música y los mitos (cuyo análisis estructural se limita a valorar las propiedades, simplemente tomándolas por su cuenta y transponiéndolas a otro plano). Y en verdad era dar ya un gran paso hacia una respuesta poder evocar aquel invariante de nuestra historia personal que ninguna peripecia sacudió, ni siquiera los ensueños fulgurantes que fueron para un adolescente la audición de *Pelléas* y luego de *Las Bodas*, a saber, el oficio rendido desde la infancia en los altares del "dios Richard Wagner". Pues si en Wagner debe reconocerse el padre irrecusable del análisis estructural de los mitos (y hasta de los cuentos, verbigracia *Los Maestros*), es altamente revelador que ese análisis se haya realizado primeramente *en música*⁵. Así que cuando sugeríamos que el análisis de los mitos era comparable al de una gran partitura (Lévi-Strauss *Anthropologie structurale*, p. 234), nada más extraíamos la consecuencia lógica del descubrimiento wagneriano de que la estructura de los mitos se saca a relucir mediante una partitura.

⁵ Proclamando esta paternidad seríamos culpables de ingratitud si no confesáramos otras deudas. Ante todo hacia la obra de Marcel Granet, chispeante de intuiciones geniales; y además —*last but not least*— hacia la de Georges Dumézil, y el *Asklepios, Apollon Smintheus et Rudra*, de Henri Grégoire (*Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, classe des Lettres*, etc., t. XLV, fasc. 1, 1949).

Con todo, este homenaje liminar más confirma la existencia del problema que lo resuelve. La verdadera respuesta se halla, según creemos, en el carácter común del mito y la obra musical de ser cada uno a su manera lenguajes que trascienden el plano del lenguaje articulado, sin dejar como él de requerir, en oposición con la pintura, una dimensión temporal para manifestarse. Pero esta relación con el tiempo es de una naturaleza bastante particular: todo ocurre como si la música y la mitología no tuviesen necesidad del tiempo más que para darle un mentís. En efecto, una y otra son máquinas de suprimir el tiempo. Por debajo de los sonidos y los ritmos la música opera en un terreno bruto, que es el tiempo fisiológico del oyente; tiempo irremediabilmente diacrónico, por irreversible, del cual, sin embargo, trasmuta el segmento que se consagró a escucharla en una totalidad sincrónica y cerrada sobre sí misma. La audición de la obra musical, en virtud de la organización interna de ésta, ha inmovilizado así el tiempo que transcurre; como un lienzo levantado por el viento, lo ha atrapado y plegado. Hasta el punto de que escuchando la música y mientras la escuchamos, alcanzamos una suerte de inmortalidad.

Ya se ve cómo la música se parece al mito, que también supera la antinomia de un tiempo histórico y consumado y de una estructura permanente. Pero para justificar plenamente la comparación hay que llevarla más lejos que en otra obra (Lévi-Strauss *Anthropologie structurale*, pp. 230-233). Lo mismo que la obra musical, el mito opera a partir de un doble continuo: uno externo, cuya materia está constituida en un caso por acontecimientos históricos o creídos tales, formando una serie teóricamente ilimitada de donde cada sociedad extrae para elaborar sus mitos un número restringido de acontecimientos pertinentes; y en el otro caso por la serie igualmente ilimitada de los sonidos físicamente realizables, de donde cada sistema musical saca su gama. El segundo continuo es de orden interno. Reside en el tiempo psicofisiológico del oyente, cuyos factores son muy complejos: periodicidad de las ondas cerebrales y de los ritmos orgánicos, capacidad de la memoria y potencia de atención. Son principalmente los aspectos neuropsíquicos los que la mitología pone en juego por la longitud de la narración, la recurrencia de los temas, las otras formas de retornos y de paralelismos que, para ser correctamente apreciados, exigen que la mente del oyente barra —por así decirlo— a lo largo y a lo ancho el campo del relato a medida que se despliega ante él.

Todo esto se aplica igualmente a la música. Pero al lado del tiempo psicológico se dirige al fisiológico y hasta visceral, que la mitología no ignora, por cierto, ya que una historia contada puede ser "palpitante", sin que su papel por ese lado sea tan esencial como en música: todo contrapunto dispone para los ritmos cardiaco y respiratorio el puesto de una parte muda.

Limitémonos a ese tiempo visceral para simplificar el razonamiento. Diremos entonces que la música opera mediante dos enrejados. Uno es fisiológico, y por ende natural; su existencia emana del hecho de que la música explota los ritmos orgánicos y vuelve así pertinentes discontinuidades que de otra manera quedarían en estado latente y como ahogadas en la duración. El otro enrejado es cultural, consiste en una escala de sonidos musicales, cuyo número y distancias varían según las culturas. Este sistema de intervalos proporciona a la música un primer nivel de articulación, ya no en función de las alturas relativas (resultantes de las propiedades sensibles de cada sonido), sino de las relaciones jerárquicas que aparecen entre las notas de la gama: así su distinción es fundamental, tónica, sensible y dominante, que expresa relaciones, embrolladas mas no destruidas por los sistemas politonal y atonal.

La misión del compositor es alterar esta continuidad sin revocar su fundamento; sea que en el enrejado la invención melódica abra vacíos temporales, sea que —temporalmente también— tape o reduzca los agujeros. Ora perfora, ora obtura. Y lo que vale para la melodía vale también para el ritmo, puesto que por este segundo medio los tiempos del enrejado psicológico, teóricamente constantes, son omitidos o redoblados, anticipados o recuperados con retraso.

La emoción musical proviene precisamente de que en cada instante el compositor quita o añade más o menos de lo previsto por el auditor, apoyado en un proyecto que cree adivinar pero que es incapaz de desentrañar en verdad, en virtud de su sujeción a una doble periodicidad: la de su caja torácica, que participa de su naturaleza individual, y la de la gama, vinculada a su educación. Que el compositor se ponga a omitir más y más, y experimentamos una deliciosa impresión de caída; nos sentimos arrancados de un punto estable del solfeo y precipitados al vacío, pero sólo porque el soporte que se nos va a ofrecer no estaba en el sitio esperado. Cuando el compositor omite menos ocurre lo contrario: nos obliga a una gimnasia

más hábil que la nuestra. Ya somos movidos, ya obligados a movernos, y siempre más allá de lo que nos habríamos creído capaces solos. El placer estético está hecho de esta multitud de emociones y treguas, de esperas engañadas y recompensadas más allá, resultado de los desafíos preparados por la obra; y del sentimiento contradictorio que brinda de que las pruebas a que nos somete son insuperables, precisamente mientras se dispone a procurarnos los medios maravillosamente imprevistos que permitirán atravesarlas. Equívoco también en la partitura, que la libra

... irradiando una consagración

mal callada por la tinta misma en sollozos sibilinos,

(*Homenaje* —al “dios Richard Wagner”—, soneto de Stéphane Mallarmé)

la intención del compositor se actualiza, como la del mito, a través del oyente y por él. En uno y otro caso se observa efectivamente la misma inversión de la relación entre el emisor y el receptor, ya que a fin de cuentas es el segundo el que se descubre significado por el mensaje del primero: la música se vive en mí, me escucho a través de ella. El mito y la obra musical aparecen así como directores de orquesta cuyos oyentes son los silenciosos ejecutantes.

Si se pregunta entonces dónde está el foco real de la obra, habrá que responder que es imposible determinarlo. La música y la mitología enfrentan al hombre a objetos virtuales de los cuales sólo la sombra es actual, a aproximaciones conscientes (una partitura de música y un mito no pueden ser otra cosa) de verdades ineluctablemente inconscientes y que les son consecutivas. En el caso del mito adivinamos el porqué de esta situación paradójica: ésta concierne a la relación irracional prevaleciente entre las circunstancias de la creación, que son colectivas, y el régimen individual del consumo. Los mitos carecen de autor: desde el instante en que son percibidos como mitos, sea cual haya sido su origen real, no existen más que encarnados en una tradición. Al contar un mito, oyentes individuales reciben un mensaje que no viene, por hablar propiamente, de ningún sitio; es esta la razón de que se le asigne un origen sobrenatural. Así es comprensible que la unidad del mito se proyecte en un foco virtual: más allá de la percepción consciente del oyente, que de momento sólo atraviesa, hasta un punto donde la energía que irradia será consumida por el tra-

bajo de reorganización inconsciente, desencadenado anteriormente por él. La música plantea un problema mucho más difícil, ya que ignoramos todo acerca de las condiciones mentales de la creación musical. En otros términos, no sabemos cuál es la diferencia entre esos espíritus poco numerosos que segregan la música y los innumerables en los que no se produce semejante fenómeno, aunque generalmente se manifiesten sensibles a él. Sin embargo la diferencia es tan acusada, se manifiesta con tal precocidad, que solamente sospechamos que implica propiedades de una naturaleza particular, situadas sin duda en un nivel muy profundo. Pero el hecho de que la música sea un lenguaje por medio del cual se elaboran mensajes de los cuales por lo menos algunos son comprendidos por la inmensa mayoría, mientras que sólo una ínfima minoría es capaz de emitirlos, aparte de que entre todos los lenguajes sólo éste ^{único} tiene los caracteres contradictorios de ser a la vez inteligible e intraducible, todo esto hace del creador de música un ser semejante a los dioses, y de la música misma el supremo misterio de las ciencias del hombre, contra el cual estriban y que guarda la llave de su progreso.

En efecto, se andaría errado al invocar la poesía para pretender que suscita un problema del mismo orden. No todo el mundo es poeta pero la poesía utiliza como vehículo un bien común que es el lenguaje articulado. Se contenta con decretar para su empleo rigores particulares. La música por el contrario se vale de un vehículo que propiamente le pertenece y que fuera de ella no es susceptible de uso general alguno. De derecho, si no de hecho, todo hombre convenientemente educado podría escribir poemas, buenos o malos; en tanto que la invención musical supone aptitudes especiales que no podrían hacerse florecer a menos de haber sido dadas.

Los fanáticos de la pintura, sin duda, protestarán contra el puesto privilegiado que damos a la música, o por lo menos reivindicarán el mismo a favor de las artes gráficas y plásticas. Creemos no obstante que desde un punto de vista formal los materiales puestos en juego, sonidos y colores respectivamente, no residen en el mismo plano. Para justificar la diferencia se dice a veces que la música no es normalmente imitativa, o más exactamente que no imita nada sino ella misma, mientras que delante de un cuadro la primera pregunta que se le ocurre al espectador es saber qué representa. Pero planteando hoy de esta manera el problema, se tropezaría con el caso de la pintura no

figurativa. Como apoyo de su empresa ¿no podría el pintor abstracto invocar el precedente de la música y pretender que tiene el derecho de organizar las formas y los colores, ya que no de modo absolutamente libre, si sometiéndose a las reglas de un código independiente de la experiencia sensible, como hace la música con los sonidos y los ritmos?

Al proponer esta analogía se sería víctima de una grave ilusión. Pues si “naturalmente” existen colores en la naturaleza, no existen —como no sea de manera fortuita y pasajera— sonidos musicales: solamente ruidos⁶. Así que los sonidos y los colores no son entidades del mismo nivel, y sólo es posible comparar legítimamente colores y ruidos, o sea modos visuales y acústicos pertenecientes por igual al orden de la naturaleza. Ahora bien, resulta precisamente que ante unos y otros el hombre observa la misma actitud, puesto que no les permite liberarse de un soporte. Verdad es que se conocen ruidos confusos así como colores difusos, pero en cuanto es posible discernirlos y prestarles una forma, inmediatamente sale a relucir el afán de identificarlos vinculándolos a una causa. Estas manchas son una multitud de flores escondidas a medias en la hierba, esos crujidos deben de provenir de un paso furtivo, o de ramas agitadas por el viento...

Entre pintura y música no existe, pues, verdadera paridad. Una halla en la naturaleza su materia: los colores son dados antes de ser utilizados, y el vocabulario atestigua su carácter derivado hasta en la designación de los más sutiles matices: azul nocturno, azul pavorreal o azul petróleo; verde agua, verde jade; amarillo paja, amarillo

⁶ Si por falta de verosimilitud se deja de lado, en efecto, el silbido del viento en las cañas del Nilo invocado por Diodoro, apenas, queda en la naturaleza más que el canto de los pájaros caro a Lucrecio —*liquidis avium voces*— para servir de modelo a la música. A pesar de que los ornitólogos y los acústicos estén de acuerdo en reconocer a las emisiones vocales de los pájaros el carácter de sonidos musicales, la hipótesis gratuita e inverificable de una relación genética entre el gorjeo y la música no merece la menor discusión. El hombre no es sin duda el único productor de sonidos musicales si comparte tal privilegio con los pájaros, pero esta verificación no afecta a nuestra tesis, puesto que a diferencia del color, que es un modo de la materia, la tonalidad musical —sea entre los pájaros o entre los hombres— es por su parte un modo de la sociedad. El pretendido “canto” de los pájaros se sitúa en el límite del lenguaje; sirve a la expresión y a la comunicación. Así que sigue siendo cierto que los sonidos musicales caen del lado de la cultura. Es la línea de demarcación entre la cultura y la naturaleza la que no sigue ya, con la exactitud que se creía no hace mucho, el trazo de ninguna de las que sirven para distinguir la humanidad de la animalidad.

limón; rojo cereza, etc. Dicho de otra manera, no existen colores en pintura más que porque hay seres y objetos coloreados antes, y sólo por abstracción pueden despegarse los colores de esos sustratos naturales y tratarlos como términos de un sistema separado.

Se objetará que lo que puede ser verdad de los colores no se aplica a las formas. Las de la geometría, y todas las demás que de ella derivan, se ofrecen al artista creadas ya por la cultura; no provienen de la experiencia en mayor grado que los sonidos musicales. Pero un arte que se limitara a explotar semejantes formas adquiriría inevitablemente un sesgo decorativo. Sin ganar nunca existencia propia se volvería exangüe, a menos que al adornarlos se aferrara a los objetos para sacar de ellos su sustancia. Todo pasa, pues, como si la pintura no tuviese a su disposición más que elegir entre significar los seres y las cosas incorporándolos a sus empresas o participar en la significación de los seres y las cosas incorporándose a ellos.

Nos parece que esta sumisión congénita de las artes plásticas a los objetos viene del hecho de que la organización de las formas y los colores en el seno de la experiencia sensible (que es ya, ni qué decir tiene, una función de la actividad inconsciente del espíritu), desempeña, para estas artes, el papel de primer nivel de articulación de lo real. Sólo gracias a él están en condiciones de introducir una segunda articulación, consistente en la elección y disposición de las unidades y en su interpretación conforme a los imperativos de una técnica, de un estilo y de una manera: es decir, en trasponerlos según las reglas de un código, características de un artista o una sociedad. Si la pintura merece ser llamada lenguaje es porque, como todo lenguaje, consiste en un código especial cuyos términos son engendrados por combinación de unidades menos numerosas que participan ellas mismas de un código más general. Hay, sin embargo, una diferencia con respecto al lenguaje articulado, de la cual resulta que los mensajes de la pintura son recibidos primero por la percepción estética y después por la percepción intelectual, mientras que en el otro caso ocurre lo contrario. Tratándose del lenguaje articulado, la intervención del segundo código oblitera la originalidad del primero. De ahí el "carácter arbitrario" reconocido a los signos lingüísticos. Los lingüistas subrayan este aspecto de las cosas cuando dicen que los "morfemas, elementos de significación, se resuelven a su vez en fonemas, elementos de articulación despojados de significación" (Benveniste *Communi-*

nication animale et langage humain, p. 7). Por consiguiente, en el lenguaje articulado el primer código no significante es, para el segundo código, medio y condición de significación: de suerte que la significación misma está acantonada en un plano. La dualidad se restablece en la poesía, que vuelve a tomar el valor significante virtual del primer código para integrarlo al segundo. En efecto, la poesía opera a la vez sobre la significación intelectual de las palabras y de las construcciones sintácticas y sobre propiedades estéticas, términos en potencia de otro sistema que refuerza, modifica o contradice a dicha significación. Lo mismo pasa en la pintura, donde las oposiciones de formas y colores son acogidas como rasgos distintivos que participan simultáneamente de los dos sistemas: el de las significaciones intelectuales, heredado de la experiencia común, resultante de la fragmentación y la organización de la experiencia sensible en objetos, y el de los valores plásticos, que sólo se vuelve significativo a condición de modular el otro integrándose a él. Se engranan dos mecanismos articulados y acarrear un tercero en que se componen sus propiedades.

Se comprende entonces por qué la pintura abstracta, y más generalmente todas las escuelas que se proclaman "no figurativas", pierden el poder de significar: renuncian al primer nivel de articulación y pretenden conformarse con el segundo para subsistir. Particularmente instructivo a este respecto es el paralelo que ha querido establecerse entre cierta tentativa contemporánea y la pintura caligráfica china. Pero en el primer caso las formas a las que recurre el artista no existen ya en otro plano, donde disfrutaran de una organización sistemática. Así nada permite identificarlas como formas elementales: se trata, antes bien, de criaturas del capricho, gracias a las cuales se cae en una parodia de combinatoria con unidades que no lo son. Por el contrario, el arte caligráfico reposa enteramente en el hecho de que las unidades que escoge, pone en su sitio, traduce por las convenciones de un grafismo, de una sensibilidad, de un movimiento y de un estilo, tienen una existencia propia en calidad de signos, destinados por un sistema de escritura a llenar otras funciones. En tales condiciones solamente la obra pictórica es lenguaje porque resulta del ajuste en contrapunto de dos niveles de articulación.

Se ve también por qué la comparación entre pintura y música no sería en rigor admisible más que limitándola al caso de la pintura

caligráfica. Lo mismo que ésta —pero porque es, en cierto modo, una pintura de segundo grado— la música remite a un primer nivel de articulación creado por la cultura: en un caso el sistema de los ideogramas, en el otro el de los sonidos musicales. Pero por el mero hecho de ser instaurado este orden explicita propiedades naturales: así los símbolos gráficos, sobre todo los de la escritura china, manifiestan propiedades estéticas independientes de las significaciones intelectuales que están encargados de transportar y que la caligrafía se propone precisamente explotar.

El punto tiene importancia capital porque el pensamiento musical contemporáneo rechaza de manera formal o tácita la hipótesis de un fundamento natural que justifique objetivamente el sistema de las relaciones estipuladas entre las notas de la gama. Estas se definirían exclusivamente —según la fórmula significativa de Schönberg— por el “conjunto de las relaciones que tienen los sonidos uno con otro”. Y con todo, las enseñanzas de la lingüística estructural deberían permitir superar la falsa antinomia entre el objetivismo de Rameau y el convencionalismo de los modernos. Detrás de la división que impone cada gama al continuo sonoro aparecen relaciones jerárquicas entre los sonidos. Semejantes relaciones no son dictadas por la naturaleza puesto que las propiedades físicas de una escala musical cualquiera exceden en gran medida, por el número y la complejidad, las que toma cada sistema para constituir sus rasgos pertinentes. No es menos cierto que, como no importa qué sistema fonológico, todo sistema modal o tonal (y hasta politonal o atonal) se apoya en propiedades fisiológicas y físicas, se queda con algunas de todas las que están disponibles en número probablemente ilimitado, y explota las oposiciones y combinaciones a las que se prestan para elaborar un código que sirva para discriminar significaciones. Lo mismo que la pintura, pues, la música supone una organización natural de la experiencia sensible, lo cual no quiere decir que la sufra.

Sin embargo habrá que guardarse de olvidar que con esta naturaleza que les habla pintura y música sostienen relaciones inversas. La naturaleza ofrece espontáneamente al hombre todos los modelos de los colores, y a veces hasta su materia en estado puro. Para ponerse a pintar le basta hacer de ellos nuevo empleo. Pero hemos subrayado que la naturaleza produce ruidos, no sonidos musicales de los cuales la cultura posee el monopolio en tanto que creadora de los instrumen-

tos y del canto. Esta diferencia se refleja en el lenguaje: no describimos de la misma manera los matices de los colores y de los sonidos. Para los primeros solemos proceder con ayuda de metonimias implícitas, como si tal amarillo fuese inseparable de la percepción visual de la paja o del limón, tal negro de la calcinación del marfil que fue su causa, tal pardo de una tierra molida. Mientras tanto el mundo de las sonoridades se abre ampliamente a las metáforas. Como muestra, “los prolongados sollozos de los violines —el otoño”, “el clarinete es la mujer amada”, etc. Sin duda la cultura descubre a veces colores que no cree haberse apropiado de la naturaleza. Más justo fuera decir que los redescubre, por ser la naturaleza desde ese punto de vista de una riqueza verdaderamente inextinguible. Pero fuera del caso ya discutido del canto de los pájaros, los sonidos musicales no existirían para el hombre si no los hubiera inventado.

Así sólo más tarde, de manera retrospectiva podríamos decir, la música reconoce a los sonidos propiedades físicas y toma algunas para fundar sus estructuras jerárquicas. ¿Se dirá que este proceder no la distingue de la pintura que, también más tarde, se ha enterado de que existe una física de los colores, a la que se adhiere más o menos abiertamente? Pero haciendo esto la pintura organiza intelectualmente, mediante la cultura, una naturaleza que ya tenía presente como organización sensible. La música sigue un trayecto enteramente inverso: pues en ella residía ya la cultura, pero en forma sensible, antes de organizarla intelectualmente por medio de la naturaleza. Que el conjunto sobre el que opera sea de orden cultural explica que la música nazca enteramente libre de los lazos representativos, que matienen la pintura bajo la dependencia del mundo sensible y de su organización en objetos.

Ahora bien, en esta estructura jerarquizada de la gama, la música encuentra su primer nivel de articulación. Hay pues un notable paralelismo entre las ambiciones de la música llamada, por antífrasis, concreta y las de la pintura llamada con más justicia abstracta. Al repudiar los sonidos musicales y recurrir exclusivamente a los ruidos la música concreta se pone en una situación comparable, desde el punto de vista formal, a la de toda pintura: se restringe al enfrentamiento con lo naturalmente dado. Y como la pintura abstracta, se aplica ante todo a desintegrar el sistema de significaciones actuales o virtuales en donde esas entidades dadas figuran como elementos. An-

tes de utilizar los ruidos que colecciona, la música concreta cuida de hacerlos irreconocibles para que el oyente no pueda ceder a su natural tendencia a relacionarlos con íconos: plato que se rompe, silbato de locomotora, acceso de tos, rama rota. Suprime así un primer nivel de articulación cuyo rendimiento, dado el caso, sería muy pobre, por percibir y discriminar el hombre mal los ruidos, a causa tal vez de la sollicitación imperiosa que ejerce sobre él una categoría privilegiada de ruidos: los del lenguaje articulado.

El caso de la música concreta oculta, pues, una curiosa paradoja. Si conservara a los ruidos su valor representativo, dispondría de una primera articulación que le permitiría instaurar un sistema de signos por intervención de otra. Pero con tal sistema no se diría casi nada. Para convencerse basta con imaginar la clase de historias que podrían contarse con ruidos, teniendo certidumbre razonable de que a la vez se entenderían y conmoverían. De ahí la solución adoptada de desnaturalizar los ruidos para volverlos seudosonidos; pero entonces es imposible definir entre ellos relaciones sencillas que formen un sistema significativo ya en otro plano y capaces de brindar la base a una segunda articulación. Ya puede la música concreta embriagarse con la ilusión de que habla: no pasa de chapotear al lado del sentido.

Tampoco pensemos siquiera en cometer el error inexcusable que consistiría en confundir el caso de la música serial con el que venimos de evocar. Al adoptar resueltamente el partido de los sonidos, la música serial, dueña de una gramática y una sintaxis refinadas, se sitúa, ni qué decir tiene, en el campo de la música, que acaso hasta habrá contribuído a salvar. Pero aunque sus problemas sean de otra naturaleza y se planteen en otro plano, no dejan por eso de ofrecer ciertas analogías con los discutidos en los párrafos precedentes.

Al llevar hasta el término la erosión de las particularidades individuales de los tonos que arranca de la adopción de la gama temperada, el pensamiento serial no parece ya tolerar entre ellos más que un grado muy exiguo de organización. Todo ocurre inclusive como si para ella se tratase de encontrar el grado de organización más bajo compatible con la conservación de una escala de sonidos musicales legada por la tradición o, más exactamente, de destruir una organización sencilla, parcialmente impuesta desde fuera (puesto que resulta de una elección entre posibles preexistentes) para dejar libre el campo a un código mucho más flexible y complejo pero promulgado:

“El pensamiento del compositor, utilizando una metodología determinada, crea los objetos que necesita y la forma necesaria para organizarlos cuantas veces tiene que expresarse. El pensamiento tonal clásico se funda en un universo definido por la gravitación y la atracción, el pensamiento serial en un universo en perpetua expansión” (Boulez, Art. “Serie”, *Encyclopédie de la musique*). En la música serial, puede decir el mismo autor, “no hay ya escala preconcebida, ni formas preconcebidas, es decir, estructuras generales en las que se inserta un pensamiento particular”. Notemos que aquí el término “preconcebido” cubre un equívoco. Del hecho de que las estructuras y formas imaginadas por los teóricos hayan resultado las más de las veces artificiales y a veces erróneas no se sigue que no exista estructura general alguna, que un mejor análisis de la música, tomando en consideración todas sus manifestaciones en el tiempo y en el espacio, conseguiría un día sacar a la luz. ¿Dónde estaría la lingüística si la crítica de las gramáticas constituyentes de una lengua, propuestas por los filólogos en épocas diversas, la hubiese llevado a creer que la lengua estaba desprovista de gramática constituida? ¿O si las diferencias de estructura gramatical que manifiestan entre ellas lenguas particulares le hubiesen quitado el ánimo de seguir la búsqueda difícil pero esencial de una gramática general? Hay sobre todo que preguntarse qué ocurre en semejante concepción al primer nivel de articulación indispensable al lenguaje musical como a todo lenguaje, y que consiste precisamente en estructuras generales que, por ser comunes, permiten plegar al código y descifrar mensajes particulares. Sea cual sea el abismo de ininteligibilidad que separe la música concreta de la música serial, se plantea la cuestión de saber si al enfrentarse una a la materia, otra a la forma, no ceden a la utopía del siglo, que es construir un sistema de signos en un solo nivel de articulación.

Los que sustentan la doctrina serial responderán sin duda que renuncian al primer nivel para reemplazarlo por el segundo, pero compensan la pérdida gracias a la invención de un tercer nivel, al que confían el papel llenado antes por el segundo. Así se tendrían siempre dos niveles. Después de la era de la monodía y de la polifonía la música serial marcaría el advenimiento de una “polifonía de polifonías”; integraría una lectura que primero fue horizontal y después vertical bajo la forma de una lectura “oblicua”. A pesar de su coherencia lógica este argumento deja escapar lo esencial: es verdad para

cualquier lenguaje que la primera articulación no es móvil, como no sea dentro de límites estrechos. Sobre todo no es permutable. En efecto, las funciones respectivas de las dos articulaciones no pueden definirse en abstracto, y una en relación con la otra. Los elementos promovidos a una función significativa de un nuevo orden por la segunda articulación deben llegarle dotados de las propiedades requeridas, es decir, marcados ya por y para la significación. Esto sólo es posible porque estos elementos no simplemente se sacan de la naturaleza sino que se organizan en sistema desde el primer nivel de articulación: hipótesis viciosa a menos de admitir que este sistema toma en cuenta algunas propiedades de un sistema natural que, para seres semejantes en lo tocante a la naturaleza, instituye las condiciones *a priori* de la comunicación. Dicho de otra manera, el primer nivel consiste en relaciones reales pero inconscientes, y que deben a esos dos atributos poder funcionar sin ser conocidos o correctamente interpretados.

Ahora, en el caso de la música serial este anclaje natural es precario, si no es que está ausente. Solamente de manera ideológica puede compararse el sistema a un lenguaje. Pues, a la inversa del lenguaje articulado, inseparable de su fundamento fisiológico y hasta físico, flota a la deriva desde que él mismo cortó sus amarras. Barco sin velamen que su capitán, harto de que sirviese de pontón, hubiera lanzado a alta mar, íntimamente persuadido de que sometiendo la vida de a bordo a las reglas de un minucioso protocolo apartaría la tripulación de la nostalgia de un puerto de origen y del cuidado de uno de destino. . .

No discutiremos por lo demás que esta elección puede ser dictada por la miseria de los tiempos. Hasta, a lo mejor, la aventura a la que se han lanzado la pintura y la música terminará en nuevas orillas, preferibles a las que las acogieron durante tantos siglos y cuyas cosechas se enrarecían. Pero si tal cosa ocurre será a despecho de los navegantes y contra su gusto, puesto que al menos en el caso de la música serial hemos visto rechazar bruscamente este género de eventualidad. No se trata de bogar hacia otras tierras, así sea desconocida su situación y su existencia hipotética. El vuelco que se propone es mucho más radical: sólo el viaje es real, no la tierra, y las rutas son sustituidas por las reglas de navegación.

Sea como sea, es en otro punto en el que queremos insistir. Aun cuando parecen bogar en conserva, la disparidad entre pintura y mú-

sica sigue siendo manifiesta. Sin darse cuenta la pintura abstracta llena cada día más en la vida social el papel otrora concedido a la pintura decorativa. De este modo se divorcia del lenguaje concebido como sistema de significaciones, mientras que la música serial se pega al discurso: perpetuando y exagerando la tradición del *Lied*, es decir, de un género donde la música, olvidando que habla una lengua irreducible y soberana, se hace sirvienta de las palabras. Esta dependencia con respecto a una palabra distinta ¿no denuncia la incertidumbre en que nos encontramos acerca de si en ausencia de un código equitativamente repartido serán bien recibidos mensajes complejos por los destinatarios a los que de todas maneras hay que dirigirlos? Un lenguaje al que se rompen los goznes tiende inevitablemente a disociarse y sus piezas, antes medios de articulación recíproca de la naturaleza y de la cultura, a caer a uno u otro lado. El oyente lo advierte a su manera, puesto que el uso por parte del compositor de una sintaxis extraordinariamente sutil (y que permite combinaciones tanto más numerosas cuanto que los tipos de engendramiento aplicados a los doce semitonos disponen, para inscribir sus meandros, de un espacio de cuatro dimensiones definido por la altura, la duración, la intensidad y el timbre) repercute para él ora en el plano de la naturaleza, ora en el de la cultura, pero rara vez en ambos a un mismo tiempo: sea que de las partes instrumentales no le llegue más que el sabor de los timbres, actuando como el estimulante natural de la sensualidad; sea que cortando las alas a toda veleidad de melodía el recurso a los grandes intervalos no dé a la parte vocal el aire, falso sin duda, de un reforzamiento expresivo del lenguaje articulado.

A la luz de las consideraciones precedentes la referencia a un universo en expansión que hemos encontrado de pluma de uno de los pensadores más eminentes de la escuela serial adquiere singular alcance. Pues muestra que esta escuela ha decidido jugarse su destino y el de la música. O bien conseguirá superar la distancia tradicional que separa al oyente del compositor y, retirándole al primero la facultad de referirse inconscientemente a un sistema general, lo obligará al mismo tiempo, si ha de entender la música, a reproducir por su cuenta el acto individual de creación, y por la potencia de una lógica interna y siempre nueva cada obra arrancará, pues, al oyente de su pasividad, lo solidarizará con su impulso, de manera que la diferencia no será ya de naturaleza sino de grado entre inventar la música y escucharla

—o bien las cosas ocurrirán de otra manera—. Pues nada —ay— garantiza que todos los cuerpos de un universo en expansión estén animados de la misma velocidad, ni que se muevan en la misma dirección. La analogía astronómica invocada sugiere más bien lo contrario. Pudiera ser, pues, que la música serial participara de un universo en el que la música no arrastrase al oyente por su trayectoria sino que se alejase de él. En vano se empeñaría en alcanzarla; cada día le parecería más lejana e inasible. Y bien pronto demasiado distante para conmoverlo: sólo su idea seguiría siendo accesible, antes de acabar por perderse bajo la bóveda nocturna del silencio, donde los hombres no la reconocerían más que en breves y huidizos centelleos.

Hay riesgo de que el lector se desconcierte por esta discusión de la música serial, que en apariencia no tiene nada que hacer a la cabeza de una obra consagrada a los mitos de los indios sudamericanos. Su justificación la recibe del proyecto que hemos formado de tratar las sucesiones de cada mito, y los mitos mismos en sus relaciones recíprocas, como las partes instrumentales de una obra musical, y de asimilar su estudio al de una sinfonía. Pues para que el procedimiento sea legítimo hay la condición de que se manifieste un isomorfismo entre el sistema de los mitos, que es de orden lingüístico, y el de la música, del cual percibimos que es un lenguaje, puesto que lo comprendemos, pero cuya originalidad absoluta, que lo distingue del lenguaje articulado, está en que es intraducible. Debemos a Baudelaire la profunda observación de que si cada oyente experimenta una obra de una manera que le es propia, se aprecia sin embargo que “la música sugiere ideas análogas en cerebros diferentes” (Baudelaire, “Richard Wagner et *Tannhäuser* a París). Dicho de otra manera, lo que la música y la mitología hacen intervenir en quienes las escuchan son estructuras mentales comunes. El punto de vista que hemos adoptado implica pues el recurso a esas estructuras generales que repudia la doctrina serial, y de las que inclusive pone en tela de juicio la realidad. Por otra parte dichas estructuras no pueden ser llamadas generales más que a condición de reconocerles un fundamento objetivo más acá de la conciencia y del pensamiento, mientras que la música serial quiere ser obra consciente del espíritu y afirmación de su libertad. Problemas de orden filosófico se insinúan en el debate. El vigor de sus ambiciones teóricas, su metodología muy estricta, sus espectaculares triunfos técnicos, apuntan a la escuela serial, mucho mejor que a la pintura no figurati-

va, para ilustrar una corriente del pensamiento contemporáneo que importa tanto más distinguir del estructuralismo cuanto que comparte con él rasgos comunes: enfoque resueltamente intelectual, preponderancia concedida a los arreglos sistemáticos, desconfianza ante las soluciones mecanicistas y empiristas. Sin embargo, por sus presuposiciones teóricas la escuela serial se coloca en las antípodas del estructuralismo y ocupa frente a él un puesto comparable al que en otro tiempo tuvo el libertinaje filosófico frente a la religión. Con la diferencia, en todo caso, de que hoy es el pensamiento estructural el que defiende los colores del materialismo.

Por consiguiente, lejos de hacer una digresión, nuestro diálogo con el pensamiento serial reanuda y desenvuelve temas ya abordados en la primera parte de esta introducción. Terminamos así de mostrar que si en el espíritu del público se produce con frecuencia una confusión entre estructuralismo, idealismo y formalismo, basta que el estructuralismo tropiece en su camino con un idealismo y un formalismo verdaderos para que se manifieste a plena luz su propia inspiración, determinista y realista.

En efecto, lo que afirmamos de todo lenguaje nos parece aún más seguro al tratarse de la música. Si entre todas las obras humanas ésta nos ha parecido la más propia para instruirnos acerca de la esencia de la mitología, la razón reside en la perfección de que disfruta. Entre dos tipos de sistemas de signos diametralmente opuestos —por una parte el lenguaje musical y por otra el lenguaje articulado— la mitología ocupa una posición media; conviene considerarla desde ambas perspectivas para comprenderla. Sin embargo, cuando se decide, como lo hemos hecho en el lenguaje, según lo intentamos en obras anteriores (*Lévy-Strauss, Anthropologie structurale* - "La Geste d'Asdiwal" - *Le totémisme aujourd'hui* - *La pensée sauvage*), más claramente aparece el puesto privilegiado que le toca a la música. Al abordar la comparación invocamos la propiedad común al mito y a la obra musical de operar por ajuste de dos enrejados, uno interno y el otro externo. Pero en el caso de la música estos enrejados, que nunca son simples, se complican hasta desdoblarse. El enrejado externo o cultural, formado por la escala de los intervalos y las relaciones jerárquicas entre las notas, remite a una discontinuidad virtual: la de los sonidos musicales que son ya, en sí mismos, objetos enteramente culturales por el hecho de oponerse a los ruidos, únicos dados *sub specie naturae*.

Simétricamente el enrejado interno o natural, de orden cerebral, se refuerza con otro enrejado interno y, por decirlo así, aún más íntegramente natural: el de los ritmos viscerales. En la música, por consiguiente, la mediación de la naturaleza y de la cultura, que se cumple en el seno de todo lenguaje, se vuelve una hipermediación: de una y otra parte se refuerzan los anclajes. Acampada entre dos dominios la música hace respetar su ley mucho más allá de los límites que las otras artes se guardan de franquear. Tanto por el lado de la naturaleza como por el de la cultura se atreve a llegar más lejos que ellas. Así se explica en su principio (ya que no en su génesis y su operación, que como dijimos siguen siendo el gran misterio de las ciencias del hombre) el poder extraordinario que tiene la música de actuar simultáneamente sobre el espíritu y sobre los sentidos, de sacudir a la vez las ideas y las emociones, de fundirlas en una corriente donde cesan de existir unas junto a las otras si no es como testigos o suertes de asistentes litúrgicos.

Sin duda, de esta vehemencia la mitología no ofrece más que una imitación debilitada. Con todo, su lenguaje es el que exhibe mayor número de rasgos comunes con el de la música, no sólo porque desde un punto de vista formal su muy alto grado de organización interna cree entre ellas un parentesco, sino también por razones más profundas. La música saca a relucir al individuo sus raíces fisiológicas, la mitología hace lo mismo con las raíces sociales. Una se nos aferra a las vísceras, la otra —si nos atrevemos a decirlo— “al grupo”. Y para conseguirlo utilizan máquinas culturales extraordinariamente sutiles: los instrumentos musicales y los esquemas míticos. En el caso de la música el desdoblamiento de los medios bajo la forma de los instrumentos y del canto reproduce, por su unión, la unión misma de la naturaleza y la cultura, pues es sabido que el canto difiere de la lengua hablada en que exige la participación del cuerpo entero pero estrictamente disciplinado por las reglas de un estilo vocal. También aquí, por consiguiente, la música afirma sus pretensiones de manera más completa, sistemática y coherente. Pero aparte de que los mitos son con frecuencia cantados, hasta su recitación se acompaña generalmente de una disciplina corporal: prohibición de dormir, o de estar sentado, etcétera.

En el curso de este libro (primera parte, I, *d*) estableceremos la existencia de un isomorfismo entre la oposición de la naturaleza y de

la cultura, y la de la cantidad continua y la cantidad discreta. O sea que en apoyo de nuestra tesis puede recurrirse a un argumento basado en el hecho de que innumerables sociedades, pasadas y presentes, conciben la relación entre la lengua hablada y el canto de acuerdo con el modelo de la relación entre lo continuo y lo discontinuo. Esto se reduce a decir, en efecto, que en el seno de la cultura el canto difiere de la lengua hablada como la cultura difiere de la naturaleza; cantado o no, el discurso sagrado del mito se opone de la misma manera al discurso profano. Igualmente, además, se comparan frecuentemente el canto y los instrumentos de música con máscaras: equivalentes en el plano acústico de lo que son las máscaras en el plano plástico (y que por esta razón, notablemente en América del Sur, se asocian a aquéllos moral y físicamente). También gracias a este sesgo la música, y la mitología que ilustran las máscaras, se encuentran simbólicamente aproximadas.

Todas las comparaciones resultan de la vecindad de la música y la mitología en un mismo eje. Pero en vista de que, en este eje, la música ocupa una situación opuesta a la del lenguaje articulado, se sigue que la música, lenguaje completo e irreductible al otro, debe ser por su cuenta capaz de cumplir las mismas funciones. Considerada globalmente y en su relación con los otros sistemas de signos, la música se acerca a la mitología. Pero en la medida en que la función mítica es ella misma un aspecto del discurso, debe ser posible discernir en el discurso musical una función especial que ofrezca con el mito una afinidad particular que vendrá, por decirlo así, a inscribirse como exponente de la afinidad general ya apreciada entre el género mítico y el género musical cuando se les considera en su totalidad.

Se ve en seguida que existe una correspondencia entre la música y el lenguaje desde el punto de vista de la variedad de las funciones. En ambos casos se impone una primera distinción según la función concierna, a título principal, al remitente o al destinatario. El término "función fática" introducido por Malinowski no es rigurosamente aplicable a la música. Sin embargo, es claro que casi toda la música popular —canto coral, canto que acompaña a la danza, etc.— y una parte considerable de la música de cámara sirven ante todo al placer de los ejecutantes (de los remitentes, dicho de otro modo). Se trata en alguna forma de una función fática subjetivada. Los aficionados que "hacen un cuarteto" se cuidan poco de si tienen o no audi-

torio; y es probable que prefieran no tener ninguno. Es pues que, aun en este caso, la función fática va acompañada de una función conativa, pues la ejecución en común suscita una armonía de gesto y expresión que es uno de los fines buscados. Esta función conativa supera a la otra cuando se consideran la música militar y la músicaailable, cuyo objeto principal es regir la gesticulación de otro. Más aún que en lingüística, en música función fática y función conativa son inseparables. Se sitúan del mismo lado de una oposición de la cual el otro polo se reservará a la función cognitiva. Esta predomina en la música de teatro o de concierto, enderezada ante todo —aunque tampoco en este caso exclusivamente— a transmitir mensajes cargados de información a un auditorio que hace de destinatario.

A su vez la función cognitiva es analizable en varias formas, cada una de las cuales corresponde a un tipo particular de mensaje. Estas formas son, aproximadamente, las mismas que las distinguidas por el lingüista bajo los nombres de función metalingüística, función referencial y función poética (Jakobson, *Essais de Linguistique générale*). Sólo a condición de reconocer que hay varias especies de música podemos superar lo que de aparentemente contradictorio ofrecen nuestras predilecciones por compositores muy diferentes. Todo se aclara en cuanto comprendemos que sería vano tratar de ponerlos por orden de preferencia (intentando, por ejemplo, saber si son más o menos “grandes”); de hecho participan de categorías distintas según la naturaleza de la información de que se hacen portadores. A este respecto podrían repartirse a *grosso modo* los compositores en tres grupos, entre los que existen todos los tránsitos y todas las combinaciones. Bach y Stravinski aparecen entonces como músicos “del código”, Beethoven —pero también Ravel— como músicos “del mensaje”, Wagner y Debussy como músicos “del mito”. Los primeros explicitan y comentan en sus mensajes las reglas de un discurso musical; los segundos relatan; los terceros pliegan al código sus mensajes a partir de elementos que son ya del orden del relato. Sin duda, ninguna pieza de estos compositores puede remitirse enteramente a tal o cual de estas fórmulas, que no pretenden definir la obra en su totalidad sino subrayar la importancia relativa otorgada a cada función. También por afán de simplificación nos hemos limitado a citar tres

pares, cada uno de los cuales asocia lo antiguo y lo moderno⁷. Pero hasta en la música dodecafónica sigue siendo esclarecedora la distinción, puesto que permite situar en sus respectivas relaciones a Webern del lado del código, Schönberg del lado del mensaje y Berg del lado del mito.

Por lo que toca a la función emotiva, existe también en la música, puesto que para aislarla como factor constitutivo la jerga profesional dispone de un término especial tomado del alemán: *Schmalz*. Sin embargo, es claro, por las razones ya indicadas, que su papel sería aún más difícil de aislar que en el caso del lenguaje articulado puesto que hemos visto que de derecho, ya que no siempre de hecho, función emotiva y lenguaje musical son coextensivos.

Pasaremos mucho más de prisa sobre los comentarios que pide, en este libro, el recurso intermitente a símbolos de tufo lógico-matemático que se erraría tomado demasiado en serio. Entre nuestras fórmulas y las ecuaciones del matemático el parecido es del todo superficial, pues las primeras no son aplicaciones de algoritmos que rigurosamente empleados permitan encadenar o condensar demostraciones. Se trata aquí de otra cosa. Ciertos análisis de mitos son tan largos y minuciosos que sería difícil llevarlos a buen fin a menos de disponer de una escritura abreviada, especie de taquigrafía que sólo sirva para definir sumariamente un itinerario del cual la intuición revela los rasgos generales, pero que a riesgo de perderse no convendría recorrer sin haberlo reconocido antes por partes. Las fórmulas que escribimos con símbolos tomados de las matemáticas, por la razón principal de que existen ya en tipografía, no pretenden pues probar nada, sino más bien anticipar en una exposición discursiva cuyos contornos subrayan, o por ventura resumir tal exposición haciendo aprehender de una ojeada conjuntos complejos de relaciones y de transformaciones cuya

⁷ Aunque debemos confesar que recurriendo a los seis primeros nombres que se nos vinieron a la cabeza. Mas no del todo por efecto del azar, sin duda, puesto que resulta que al ordenar estos compositores en orden cronológico las funciones respectivas que evocan se organizan a manera de ciclo cerrado sobre sí mismo, como si en dos siglos la música de inspiración tonal hubiese agotado sus capacidades internas de renovación. Efectivamente, para los "antiguos" se tendría una sucesión: código —mensaje— mito, y para los "modernos" la serie inversa: mito —mensaje— código; eso sí, conviniendo en prestar un valor significativo a las distancias modestas que separan las fechas de nacimiento de Debussy (1862), Ravel (1875) y Stravinsky (1882).

descripción detallada pudiera someter a una ruda prueba la paciencia del lector. Lejos, pues, de reemplazar dicha descripción, su papel se limita a ilustrarla en una forma simplificada, que nos ha parecido ofrecer una ayuda pero que habrá quien juzgue superflua y acaso le reproche oscurecer la exposición principal sin más que añadir una imprecisión a otra.

Tenemos mejor que nadie conciencia de las acepciones muy flojas que damos a términos tales como simetría, inversión, equivalencia, homología, isomorfismo... Los utilizamos para designar voluminosos paquetes de relaciones en las que percibimos confusamente algo en común. Pero si el análisis estructural de los mitos tiene porvenir, la manera como en sus comienzos haya escogido y utilizado sus conceptos deberá ser objeto de una severa crítica. Será preciso definir de nuevo cada término, y acantonarlo en un uso particular. Y sobre todo las categorías groseras que utilizamos como herramientas adoptadas un poco al azar deberán ser analizadas en categorías más finas y aplicadas metodológicamente. Sólo entonces los mitos serán susceptibles de un análisis lógico-matemático verdadero, del que acaso se nos perdona, escuchada esta profesión de humildad, habernos divertido ingenuamente en esbozar los contornos. Después de todo es preciso que el estudio científico de los mitos oculte dificultades de veras formidables, puesto que tanto tiempo se ha vacilado antes de emprenderlo. Por pesado que sea este libro, no se jacta más que de haber apenas alzado una punta del velo.

Nuestra obertura terminará, pues, con algunos acordes melancólicos, luego de los testimonios de agradecimiento ya rituales que debemos expresar a colaboradores de hace mucho tiempo: Jacques Bertin, del laboratorio donde se han dibujado los mapas y diagramas; Jean Pouillon por sus notas, pues una parte del libro fue ya objeto de un curso; la señorita Nicole Belmont, que me ayudó en lo tocante a la documentación y los índices; la señora Edna H. Lemay, encargada de la copia a máquina, mi esposa y también Isac Chiva, que han releído las pruebas. Pero es tiempo de concluir de la manera que anuncié. Cuando considero este texto indigesto y confuso empiezo a dudar de que el público tenga la impresión de escuchar una obra musical, como el plan y los encabezados de los capítulos pretenderían hacerle creer. Lo que se va a leer recuerda más bien esos comentarios escritos sobre la música con derroche de paráfrasis enrevesadas y de abstracciones

tortuosas, como si la música pudiera ser algo de lo que se hablara, ella, cuyo privilegio consiste en saber decir lo que no puede ser dicho de ninguna otra manera. Aquí y allá, por consiguiente, está ausente la música. Luego de presentar esta comprobación desengañada, permítaseme al menos a manera de consolación acariciar la esperanza de que el lector, franqueadas las lindes del hostigamiento y del fastidio, pueda ser, con movimiento que lo alejaría del libro, transportado hacia la música que está en los mitos, tal como el texto entero de éstos la ha preservado junto con —aparte de su armonía y de su ritmo— esa secreta significación que he intentado laboriosamente conquistar, no sin privarla de una potencia y una majestad reconocibles por la conmoción que inflige a quien la sorprende en su primer estado: agazapada en el fondo de una selva de imágenes y de signos, bien penetrada aun de los sortilegios, gracias a los cuales puede conmover: puesto que, así, no se la entiende.