Lévi-Strauss y "la música". Disonancias en el estructuralismo*

https://doi.org/10.22395/csye.v11n22a14

Nicolas Donin y Frédéric Keck
Traducción del francés al español de Rodrigo Zapata Cano
Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia
jose.zapata@udea.edu.co

RESUMEN

En tanto que Claude Lévi-Strauss ha construido las *Mitológicas* sobre el modelo de la "música", y que los compositores de música serial o concreta han hecho referencia al estructuralismo, se produjo un gran malentendido entre la antropología estructural y la música contemporánea en los años setenta. El artículo expone las razones de este malentendido proponiendo una hipótesis histórica sobre la constitución del estructuralismo en los campos de la musicología y de las ciencias humanas en Francia. En primer lugar, describe los momentos de formación de este paradigma en ambos campos, subrayando sus aspectos colectivos e institucionales, como sus cuestionamientos internos e itinerarios individuales. En efecto, en el momento en que Lévi Strauss cuestiona el estructuralismo computacional de sus primeros trabajos, recurriendo a su propia cultura musical, critica la música contemporánea por su voluntarismo colectivista. En segundo lugar, el artículo propone una lectura de los textos de Lévi-Strauss dedicados a la música, con el propósito de aclarar las reacciones de los músicos y musicólogos que los han discutido: son entonces extraídos de las prácticas de pensamiento y de escucha que, formadas en otros campos intelectuales o culturales a los de los músicos contemporáneos, no se pueden encontrar. Sin embargo, esta prueba de fracaso desemboca en una hipótesis con respecto a las prácticas musicales que han hecho posible el estructuralismo, sobre todo a partir del modelo sinóptico de la partitura como visibilización de claras diferencias.

Palabras clave: Claude Lévi-Strauss; estructuralismo; partitura; cultura musical; prácticas de escucha; doble articulación.

---

* Cómo citar: Donin, N. y Keck, F. (2022). Lévi-Strauss y "la música". Disonancias en el estructuralismo (R. Zapata, trad.). *Ciencias Sociales y Educación*, *11*(22), 360-405. https://doi.org/10.22395/csye.v11n22a14
Traducción de Rodrigo Zapata Cano del texto de Donin, N. y Keck, F. (2006). Lévi-Strauss et «la musique». Dissonances dans le structuralisme. *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, *14*(1), 101-136. http://www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2006-1-page-101.htm
Agradecemos a la revista *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* poner a disposición el texto en francés y permitir la publicación de una versión en español en la revista *Ciencias Sociales y Educación*.
Recibido: 23 de agosto de 2022.
Aprobado: 30 de agosto de 2022.

Lévi-Strauss and "Music". Dissonances in Structuralism

ABSTRACT

Although Claude Lévi-Strauss has constructed his *Mythologiques* on the model of "la musique", and even if composers in serial or concrete music have made references to structuralism, a great misunderstanding occured in the 1970's between structural anthropology and contemporary music. This article explains how and why this misunderstanding took place, through a historical hypothesis on the constitution of structuralism in the fields of musicology and human sciences in France. It traces first the moments of formation of this paradigm in these two domains, stressing its collective and institutional aspects, as well as its inner criticisms and individual itineraries; indeed, it is when Lévi-Strauss casts a doubt on the computational structuralism of his first work and uses his own musical culture that he criticizes contemporary music for its collectivist voluntarism. The article then proposes a reading of the texts that Lévi-Strauss dedicated to music, so as to cast a light on the reactions of musicians and musicologists who discussed them; it tries to show practices of thinking and practices of listening which, being formed in other intellectual or cultural fields than that of contemporary musicians, cannot produce an encounter. This failure once noted and partially explained, the article proposes an hypothesis on musical practices that have made structuralism possible, particularly on the synoptic model of the musical score as putting into visibility the differences that are affectively perceived.

Keywords: Claude Lévi-Strauss; Structuralism; Musical Scor; Musical Culture; Practice of Listening; Double Articulation.

> Sin duda alguna, es con Wagner que la música ha tomado consciencia de una evolución que la hacía asumir las estructuras del mito. Además, a partir de este momento, el arte del desarrollo domina y se sofoca, en espera de la renovación de las formas de composición que aparecerá con Debussy. Toma de consciencia donde se puede ver el principio, si no la causa misma de otra etapa, en la que a la música solo le quedará como elección evacuar, a su vez, las estructuras míticas, en lo sucesivo disponibles para que, bajo la forma de un discurso sobre él mismo, el mito acceda por fin a la consciencia de sí. Así pues, existiría una relación de correlación y oposición entre mi empresa de recuperación de los mitos y la de la música contemporánea que, desde la revolución serial, estaría, por el contrario, definitivamente separada de estos, por una búsqueda de la expresión que conduce al detrimento de la significación y por un sesgo radical de asimetría. (Lévi Strauss, 1971, p. 584)

En las *Mitológicas* (1968), tetralogía inspirada en Wagner y dedicada "a la música", Claude Lévi-Strauss saluda el encuentro del estructuralismo por la música como consciencia de sí del pensamiento mítico. En el mismo momento, músicos y musicólogos (Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Boris de Schloezer) promueven una estética musical estructuralista despidiendo, con un gesto modernista, el pasado mítico. No obstante, casi no hay nada en común entre estas reivindicaciones estructuralistas en los años sesenta. Esta no-coincidencia ha producido un gran malentendido entre Lévi-Strauss y la música contemporánea, cuyas consecuencias todavía se hacen sentir en la actualidad, a la vez en los discursos de los musicólogos y en los de los antropólogos.

Nos proponemos mostrar, por medio de un análisis histórico, que este malentendido se explica por un desfase temporal y estético. Lévi-Strauss se apoya en los años sesenta en una experiencia de melómano forjada en los años treinta, para superar, de una parte, el modelo matemático y pictórico de análisis estructural de los años cincuenta y, de la otra, anclar la mitología en una naturalidad y afectividad potencialmente universales. Mientras que el estructuralismo musical apunta a generar de manera colectiva y extremadamente voluntarista reglas y obras, en el periodo de abundancia artística de los años cincuenta, por reacción a una época de gusto, la de entreguerras, que es precisamente aquella en el transcurso de la cual Lévi-Strauss ha forjado sus categorías estéticas. Así pues, no se trata aquí de tomar los análisis de Lévi-Strauss al pie de la letra, como si estos debieran decir lo que es y lo que debe ser la música: el antropólogo que aparece en la actualidad con mucha frecuencia como un experto general que puede clasificar lo que tiene sentido y lo que no lo tiene, ni de darle la razón a las críticas formuladas por los músicos acusando a Levi-Strauss de reaccionario, lo que sería tomar partido en el campo musical mismo, estructurado por la polaridad de la reacción y el progreso. Se trata más bien de los diferentes usos del estructuralismo en un conjunto instituido de prácticas letradas y de escucha que se han formado en momentos diferentes

del tiempo histórico. Así, buscamos contribuir a una historia de las ciencias humanas que sea la ocasión de una reflexión para estas ciencias, tomando una distancia histórica en relación con las grandes declaraciones de consciencia de sí del estructuralismo, con el fin de analizar los desfaces y disonancias en la reivindicación de este programa, y comprender, a la vez, su herencia histórica y los problemas epistemológicos.

Los historiadores del estructuralismo (Dosse, 1992; Milner, 2002) omiten generalmente a los músicos y musicólogos en sus trabajos, y parten con mucha frecuencia de la lingüística o la antropología, incluso de las matemáticas, para irradiar a otros campos. En rigor, esta omisión podría explicarse por la aparente ausencia del vínculo entre las producciones musicales y las de las ciencias humanas, como de los espacios en los cuales se manifiestan; no obstante, si no hubiera habido algunos vivos intercambios por llamar la atención general, sobre todo, las respuestas de Umberto Eco y Henri Pousseur a Lévi-Strauss. De este modo, esta tiende a ocultar el hecho de que el estructuralismo no era solo un programa erudito y textualista, sino también un conjunto de producciones artísticas y prácticas de escucha. Para comprender que el estructuralismo constituye la escena sobre la cual se cruzan Lévi-Strauss y los músicos en los años sesenta, será necesario entonces recordar lo que podía significar este programa para cada uno de los actores. Antes que un estructuralismo unificado que sería el destino común de ambos grupos de actores y que se resumiría en un vago proyecto formalista, la historia de cada uno de los grupos de actores revela lo que se puede llamar momentos estructuralistas, que redefinen el sentido de las nociones de estructura y forma, en función de los problemas teóricos y prácticos encontrados durante el trabajo de investigación. Al recobrar el equívoco sobre el sentido del programa estructuralista alrededor del cual se produjo el no-encuentro entre la antropología estructural y la música contemporánea, se podrán leer los textos de Lévi- Strauss explícitamente dedicados a la música y las respuestas que le dieron los músicos.

Momentos estructuralistas en música y antropología. La fábrica colectiva de un estructuralismo musical alrededor de 1950

En los años de la posguerra, la escena musical francesa es progresivamente dominada por debates, con frecuencia polémicos, que implican a muchos compositores todavía poco conocidos o desconocidos (los mayores han nacido algunos años antes de la Primera Guerra Mundial), cuyo trabajo se construye por medio de rupturas con las obras de la primera mitad del siglo: Olivier Messiaen y su estética que vincula sistemáticamente técnicas originales de composición y auto-exégesis religiosa y poética; Pierre Schaeffer que promueve, sobre las ondas y en otras partes, una "música concreta" con base en arreglos de sonidos

captados con el micrófono o producidos por medio de la experimentación de tecnologías de estudio radiofónico; y Pierre Boulez, que inventa un nuevo dodecafonismo para socavar los fundamentos expresivos de la música tonal y modal. Al radicalizar el "método de composición con doce sonidos que solo tienen relación entre sí", que era la doctrina de Schoenberg en los años veinte y treinta, Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen y pronto muchos otros (se hablará más delante de la "generación de 1925", por la fecha de nacimiento de una buena parte de estos) mantienen del organicismo de la Escuela de Viena la idea de deducir la totalidad del material desplegado en una obra a partir de un germen. El juego de las transformaciones contrapuntísticas de una serie ordenada de muchas notas permite generar vastos conjuntos de series emparentadas por transposición, caída, retrogradación y retrogradación invertida. El dominio de esta combinatoria pasa por la confección de cuadros que presentan familias de series, de matrices que permiten combinar dos series y operaciones de cálculo que definen las relaciones entre elementos. La acentuación de los compositores seriales sobre la formalización de los elementos constitutivos de una obra y de su relación aparece en los títulos de las obras: del anonimato paradójico de un género sobrexpuesto (*Primera sonata* para piano, 1946; *Segunda sonata*, 1946-1948), Boulez llega así pronto al primer libro de *Estructuras* (para dos pianos, 1951-1952), cuyas notas y encadenamiento proceden esencialmente de la declinación, a través de cada uno de los parámetros manipulados por la notación musical occidental moderna —altura, intensidad, duración, ataque y timbre—, de una misma serie inicial de doce notas, la misma que Messiaen había utilizado en su obra experimental *Modo de valores e intensidades* (1949), cuyo estatuto de obra de referencia del "serialismo integral" estaba así ratificado. Durante los años que dura la práctica de este serialismo radical, los compositores implicados están comprometidos en una carrera hacia la formalización y matematización de sus técnicas de escritura, lo que también significa una nueva importancia, dada a la preparación del material de la composición.

Los objetos musicales así producidos son literalmente inauditos, acelerando la separación entre el mundo de lo que va a devenir la música contemporánea y el resto del continente musical tonal, en el sentido más amplio, perpetuado por los conciertos, los discos, la radio, las composiciones para películas, como por un cierto número de compositores contemporáneos reticentes al trabajo de la tabula rasa. No obstante, el efecto de las nuevas obras seriales solo funciona porque inventa una manera hasta entonces impensable de hacer sonar los instrumentos más usuales, los más cargados de historia: el laboratorio de Boulez, Goeyvaerts o Stockhausen, alrededor de 1950, es el piano (sin hablar de su alteración material por Cage, introducido en París por Boulez), la conquista de Nono y Boulez a

comienzos de los años cincuenta es la gran orquesta con voz solista y/o coro[1]. Asimismo, los lugares de difusión de la música serial están cerca de los espacios y prácticas tradicionales de la música moderna: salón de mecenas (Suzanne Tézenas para Pierre Boulez), concierto público eventualmente radiodifundido, festival y asociación de conciertos. Por el contrario, las condiciones del origen de estas obras difieren de manera significativa: la producción del pensamiento musical o del utillaje composicional da lugar a una mutualización sistemática y crítica a través de las revistas (en Francia *Contrepoints* y *Polyphonie*, luego *La revue Musicale*) y puntos de encuentro internacionales, principalmente la clase de Messiaen en el Conservatorio de París (donde llegan a la vez estudiantes de conservatorio y oyentes libres, franceses y extranjeros) y los cursos de verano de Darmstadt. Estos lugares y órganos precipitan la generalización del serialismo como noción de referencia de la estética musical de vanguardia.

Darmstadt simboliza en muchos aspectos esta emulación. Los *Ferienkurse für Neue Musik* (cursos de verano dedicados a la nueva música) son fundados allí en 1946 por un crítico musical hessiano, con la ayuda de la administración estadounidense, con el objetivo de formar en la música a la más avanzada generación de músicos nacidos bajo el Tercer Reich. La juventud y el cosmopolitismo de los participantes en los cursos de verano de la edad de oro de Darmstadt (1948-1963), algunas veces subrayados por los historiadores de este momento, son el resultado de una política voluntarista de los organizadores (Donin, 2005). Además, de la unidad de tiempo y espacio de esta reunión de personalidades dispersas se desprende el carácter colectivo de la elaboración teórica que se realizó allí. Esta elaboración colectiva procede por la unión de las experiencias, cada compositor aporta sus partituras e ideas más recientes. Distinción sobre la base de la innovación, los compositores más renombrados y sobresalientes son los que avanzan más rápido en la elaboración de un nuevo lenguaje musical susceptible de incluir o hacer caducos a todos los otros. Acceso colectivo a la información, muchas obras nuevas se ejecutan durante el festival, las partituras se pueden consultar en el *Internationales Musikinstitut Darmstadt.* Repercusión de los resultados, los participantes en los cursos de verano son a menudo informadores privilegiados para sus compatriotas y colegas.

Las referencias científicas del serialismo y el trabajo experimental de la música concreta

No es un azar si esta organización evoca el funcionamiento colectivo del trabajo científico: muchas ciencias, experimentales o no, les proveen a los compositores lo esencial de sus referencias lexicales y conceptuales no artísticas (física,

[1] Los ensayos de utilización por estos compositores de las tecnologías modernas de grabación y manipulación del sonido, abiertas a nuevas prácticas musicales por Pierre Schaeffer en los estudios de la radiodifusión francesa, serán considerados de una y otra parte (en el campo "serialista" y en el de la "música concreta") como fracasos o semi-fracasos.

matemática, acústica, psicoacústica y teoría de la información). Un ejemplo característico de esto se produjo, en la teoría como en la práctica seriales, por la descomposición del sonido en "parámetros". Como lo ha resaltado Morag J. Grant (2001), el término "parámetro" en sí mismo procede de los debates matemáticos y acústicos. Es probablemente aplicado a la música bajo la influencia de Werner Meyer-Eppler, físico y fonetista, pionero de la teoría de la información en Alemania, cuyo papel es esencial en la fundación del estudio de música electrónica de la radio de Colonia, como en la iniciación de Stockhausen en estas nuevas teorías y tecnologías[2]2. La idea de definir desde el comienzo de la composición, en medio de la serie, relaciones formalizables entre las evoluciones de los diferentes parámetros, constituye uno de los asuntos esenciales de los debates alrededor de 1950, que permite el paso de un serialismo, por así decirlo, hiperexpresionista, que usa de una combinatoria local (*Sonatina para flauta y piano* de Boulez), al serialismo integral (*Polifonía X* de Boulez y *Klavierstücke I-IV* de Stockhausen) y que tienden a una manipulación funcional de las relaciones entre parámetros. No obstante, la dimensión estrictamente experimental de la música serial es minimizada por sus promotores: si *Polifonía X* o *Estructura Ia* han sido descritas con frecuencia por Boulez como tentativas que tienden a la automatización de la composición, esto también les ha conferido un estatuto particular con respecto a otras obras de la época, ni la partitura ni la grabación de *Polifonía X* han sido publicadas y las ejecuciones del Segundo libro de *Estructuras* (1956-1961) se han privilegiado con respecto a las del Primero.

La música concreta, otro paradigma de la investigación musical a comienzos de los cincuenta, ha sido en sí misma mucho más deliberadamente experimental. Lo fue tanto más constitutivamente cuanto que emanaba de una ruptura con el mismo circuito tradicional de producción y difusión de las obras musicales, que incitaba a los músicos de la esfera de influencia de la música serial a producir obras acabadas por instrumentariums institucionalizados. Pierre Schaeffer (1967) resume así la razón de ser de su grupo de investigaciones sobre la música concreta en el seno de la radiodifusión francesa, cerca de veinte años después de su fundación:

> El aporte esencial (de la música concreta) es tan importante como, de una parte, la invención de la técnica y, de la otra, el repertorio de las obras. Aparece aquí y allá a través de una y otra, sugiere una manera innovadora de abordar el fenómeno musical, tanto en la teoría como en la práctica. Rompe con las ideas recibidas, junta el *hacer* y el *escuchar*, equilibra lo abstracto por lo concreto, asocia la disciplina al

[2] M. J. Grant (2001) insiste además en la importancia del pensamiento paramétrico para la producción de configuraciones sonoras inauditas: "[l]a práctica serial de tratar los objetos musicales como divisibles (…) en el tono de los parámetros, ritmo, duración, timbre (…) no necesita ser castigada solo por la abstracción; es precisamente en el trabajo a través de estas contradicciones aparentes que la música serial encuentra su carácter. La propia previsibilidad del trabajo paramétrico es de enorme importancia, tanto estética como auditivamente, para nuestra comprensión de la música serial" (p. 62).

> trabajo artístico de creación, sin duda todavía mal percibida, de un nuevo modo de conocimiento. (p. 8)

Las referencias teóricas de este último, como fueron expuestas en el *Traité des objets musicaux* en 1966 (Schaeffer, 1966), difieren considerablemente de las de los músicos seriales: mientras que estos últimos toman sus conceptos de referencia de las ciencias "duras" abiertas a la matematización y la computación, Schaeffer se apoya en una lectura de Husserl para desarrollar la noción y la práctica de la "escucha reducida"[3] y solo considera los elementos de acústica, tratamiento del signo, etc., en tanto que se ponen en juego en el dominio técnico y musical de las tecnologías del estudio radiofónico. La oposición entre música serial y concreta, acentuada por la rápida constitución de dos partidos en campos enemigos, será estructurante para este periodo, a través de diferentes formulaciones: según Boulez, construcción rigurosa contra bricolaje aventurado y, según Schaeffer, trabajo abstracto contra concreto y, más tarde, escritura contra composición sobre soporte, teoría orientada en el eje de la poética contra investigaciones empíricas sobre la escucha y pensamiento numérico contra pensamiento analógico.

¿La escucha sin sujeto? Una teoría subyacente del estructuralismo musical

La oposición contrastada entre música serial y concreta, en los manifiestos teóricos, ha tendido a borrar la referencia común a un modelo de escucha liberando al objeto sonoro de sus condiciones de emisión y sacando a la luz su estructura interna. Ahora bien, es precisamente por este punto de entrada que se abría el principal tratado de música de los años de posguerra: *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale* (1979)[4]. Vale la pena detenerse en esta obra, puesto que ha contribuido de manera decisiva, antes de las primeras teorizaciones de los compositores seriales, a la emergencia de un pensamiento estructuralista de la música centrado en aspectos formales de la obra y técnicas de composición.

[3] En la misma época, otro músico instrumentaliza la fenomenología, esta vez como la ocasión de una especulación sobre la supremacía tonal, tal como culmina en Stravinsky, y sobre la imposibilidad estética de una música atonal: se trata del director de orquesta Ernest Ansermet, vinculado con las vanguardias de los años 1910 y 1920, fundador de la orquesta de la Suiza de lengua francesa y autor, en 1961, de una suma sobre *Les fondements de la musique dans la conscience humaine* (Ansermet, 1989), en marcha desde 1943 y en discusión desde comienzos de los años cincuenta. Véase, por ejemplo, el vivo intercambio referido por Boulez en mayo de 1951: "[m]e he peleado ayer y hoy con Ansermet. Quien tiene necesidad de toda la fenomenología, por lo demás, procede al revés, pues parte de la esencia de un intervalo privilegiado de quinta para llegar a la existencia de los intervalos en general, para cubrir su posición reaccionaria contra la música contemporánea" (Boulez-Cage, 1990, p. 145). Encontramos aquí, en el campo musical, la oposición entre fenomenología y ciencias humanas, que estructura el de las ciencias humanas en los años sesenta.

[4] Se ha subrayado a menudo, y Schloezer lo explica en su Prefacio, que, con el pretexto de tratar de la obra de Bach, la *Introduction* expone una teoría general de la música en la cual la obra de Bach solo es el corpus de referencia. Sobre Schloezer, véase Collectif (1981). Véase las relaciones entre Schloezer y Schaefner, en el artículo de Olivier Roueff (2006).

Leer desde este ángulo la Introduction de Schloezer permite precisar algunas opciones tomadas o consideradas por los compositores, pero no necesariamente sistematizadas por estos, dada su inversión en la teorización de sus propias técnicas composicionales.

Desde las primeras páginas que denuncian la escucha musical inconsistente de la mayoría de los oyentes[5], Schloezer exige del aficionado a la música una ética de acceso cognitivo a la música:

> La popularidad del arte sonoro y su inmensa difusión están fundados finalmente en un desconocimiento de su verdadera naturaleza y el amor que le damos tiende a un grave malentendido. Disipado este malentendido, la música aparece como la más austera de todas las artes, lo que les impone a sus fervientes un esfuerzo particularmente duro y una actividad sostenida. (Schloezer, 1979, p. 19)

Introduce en esta ocasión la oposición entre dos términos que se volverán conceptos centrales del libro: "antes de 'vivir' la música y para 'vivirla', es preciso 'comprenderla'" (Schloezer, 1979, p. 20). El autor entiende por "comprender" un esfuerzo de atención en "tal sistema de sonidos" por sí mismo, "sin ningún retorno de lo que pasa en mí y sin ninguna complacencia por mis actitudes mentales" (Schloezer, 1979, p. 33). Se trata de captar la unidad de una "serie sonora" (en los años cuarenta, durante los cuales se escribió el libro, esta palabra todavía no tiene la significación técnica específica que será pronto la suya), con el fin de comprenderla (Schloezer recurre a "la acepción estricta, etimológica, de la palabra) como "un sistema complejo de relaciones que se interpenetran mutuamente" (Schloezer, 1979, p. 34). Lo que así se escucha es una estructura a la que nos entregamos: el autor habla de "éxtasis […] equilibrado", condición del verdadero placer estético, "solo nos conmovemos 'musicalmente' por algo que se ha reconstruido y en lo cual hemos colaborado" (Schloezer, 1979, p. 45).

Schloezer despide la descomposición de la música en "elementos" en las teorías musicales tradicionales, en provecho de una distinción entre las dimensiones paramétricas inherentes a la naturaleza física de los sonidos y vistas parciales sobre el organismo musical:

> en el campo de la música no tratamos con tres órdenes de relaciones sonoras, rítmicas, armónicas y melódicas, sino con sistemas de relaciones de intensidad, duración, altura y calidad o timbre (condicionadas por la constitución misma de los sonidos), que se nos presentan bajo tres aspectos diferentes: rítmica, armónica y melódica, según el punto de vista en el cual nos ubiquemos. (Schloezer, 1979, p. 153)

Entre estos dos polos, uno paramétrico *a priori* y el otro aspectual, la estructura musical se puede describir como el encaje de sistemas "compuestos"

[5] "(Convencido de que (le presta a la música) toda su atención y se deleita con esto, el oyente generalmente se contenta con escuchar o más bien abandonarse a una vaga euforia" (Schloezer, 1979, p. 17).

y "orgánicos", opuestos a los sistemas "aditivos". La categoría de conjunto "aditivo" o "mecánico" se define como una yuxtaposición de objetos heteróclitos que implican una noción "débil" de forma musical. La categoría de conjunto "compuesto" designa un sistema regido por una ley explícita o explicitable (por ejemplo, una escala coherente de alturas), lo que la eleva por encima de la simple colección aditiva[6]. Pero estos sistemas solo pueden cumplir su papel si están "estrechamente integrados a otros sistemas", coherentes, pero no formulables:

> Una forma musical, lo mismo que una forma poética o plástica, es singular e individual. Es la forma precisamente de esta materia y solo existe con relación a esta. Al igual que esta materia musical, poética o plástica, es siempre y solo la materia precisamente de esta forma. Convenimos en llamar 'orgánicos' a los sistemas de este tipo. (Schloezer, 1979, p. 98)

En este punto, la notación musical moderna está fundada en derecho: irreductible a fórmulas, es el lugar de la inmanencia de la obra: "una melodía, una frase musical, solo se puede simbolizar y figurar, es en esta simbolización que sirven los signos que utiliza la notación musical" (Schloezer, 1979, p. 99). Así pues, los fenómenos musicales deben encontrar su razón en el interior de este espacio y no en una exterioridad como lo es su génesis histórica o psicológica. Si la obra se desenvuelve en el tiempo, su estructura escapa de este:

> en la perspectiva en la que me ubico, la de la estructura, las partes y los miembros son el producto del todo, la multiplicidad y la diversidad son engendrados por la unidad (no en el tiempo, lo repito, sino lógicamente). (Schloezer, 1979, p. 115)

Este encarnizamiento en aislar la estructura de su origen se puede explicar por la voluntad de salir de la estética musical de la anécdota biográfica, con la cual la prensa musical había abrevado a sus lectores desde el siglo XIX, proveyendo una masa heterogénea de elementos entre los cuales se consideraba encontrar la causalidad de la cualidad musical de las obras. Al internalizar esta causalidad en la estructura, Schloezer no disuelve pura y simplemente el problema de la biografía, ni la importancia de las circunstancias de la composición. Por el contrario, desarrolla incluso tesis sobre el efecto de las coacciones sociohistóricas en la actividad creadora y hace de la personalidad del músico el producto de la creación de sistemas orgánicos, lo que supone distinguir la factualidad empírica de la subjetividad individual, abriendo así el análisis de la función autor (Schloezer, 1979). Las circunstancias de producción, y en particular la estilística, permanecen esenciales en tanto que determinan lo que Schloezer denomina la "composición", procediendo por códigos, géneros y

[6] "Mientras que la unidad de conjunto mecánico es siempre concreta, puesto que es el resultado de la conjunción en un cierto lugar y tiempo de algunos elementos, la unidad del sistema compuesto, al estar preconcebido e impuesto en el conjunto del afuera, presenta un carácter abstracto, puede entonces expresarse en términos generales y se puede reducir a una fórmula" (Schloezer, 1979, p. 97).

técnicas definidas. Pero la invención musical reside en el paso de la composición a su integración en el seno de un sistema orgánico: la obra aparece como la concreción singular que resulta de la coproducción de un juego de coacciones técnicas y de un "yo mítico" (teoría que será retomada con destino a la crítica literaria y debatida con Georges Poulet en los años cincuenta[7], pero que ha sido elaborada en entreguerras a partir de las reflexiones sobre Stravinsky, Gogol o Schubert):

> Somos conducidos aquí a ampliar la noción de actividad creadora asignándole una doble función: *su papel no consiste únicamente en engendrar un sistema orgánico sino aún en producir conjuntamente al autor de este sistema, el que está inmediatamente presente.*
>
> Si la obra musical es psicológicamente hablando una historia, una aventura interna, el sujeto de esta historia, el héroe de esta aventura no es el hombre natural, cierto Juan Sebastián Bach, cierto Franz Schubert, es un ser que solo tiene existencia en el plano estético, es un 'yo' artificial: lo llamaría *mítico* y su historia un *mito*, lo que no significa que esta historia sea falsa, sino que no hace otra cosa que interpretar de manera psicológica un proceso que se realiza en el medio sonoro, que la aventura, decimos 'sentimental', solo es la transcripción de una aventura 'técnica'. En este sentido es ficticia. (Schloezer, 1979, pp. 413-414)[8]

Procedente de una ética de la cognición musical ("comprender" la música), el estructuralismo Schloezeriano llega a una autonomización radical de la música, emancipada de un conjunto de determinaciones materiales que la rodean sin poder dar razón de esto. La doctrina es en este sentido antifenomenológica: esta emancipación se encamina hacia la mayor abstracción, hasta el punto en que la notación musical misma, aunque definitoria en lo que tiene que ver con los "sistemas orgánicos", se distingue de su medio técnico (instrumentos de música, tipos de partituras)[9]. Que esta oposición sea o no el efecto directo de la condición museal de músicas extraeuropeas reducidas a su instrumentarium[10],

---

7 En particular, desde los coloquios de Royaumont (a comienzos de los años cincuenta) y en Cerisy, véase sobre todo Schloezer (1968). Véase Poulet (1981), para un comentario del "yo mítico", que Schloezer califica además de "lugar de paso donde la realidad toma musicalmente cuerpo" (en 1923), incluso de "lugar geométrico" (en 1969).

8 Este análisis llama a una comparación con el famoso comienzo del Finale de *L'Homme Nu* con respecto al sujeto del análisis estructural de los mitos: "lugar insustancial ofrecido a un pensamiento anónimo, con el fin de que se despliegue allí, tome sus distancias frente a sí mismo, encuentre y realice sus verdaderas disposiciones y se organice en relación con las coacciones inherentes a su naturaleza única" (Lévi-Strauss, 1951, p. 559).

9 Schloezer (1979) considera esta abstracción en relación con el medio instrumental como específica de la cultura occidental: "[l}a característica esencial del espacio elaborado por la cultura musical occidental es su completa independencia con respecto al material sonoro. Tanto teórica como prácticamente, nuestro sistema de campo de acción no está de ninguna manera condicionado y limitado por nuestros instrumentos, en tanto que por fuera del mundo de la música europea todas las culturas musicales siempre han sido sometidas, y todavía lo son, a los instrumentos de los cuales disponen (p. 232).

10 Véase el comentario de "Origine des instruments de musique de Schaeffner", por Olivier Roueff (2006)

no se contenta, sin embargo, con disminuir la importancia del medio técnico de la música: define la esencia de la música por su repudio de la instrumentalidad.

No sabríamos ver simplemente en estas tesis un manifiesto estructuralista: si el léxico ("estructura", "sistema de relaciones", "serie sonora"), los campos de referencia (comparaciones frecuentes con el lenguaje, alusiones matemáticas) o los razonamientos, se pueden denominar estructuralistas, es en primer lugar porque eran solubles en el estructuralismo, en particular en aquel, igualmente organicista y vinculado a la noción de obra, de los músicos seriales[11]. Muchas consideraciones schloezerianas dependen de un estilo de discurso estético propio de la primera mitad del siglo, que procede por medio de comparaciones puntuales con las otras artes o postulando una distinción de naturaleza entre el lenguaje del "reportaje" y la palabra poética. Boris de Schloezer ha recibido su formación intelectual en otra época (alrededor de 1900) y en otros lugares (Bélgica y Rusia) como la mayoría de sus lectores de 1947. Diez años mayor que un Étienne Souriau, por ejemplo, pertenece a la misma generación que los compositores modernos entonces en camino de la integración definitiva al gran repertorio, como Bartók y Stravinsky. Así pues, su obra se presenta ante todo como el producto de una meditación solitaria (durante la guerra) y de más de cuarenta años de prácticas reflexivas (crítica musical y traducciones) en cuanto a la vida artística e intelectual europea. Las referencias a otras obras se reducen al estricto *mínimum*. La única doctrina científica moderna en discutirse explícitamente es la *Gestalttheorie*. Por lo demás, no es por azar si Boulez cita juntos a Paul Guillaume y Lévi-Strauss de manera indiferenciada, unos quince años más tarde en un pasaje famoso de *Penser la musique aujourd'hui*: después de haber invocado "al sociólogo Lévi-Strauss" para apoyar la idea de que "en la música no existe oposición entre forma y contenido" (Boulez, 1963, s.p.) cita, sin dar su fuente, un pasaje de "La structure et la forme. Réflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp" (1960)[12], e inserta en el interior de la frase de Lévi-Strauss la siguiente nota:

> Recordemos claramente que por *inscripción en estructura* no se puede entender una simple 'adición' de estas estructuras locales, pues 'una forma', como lo escribió Paul Guilleaume (sic), 'es *otra* cosa o alguna cosa *de más* que la suma de sus partes'. (Boulez, 1963, p. 31)

[11] En su artículo sobre "La musicologie devant le structuralisme", aparecido en 1965 en el cuaderno de *L'Arc* dedicado a Lévi Strauss, el musicólogo Célestin Deliège saluda la *Introduction* como "el vínculo más fuerte entre la estética tradicional y una nueva, que solo existe todavía en estado posible" (Deliège, 1965, p. 57). La obra de Schloezer es presentada por Deliège como el más avanzado de los trabajos "pre-estructuralistas". El artículo concluye con un elogio de lo que considera es el primer estudio verdaderamente estructuralista: el análisis de la *Consagración de la primavera* por Boulez (1963).

[12] "La forma y el contenido son de la misma naturaleza, sometidas al mismo análisis. El contenido toma su realidad de su estructura y lo que se denomina forma es la 'inscripción en estructura' de las estructuras locales en que consiste el contenido" (Lévi-Strauss, 1973, p. 158). Esta frase es igualmente citada por Boulez (1995, p. 359).

De manera menos anecdótica, el impacto del libro sobre la música serial es importante. Si Schloezer no trabaja sobre un programa de investigación en estética, su método riguroso de simulación de todos los casos posibles y de la eliminación progresiva de las soluciones insatisfactorias fuerza diferentes puertas, por las necesidades de tal o cual demostración, hacia músicas posibles, pero nunca producidas hasta entonces: música sin tema (Schloezer, 1979), abolición de la distinción entre obra musical y fenómeno sonoro natural (Schloezer, 1979), objeto sonoro "que no entra (n) en ningún género conocido" (Schloezer, 1979, p. 120). La consideración seria y lógica de estos casos de figura se hace posible por la fuerza de abstracción de los conceptos por medio de los cuales Schloezer define la música. Su trabajo individual de refundación del vocabulario musical, abiertamente cartesiano[13], encontrará un eco inmediato en la voluntad de la tabula rasa, "duda fundamental" y "experiencia (del) vacío" (Berio et al., 2005, p. 28) reivindicado por la nueva generación de compositores. Sobre las modalidades de esta readaptación, los músicos de vanguardia, una vez garantizada la "renovación completa de la técnica" (Berio et al., 2005, p. 298), fracasan pronto, al mismo tiempo que constatan que la generalización del serialismo no bastaba para producir un lenguaje musical a la vez coherente y repartible que sustituyera la tonalidad.

Crisis internas alrededor de 1955: hacia nuevos paradigmas

Desde el punto de vista de la coherencia lógica, la fórmula, que consiste en hacer de todos los parámetros del sonido las variables interdependientes de una misma función, aparece como la más económica y elegante. Pero, por diversas razones, algunas obras a las que da lugar se muestran insatisfactorias desde el punto de vista de los compositores. En particular si este tipo de fórmula permite satisfacer la exigencia organicista en la escala de una obra dada, es al precio de una atrofia del campo de sus declinaciones posibles en otras obras. Mientras que las críticas de ininteligibilidad dirigidas a los músicos serialistas por diferentes músicos y musicógrafos solo hacen descalificar relaciones sonoras inesperadas, la autocrítica de los músicos serialistas, sostenida y/o prolongada por otros interlocutores, apunta sobre la más grande independencia entre coherencia poética y resultado sonoro percibido.

[13] El prefacio justifica así la deriva del propósito del conjunto con respecto al proyecto inicial (hacer comprender el arte de Bach en tanto que nos entrega "la esencia misma de la música, el secreto de su estructura"): "[e]n efecto, a medida que penetraba más a fondo en mi tema, los términos que utilizaba me parecían singularmente faltos de rigor e introducían burdas confusiones. [...] Además, después de muchas tentativas infructuosas, inspirándome audazmente en un ilustre ejemplo, me decidí a cuestionar todo lo que había aprendido, a examinar de nuevo las ideas aceptadas hasta aquí de confianza, en síntesis, a ensayar repensar el hecho musical por mi propia cuenta" (Schoezer, 1979, p. 11-12).

André Souris (2000) ha dado de esta crítica interna una formulación simplificada, mostrando con exactitud la idea de descomposición (luego de síntesis) del sonido, según los cuatro parámetros:

> La teoría multiserial, tomada al pie de la letra y considerada como suficiente, depende del pensamiento analítico más ingenuo. Presupone que la cohesión de un conjunto resulta de la adición pura y simple de sus partes. Basando sus trabajos sobre este dato, muchos compositores seriales han llegado a resultados caóticos, monstruosos, y siempre forzosamente imprevistos. (pp. 207-208)[14]14

Más poderosa es la crítica que devuelve ciertas referencias científicas de los músicos seriales contra sus procedimientos composicionales. Es lo que hace Nicolas Ruwet a partir de la lingüística a finales de los años cincuenta. En "Contradictions du langage sériel" (1959), el lingüista y el músico (alumno de Pierre Froidebise y André Souris) llama con una misma voz al aficionado a la música serial a reconocer el carácter "simplista en la audición" de un proyecto composicional "muy complejo en principio" (Ruwet, 1972, p. 23). Según Ruwet (1972), "es difícil percibir allí algo distinto a una serie de deflagraciones sonoras, una sucesión de instantes que se consideran inauditos, pero, que solo llegan a anularse unos a otros" (p. 24). Al aprobar el uso intensivo de la noción de "*lenguaje* musical" para los músicos seriales, Ruwet (1972) los remite a su exigencia de cientificidad:

> En vez de reprocharle a Boulez y a sus amigos su espíritu de sistema, diría con gusto que no se han mostrado muy sistemáticos, es decir, que no han tenido una consciencia suficientemente clara de lo que significa el hecho de que la música es *lenguaje.* [...] (Descuidando las) condiciones que determinan la posibilidad de cualquier lenguaje [...], han fracasado en constituir un lenguaje. (p. 25)

Con referencia a las nociones de lengua y habla en Troubetzkoï, como su correspondencia con la distinción tiempo reversible/tiempo irreversible, Ruwet (1972) les reprocha a los músicos seriales "reducir el lenguaje a uno de sus términos, *el habla*" (p. 28). En efecto, en vez de crear del devenir musical a partir de oposiciones estructuradas subyacentes, buscan producir una infinita diferenciación del habla (la obra interpretada) sin apoyo en relaciones estables de identidad en la lengua. Ruwet retoma y precisa luego el argumento de Souris antes citado: si la "famosa cuestión de la generalización del principio serial en los diferentes componentes" (p. 30) plantea un problema, es porque "en un sistema musical, como en uno lingüístico o de parentesco, los diferentes subsistemas están en relaciones [...] complejas" (p. 30) unos con otros, cada uno dependiendo, además, de lógicas internas diferentes. En lugar de esto, el serialismo integral piensa

[14] Como consecuencia de que la dignidad estética de las obras seriales acabadas deba residir, además, como en las fórmulas coherentes que las sostienen: Souris elogia a Boulez y Stockhausen porque en sus obras han "descubierto, por fuera de la acción de las series, y por su única intuición creadora, la fuente de la corriente secreta que les confiere a estas obras su unidad soberana" (Souris, 2000, pp. 207-208).

estas relaciones (en la forma (primitiva) del *paralelismo*" (p. 30). Por último, sobre la base de dos comentarios detallados de extractos de los *Klavierstücke* de Stockhausen, Ruwet muestra que las oposiciones distintivas, a las cuales pretende el serialismo, son inoperantes, que las márgenes de seguridad son insuficientes y, de manera general, la extrema diferenciación del material permitido por un uso refinado de la notación musical termina por producir "algo muy indiferenciado que se podría escribir de otro modo" (p. 38).

La otra gran crítica "interna" del serialismo, la de Xenakis (1994), se apoya en la misma evidencia de un contraste entre el refinamiento en juego en la composición y la grisalla percibida en la audición. La fuerza de la crítica de Xenakis tiende al hecho de que propone otros modelos científicos para la composición: la combinatoria probabilista debe permitir manejar masas y no puntos, grupos y no series. Así pues, se controlará directamente un efecto y una textura, desde la fase pre-composicional. La crítica se formula en un vocabulario específicamente musical y la solución se introduce por la solicitación de ciencias y técnicas exógenas:

> La polifonía lineal se destruye a sí misma por su complejidad actual, que impide a la audición seguir el enmarañamiento de las líneas y tiene como efecto macroscópico una dispersión irracional y fortuita de sonidos sobre toda la extensión del espectro sonoro. Por consiguiente, hay contradicción entre el sistema polifónico lineal y el resultado escuchado, que es superficie y masa.
>
> Esta contradicción inherente a la polifonía desaparecerá cuando la independencia de los sonidos sea total. En efecto, [...] lo que contará será la media estadística de los estados aislados de transformación de los componentes en un instante dado. El efecto macroscópico podrá entonces ser controlado por medio de los movimientos de los *n* objetos elegidos por nosotros. De allí resulta la introducción de la noción de probabilidad que implica, además, en este caso preciso, el cálculo combinatorio. (Xenakis, 1994, pp. 41-42)

Si esta crítica un poco maniquea es admisible y debatida en 1956, es porque ha sido precedida por una demostración brillante del carácter innovador de sus métodos de composición inspirados por la arquitectura y la física, desde el escándalo de la creación de *Metástasis* para gran orquesta (1953-1954) en el festival de Donaueschingen, en 1955. Luego, por una serie ininterrumpida de nuevas obras y teorías que se condicionan recíprocamente, a lo largo de los años 1950 a 1970. Así presentadas, estas dos disputas del serialismo demuestran el poder en un campo musical abierto entonces a la absorción de modelos externos, de la referencia a la lingüística y las matemáticas, que rompe así con el organicismo a la manera de Schloezer.

Sin embargo, las mutaciones del serialismo, a partir de esta época, indican pronto el abandono progresivo de este tipo de importación: en tanto que algunas

herramientas matemáticas son trivializadas por la integración definitiva en el taller del compositor (incluso cuando declara haberse emancipado del serialismo estricto), los músicos se dirigen hacia el tema de la obra abierta, al concebir la partitura como un mapa para recorrer según reglas, redefiniendo la función del interprete en la realización del texto musical. Y en el plano teórico, para Berio se trata pronto, alrededor de 1963, de pensar el instrumento y la connotación cultural como matrices del trabajo de composición. Para Boulez, abordar el campo de la "estética", opuesto a la fijación en los problemas técnicos artesanales. Para Stockhausen, desarrollar la noción de homogeneidad del tiempo musical subsumiendo la problemática serial de una función común a los parámetros. Para Pousseur, integrar el sistema tonal y el pensamiento serial en el seno de un sistema de nivel superior. Estas tentativas de superación del serialismo, que proceden por balances y manifiestos[15], no se resolverán en grandes opciones colectivas. La siguiente generación, la de los alumnos de Nono o Stockhausen, constituirá retrospectivamente los años cincuenta en la edad de oro del estructuralismo musical. Así como del compositor Helmut Lachenmann que, por referencia a este periodo, busca salir, a finales de los años setenta, de los antagonismos entre neoserialismo y neosubjetivismo por un "estructuralismo dialéctico" procedente de sus experiencias de "música concreta instrumental" (Lachenmann, 2005).

Así, vemos que el estructuralismo musical posee su dinámica propia y se constituye de forma ampliamente independiente del estructuralismo lingüístico y antropológico, que es la vertiente más conocida en la historia de las ciencias humanas. Además, vemos reaparecer los temas (el organicismo, la referencia a la distinción lengua/habla o al modelo computacional) que aparecen bajo otras configuraciones en la antropología estructural. Así pues, se puede abordar en el presente esta otra versión del estructuralismo: se constatará entonces el mismo estallido en distintos momentos, pero que no se recortan exactamente, a pesar de las referencias progresivas de Lévi-Strauss a la música.

El itinerario estructuralista de Lévi-Strauss y su inscripción colectiva

Para Claude Lévi-Strauss, el encuentro del "estructuralismo" tiene lugar en 1941 en la New School for Social Research de Nueva York, institución que acogía a los intelectuales europeos en el exilio (Jeanpierre, 2004), donde sigue los cursos de Roman Jakobson, fundador del Círculo de lingüística de Praga[16]16. Mientras que hacía hasta aquí "estructuralismo sin saberlo", acumulando datos sobre

[15] En el mismo año 1963, Boulez publica *Pensar la música hoy* (2009), donde cita el artículo de Lévi-Strauss "La estructura y la forma" y pronuncia las conferencias "Necesidad de una orientación estética".

[16] Jakobson ya había comparado el funcionamiento del lenguaje con el de las formas estéticas, sobre todo la poesía y la música (Jakobson, 1971).

las formas estéticas y la organización social de los amerindios, en vez de percibir su coherencia, Lévi Strauss tiene la "revelación" de que fenómenos aparentemente muy complejos se pueden reducir a un pequeño número de desviaciones diferenciales, del mismo modo que la lingüística reduce una lengua a un sistema de relaciones entre fonemas[17]. Así pues, la importación del método lingüístico en antropología tiene como finalidad introducir el orden en una disciplina que hasta aquí había acumulado datos de manera empírica (sobre todo en el marco de la antropología cultural de Boas y Lowie, fundada en la recolección de lenguas, formas estéticas y organizaciones sociales en vías de desaparición) sin formular una hipótesis teórica suficientemente fuerte para aclararlas en su diversidad; en este sentido, la antropología estructural se presenta como un estudio de las "estructuras del espíritu humano" que determinan de modo subyacente las organizaciones sociales y las representaciones colectivas (Hénaff, 1991; Keck, 2005). Esta es una primera diferencia entre el estructuralismo de Lévi Strauss y el de la música contemporánea, en tanto que esta utiliza la noción de estructura para romper con la tradición tonal e inaugurar un nuevo modo de escritura y producción de la música, Lévi Strauss recurre a esta noción para renovar una disciplina, la antropología, cuyo campo se conserva en su extensión, pero unificado teóricamente en el modelo de la lingüística. De esta manera, se explica esta primera crítica dirigida por Levi-Strauss a la música serial:

> Por el hecho de que las estructuras y las formas imaginadas por los teóricos con mucha frecuencia se revelan artificiales y algunas veces erróneas, no se deduce que no exista ninguna estructura general, que un mejor análisis de la música, tomando en consideración todas sus manifestaciones en el tiempo y el espacio, conseguiría separar. ¿Dónde estaría la lingüística, si la crítica de las gramáticas constituyentes de una lengua, propuesta por los filólogos en diversas épocas, la había llevado a creer que esta lengua está desprovista de gramática constituida? (Lévi-Strauss, 1964a, p. 32)

Así pues, existe una primera diferencia entre estructuralismo en antropología y el modelo organicista del germen que dirige el pensamiento serial en sus comienzos: la antropología estructural no supone que las sociedades que estudia estén estructuradas en sí mismas (en la forma en la cual la sociología clásica concebía las organizaciones sociales), sino que construye modelos de relaciones para dar cuenta de las reglas a través de las cuales los individuos perciben su sociedad como estructuradas para, de esta manera, comparar entre ellas estos sistemas de relaciones y separar sus invariantes. La distinción entre estructura y modelo,

[17] Dice Lévi-Strauss (1976) en el prefacio a Jakobson que: "[a]ún bajo el golpe de las dificultades que, por el hecho de la inexperiencia, había encontrado tres o cuatro años antes para anotar correctamente las lenguas del Brasil central, me prometí adquirir al lado de Jakobson los rudimentos que me faltaban. En realidad, su enseñanza me aportó algo distinto y, es necesario subrayarlo, mucho más: la revelación de la lingüística estructural" (p. 7), también dice que: "[e]ra en la época una especie de estructuralista ingenuo. Hacía estructuralismo sin saberlo. Jakobson me ha revelado la existencia de un cuerpo de doctrinas ya constituido en una disciplina: la lingüística, que nunca había practicado. Para mí, esto fue una iluminación" (Lévi- Strauss y Eribon, 1990, p. 63).

establecida en el artículo "La noción de estructura en etnología", permite avanzar que el modelo construido por el etnólogo, aunque artificial, puesto que relaciona términos de manera abstracta, reúne tangencialmente una realidad, pues expresa la percepción deformada que tienen los individuos de la realidad social. Dice Lévi-Strauss (1958) que "[a]un cuando los modelos son tendenciosos o inexactos, la tendencia y el género de errores que encubre hacen parte integrante de los hechos para estudiar y, tal vez, se cuentan entre los más significativos" (p. 335). Así pues, el carácter artificial de la estructura no es un motivo para revocarla; por el contrario, obliga a multiplicar allí los niveles de expresión según el modelo de una "estructura hojaldrada", con el fin de obtener el mapa de las posibles permutaciones a las cuales se entrega el espíritu humano cuando percibe la realidad como estructurada. Una concepción según la cual los diferentes modelos se combinan en la reserva de las estructuras universales del espíritu humano se opone a la concepción generativa de la estructura, que reemplaza estructuras usadas por nuevas, según el gesto cartesiano de la tabula rasa que permite plantear un nuevo germen.

En su regreso a los Estados Unidos, en 1947, después de un breve paso por el CNRS y el Musée de l'Homme —donde colabora con Michel Leiris—, Lévi-Strauss se beneficia del apoyo de dos investigadores que han efectuado antes que él la "revolución estructuralista": Émile Benveniste y Georges Dumézil. Benveniste ha tomado la sucesión de Meillet en la cátedra de lingüística de la École Pratique des Hautes Études y retoma el programa de la lingüística estructural de Saussure en un sentido muy diferente de la versión que se ha desarrollado en Praga y Nueva York: se dirigirá pronto hacia la semántica de los nombres propios y de los pronombres personales, según una dirección muy alejada del estructuralismo de Lévi-Strauss (Benveniste, 1974; Milner, 2002)[18]. Dumézil también enseña en la École Pratique des Hautes Études y es elegido, en 1949, en el Collège de France para una cátedra de "Civilización indoeuropea". Retoma la noción de estructura para calificar la "conversión de la mirada" que ha producido, en 1938, el descubrimiento del carácter tripartita de las mitologías indoeuropeas (preparada y confirmada por Marcel Granet), que estudiaba hasta aquí en una perspectiva evolucionista. Este "corte" es el origen del conjunto de sus estudios sobre los modos de narratividad en las sociedades indoeuropeas, que luego ha tendido a distinguir del enfoque "estructuralista" (Dumézil, 1987; Milner, 2002)[19].

[18] Milner muestra la especificidad de lo que denomina la"Escuela de París" en lingüística, vinculada a la enseñanza de Saussure en 1901-1902, pero también por la herencia de Fustel de Coulanges y de Bréal y, más generalmente, del análisis durkheimiano de los hechos sociales. Según Milner (2002), esta herencia explica la diferencia entre el estructuralismo más conservador de Lévi-Strauss y el más modernista de Benveniste, que describe como "marxista, apasionado por la poesía y aficionado a la música contemporánea, estaba abonado al Domaine musical" (p. 101).

[19] Dumézil (1987) dice haber adoptado la noción de estructura antes que la de sistema por el consejo del filósofo Victor Goldschmidt que seguía sus cursos y haberla abandonado muy rápido debido a la moda que acarreaba

Benveniste y Dumézil le ayudan a Levi-Strauss a entrar en la École Pratique des Hautes Études en 1950 y al Collège de France en 1959 —después de haber ya sostenido su candidatura por dos veces en 1950— y Lévi-Strauss acoge a Dumézil en la Académie Française pronunciando su discurso de recepción en 1979. Así pues, si bien tienen itinerarios y enfoques muy diferentes, Benveniste, Dumézil y Levi-Strauss están unidos por un marco institucional, prestigioso, pero marginal en relación con la universidad[20]20. De allí lanzan el programa estructuralista en ciencias humanas, sometiéndolo a la autoridad de grandes precursores —Meillet, Granet y Mauss—, antes de que este programa se vuelva una moda cuando es retomado por la filosofía con Althusser, el psicoanálisis con Lacan o la crítica literaria con Barthes y Genette[21]21, renovando profundamente el campo de las humanidades por métodos tomados de las ciencias de la naturaleza.

Lévi-Strauss aplica el método estructural en su tesis, *Las estructuras elementales del parentesco*, sostenida en 1948 y publicada en 1949. El análisis de los desvíos diferenciales entre grupos de relación es desplazado del estudio lingüístico de los fonemas al de los sistemas de parentesco recopilados por los etnólogos en las sociedades de Asia, América y Oceanía. Lévi-Strauss separa dos estructuras principales, estas son, el intercambio restringido y el generalizado, cuyas combinaciones aclaran la mayoría de los sistemas de parentesco observados en estas sociedades. Le pide a André Weil, matemático del grupo Bourbaki, formalizar la estructura del sistema Murngin, que presenta el intercambio generalizado en su forma más pura, y recurre para esto a los medios informáticos para extender sus resultados a las estructuras complejas (Lévi-Strauss, 1949; Lévi-Strauss y Eribon, 1990a). En el marco del Laboratoire d'Anthropologie Sociale, fundado por Lévi-Strauss en el Collège de France después de su elección, Françoise Héritier estudiará así los sistemas semicomplejos a partir de su trabajo de campo en los Samo del Alto Volta y herramientas informáticas de las cuales Lévi-Strauss no disponía en 1949 (Héritier, 1981). Este trabajo colectivo que reúne a antropólogos, matemáticos, informáticos y filósofos alrededor de un mismo objeto complejo, constituye un modelo de cientificidad

(se decía algunas veces "estructurista" antes que "estructuralista"). En particular, Dumézil nunca ha hecho la comparación entre el campo de la civilización europea, al cual se le aplica bastante bien el método estructural, y otros campos, comparación que dejaba a Lévi-Strauss, según una división del trabajo, entre filología y filosofía (Dumézil, 1987).

20 Sería preciso agregar a la École Pratique des Hautes Études y al Collège de France, el Centre Louis Gernet fundado por Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet y Marcel Detienne, aplicando el método estructural a la lectura de los textos antiguos.

21 "En los años 60 y 70 se hablaba del estructuralismo como un fenómeno global y se daba siempre una lista de nombres: Lévi-Strauss, Foucault, Lacan, Barthes […] Esto siempre me irrita, pues esta amalgama no tiene fundamento. No veo lo que hay de común entre los nombres que cita. O más bien lo veo: son falsas apariencias. Siento que pertenezco a otra familia intelectual: la que ha ilustrado Benveniste y Dumézil. Me siento más cerca de Jean-Pierre Vernant y de los que trabajan con él. Foucault ha tenido completamente la razón al rechazar la asimilación" (Levi-Strauss y Eribon, 1990a, p. 105).

para la antropología estructural, retomando en París el sueño de una concepción informática de la sociedad elaborada por la escuela de cibernética de Neumann y Wiener, que Lévi-Strauss había frecuentado en Nueva York.

Música y "lógica de lo sensible": un giro en la antropología estructural

En este momento interviene un giro mayor en el recorrido de Lévi-Strauss, que abandona el estudio del parentesco para volverse hacia el estudio de los mitos. Sin duda, este giro se explica por razones institucionales, puesto que toma la cátedra de "Religiones comparadas de los pueblos no-civilizados", en 1951, ocupada antes por Mauss y Leenhardt, y rebautizada en 1954 "Religiones comparadas de los pueblos sin escritura" y publica a continuación de esta cátedra "La estructura de los mitos", en 1955, en el *Journal of American Folklore*, retomado, en 1958, en *Antropología estructural*, y que constituye el artículo fundador del análisis estructural de los mitos, el más frecuentemente revisitado y comentado. Pero corresponde también a una crisis personal e intelectual, de la cual *Tristes trópicos*, publicado en 1954 en la colección "Terre humaine", dirigida por Jean Malaurie, es el relato en forma de confesión literaria. Si no podemos glosar sobre la crisis personal (un segundo divorcio y otro fracaso en el Collège de France)[22]; por el contrario, es necesario detenerse en la crisis intelectual, pues corresponde a una transformación del programa estructuralista. En *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss parece renunciar al rigor de la herramienta matemática y buscar, por la rememoración de su experiencia de campo veinte años después, un medio de reunir la experiencia sensible a partir de las herramientas formales que ha encontrado en la lingüística[23]. La escritura literaria, en la forma muy particular de la "confesión", mezcla de relato de viaje y novela filosófica, aparece como una experimentación de la "lógica de lo sensible", insertando las formas en los contenidos, que estará en el centro de los trabajos sobre los mitos (Debaene, 2003).

Ahora bien, este giro corresponde a la introducción de la referencia a la música. En la última parte de *Tristes trópicos* titulada "El regreso", Lévi-Strauss analiza una melodía de Chopin que lo obsesiona, mientras vuelve del punto más alejado de la Amazonía en condiciones deplorables, y que le intriga porque no corresponde a la música de los indígenas con los cuales camina, ni a la música hacia la cual lo llevan sus gustos presentes, dirigidos además hacia Debussy (Lévi-

[22] Lévi-Strauss vuelve allí en una entrevista reciente: "Escribí este libro con una especie de rabia e impaciencia. Experimentaba también cierto remordimiento. Pienso que debería mejor haber escrito otra cosa. - *¿Qué?* -Después de haber tratado sobre las estructuras elementales del parentesco, habría debido pasar a las estructuras complejas" (Lévi-Strauss, 2004, p. 2).

[23] "Han sido necesarios veinte años de olvido para llevarme frente a frente con una vieja experiencia cuya continuación, tan larga como la tierra, me había antaño rechazado el sentido y arrebatado la intimidad" (Lévi-Strauss, 1955, p. 44).

Strauss, 1955; Wygant, 1989). La lección aprendida de este episodio es clara: a partir de su experiencia musical y de la cultura de su infancia recuerda, casi a pesar suyo, que el etnólogo puede esperar entrar en la lógica de lo sensible en el trabajo con los mitos amerindios. En este sentido, el orden de la inteligibilidad es inverso del de la experiencia sensible: mientras que el aprendizaje musical va de Chopin a Debussy, la inteligibilidad va de Debussy a Chopin, el último término en el orden de la cultura musical que permite ascender hacia el primer término en el orden de lo sensible y así, tangencialmente, hacia la experiencia de las "sociedades salvajes". Las consecuencias de este análisis se toman de La estructura de los mitos, donde Lévi-Strauss compara la situación del antropólogo frente a los mitos amerindios con la de un arqueólogo que descubre las partituras de la música occidental y busca su coherencia global, con el fin de justificar la presentación de los mitos en un espacio visual repartido sobre dos ejes, vertical y horizontal, como una partitura (Lévi-Strauss, 1958). Así pues, el análisis de la música parece entonces constituir el lugar de experimentación donde puede efectuarse una prueba subjetiva del análisis estructural, pero además como una configuración de los resultados de este análisis.

No obstante, *El pensamiento salvaje* adopta más bien el modelo pictórico para describir el efecto de saber que produce el análisis estructural sobre el sujeto[24]. Al final del primer capítulo, Lévi-Strauss se dedica a hacer un análisis del "arte" como situado "a mitad de camino entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico" (Lévi-Strauss, 1962, p. 37). Pero el desarrollo que sigue muestra que entiende aquí por "arte" la pintura y aun esta forma muy específica de pintura que es el retrato del Renacimiento, efectuando un "modelo reducido" de la realidad que hace captar en el instante de la percepción la totalidad de la estructura de su objeto. Este análisis le permite a Lévi-Strauss incluir en el arte tanto las artes primitivas como las aplicadas, concebidas como relaciones variables entre la estructura y el acontecimiento. Pero lo lleva a excluir la pintura no figurativa, con el argumento de que representa no objetos, sino intenciones (Lévi-Strauss, 1962). Esta focalización en la pintura figurativa se explica por el proyecto general de la obra, que apunta, a medio camino entre las *Estructuras elementales del parentesco* y las *Mitológicas*[25], a mostrarle a un público más amplio que el de los etnólogos, en el espacio de un libro y con más frecuencia en forma de esquemas o cuadros, el funcionamiento universal de un pensamiento salvaje que despliega sus clasificaciones en muchos niveles lógicos para integrar acontecimientos que se producen en su límite (Keck, 2004). Sin embargo, esta problemática del acontecimiento, situado en el marco de la polémica con Sartre,

[24] Sobre la repartición de estas dos formas estéticas en Lévi-Strauss véase Merquior (1977).

[25] "*El pensamiento salvaje* marca en nuestra tentativa una especie de pausa (porque) necesitábamos volver a tomar aliento entre dos esfuerzos. Sin duda, aprovechábamos para abrazar con la mirada el panorama desplegado ante nosotros" (Lévi-Strauss, 1964a, p. 17).

es abandonada en las *Mitológicas* cuando se trata de entrar en la temporalidad interna del análisis estructural de los mitos. Así pues, se comprende que la Obertura de las *Mitológicas* comienza por comparar los méritos de la pintura y la música como ilustraciones del análisis estructural, para terminar por elegir la música porque compone el sentido con entidades puramente culturales, en tanto que la pintura retoma sus colores de la naturaleza (Lévi-Strauss, 1964a). Luego de la condena de la pintura no figurativa viene la de las músicas atonales.

Para comprender el sentido de este paso del modelo pictórico al musical en Lévi-Strauss, tomando el relevo, en el campo estético, del modelo matemático utilizado para el análisis de las estructuras de parentesco, puede ser esclarecedor tomar como punto de comparación otra figura de lo que ha sido identificado desde el punto de vista del gran público como estructuralismo: Michel Foucault. En *Las palabras y las cosas*, arqueología de las ciencias humanas que se presenta como una historia estructural del estructuralismo, Foucault recurre al modelo de la pintura a través del famoso análisis de las *Meninas* de Velásquez para hacer estallar el marco del cuadro clásico sacando a la luz en sus márgenes la figura de un sujeto a la vez representante y representado. El lugar de lo que Lévi-Strauss llamaba acontecimiento, en el límite del sistema de clasificación, es tomado entonces, según Foucault, por una exterioridad absoluta, lo que denominará, retomando a Blanchot, "el pensamiento del afuera", elaborado en las *Palabras y las cosas* a través de la experiencia literaria de Roussel. Ahora bien, Foucault le pide a la música, y singularmente a la música de Boulez, la expresión de esta exterioridad que condiciona la creación de nuevas formas, pues la música serial produce nuevas estructuras a partir de una "casilla vacía" que reactiva de manera proliferante el movimiento. Describiendo en 1982 la atmósfera intelectual de los años sesenta, Foucault dice en un texto titulado "Pierre Boulez, la pantalla atravesada":

> La música estaba entonces abandonada por los discursos del exterior. En este tiempo, la pintura llevaba a hablar [...] Sin duda, lo que era una de las grandes transformaciones del arte del siglo XX permanecía fuera del alcance por esas formas de reflexión que, alrededor de nosotros, habían establecido sus barrios, donde corríamos el riesgo de tomar nuestros hábitos. (Foucault, 1994, p. 219)

Existen aquí dos encuentros diferentes entre el estructuralismo y la música: Foucault ve en la música una manera de hacer estallar el estructuralismo por medio de un trabajo de creación de nuevas formas en el límite de las que ya estaban en vigor, mientras que Lévi-Strauss busca en la música una forma de experimentación del análisis estructural sobre su propia cultura musical (Zehentreiter, 2003).

La experiencia musical de las Mitológicas: el redescubrimiento de una cultura

Podemos en el presente entrar en los textos de Lévi-Strauss directamente dedicados a la música y que fueron los más leídos y comentados por los músicos: la Obertura y el Finale de las *Mitológicas*. La paradoja que orientará nuestra lectura es la siguiente: en tanto que Lévi-Strauss parece hablar de la música de su tiempo, de la cual hace numerosas alusiones, para justificar la presentación del análisis estructural de los mitos según un modelo musical que hace sensible inmediatamente el movimiento, explora la cultura musical de su infancia, revelando así un condicionamiento estético del análisis estructural que plantea un problema en la discusión con los músicos contemporáneos. Tres estratos de significación están enmarañados aquí: las prácticas musicales de Lévi-Strauss y sus contemporáneos, la cultura musical del antropólogo que lo separa de los músicos de vanguardia que comenta y, por último, de los mitos sin edad y que se sumergen en dirección del inconsciente estructural[26].

Las razones y las causas de la afinidad entre el mito y la música

La Obertura del primer tomo de las *Mitológicas*, *Lo crudo y lo cocido*, justifica el modelo musical utilizado en la escritura del libro, cuyas partes se titulan "canto", "variaciones", "sonata", "sinfonía", "fuga", "cantata", en tres momentos: lo que podemos llamar un orden de las razones, las causas y las formas. En un primer momento, Lévi Strauss da las razones que lo han llevado a adoptar esta presentación, retomando el modelo de la partitura que había sido indicado de paso en el artículo seminal "La estructura de los mitos". En primer lugar, se trata de realizar el proyecto, anunciado en el *Pensamiento salvaje*, de una "lógica de lo sensible", alcanzando "un plano donde las propiedades lógicas se manifestarán como atributos de las cosas tan directamente como los sabores" (Lévi-Strauss, 1964a, p. 21). Ahora bien, "esta búsqueda de una vía media entre el ejercicio del pensamiento lógico y la percepción estética debía inspirarse muy naturalmente en el ejemplo de la música, que la ha practicado desde siempre" (Lévi-Strauss, 1964a, p. 21). Nos podemos preguntar en este estadio por qué la experiencia musical estaría en condiciones de reconciliar la lógica y lo sensible, más que la química o la gastronomía, para retomar los ejemplos que Lévi-Strauss había podido dar en sus textos anteriores. La música provee un orden de presentación que permite producir una experiencia sensible en la inmanencia misma de la notación lógica, sin la presentación de los datos sensibles evocados. En efecto, para que la experiencia sensible llegue a la formulación de su lógica, es preciso que tenga cierto ritmo, es decir, que los momentos de tensión y calma que son características de las variaciones cualitativas se puedan comunicar inmediatamente. Ahora bien,

[26] Clément (1979) muestra las afinidades entre los textos de Lévi-Strauss sobre la música y la concepción freudiana y kleiniana del inconsciente.

es lo que llega a hacer la forma musical, haciendo percibir muchos "paquetes de relación" al mismo tiempo, y sobre longitudes variables, encadenando entre ellos grupos de estructuras y no solo estructuras elementales. Estamos aquí en un orden de las razones, en el sentido en que las formas musicales cumplen una función análoga a la del análisis estructural de los mitos, cuando este debe exhibir de manera inmanente su lógica interna, que se despliega en muchos niveles para percibirse en la pluralidad de sus ritmos.

No obstante, este orden de las razones parece insuficiente, pues permanece puramente exterior y podría constituir en este estadio un simple artificio de presentación. Es necesario llegar hasta interrogar las "causas profundas de la afinidad, a primera vista sorprendente, entre la música y los mitos". El lenguaje de las causas sobrepasa aquí la simple analogía de las funciones para buscar una explicación en última instancia de esta analogía, en lo que se podría comprender como una causa primera. Ahora bien, aquí Lévi-Strauss invoca no una causa orgánica o un mecanismo cerebral sino "esta invariante de nuestra historia personal, que ninguna peripecia sacudió [...], a saber, el servicio, realizado desde la infancia, a los altares del 'dios Richard Wagner'" (Lévi-Strauss, 1964a p. 23). Esta nota, eminentemente irónica, es de las que se han prestado a los más grandes malentendidos sobre el sentido de la obra de Lévi-Strauss, en la que abre una ambigüedad entre la búsqueda de un mecanismo cerebral que determine todas las producciones intelectuales de la humanidad, lo que Lévi-Strauss ha llamado en sus primeros textos "el inconsciente estructural", y la exploración de una memoria individual como medio de comunicación entre la ciencia moderna y el pensamiento mítico, la búsqueda de su propio inconsciente como lugar de entrada en el de todas las sociedades[27]. La etnomusicología podía interpretar estas declaraciones como la afirmación de una causa que liga en cada sociedad su expresión musical y sus relatos míticos, uno de los objetivos de la etnomusicología es comprender cómo la música actúa sobre el espíritu humano en los contextos sociales más diversos, en tanto que las "causas" de las cuales habla Lévi-Strauss sobrepasan ampliamente los límites de una sociedad particular y no pueden dar lugar a una búsqueda por correlación de variables, como lo afirma en una entrevista ulterior sobre la música[28]. Desde este punto de vista, la relación de Lévi-Strauss con la etnomusicología es fundamentalmente

[27] Levi-Strauss había mantenido de manera maliciosa esta ambigüedad anotando en algunas páginas antes: "si el objetivo último de la antropología es contribuir a un mejor conocimiento del pensamiento objetivado y sus mecanismos, esto finalmente es lo mismo que, en este libro, el pensamiento de los indígenas suramericanos toma forma bajo la operación del mío o el mío bajo la operación de el de ellos" (Lévi-Strauss, 1964a, p. 21).

[28] "Lo que más le interesa al musicólogo, y esto sería un gran sueño para el etnólogo, es decirse que existe una correlación entre la música de una sociedad y todo el resto [...]. -*Usted solo habla de correlaciones. ¿No llegaría a hablar de series causales?* -Creo que es siempre necesario desconfiar de las series causales. Todo lo que se puede encontrar son correlaciones, y si hay causalidades, se sitúan en un nivel aún más profundo" (Lévi-Strauss, 1987, p. 12).

ambigua, puesto que parece dar las herramientas para pensar una expansión del espíritu en las músicas más diversas a partir de un plano de invariancia[29]; mientras que en sus propios trabajos se repliega en su cultura musical de infancia casi sin hacer referencia a las músicas indígenas. La investigación de los orígenes sirve como búsqueda sobre las causas: la exploración de la memoria individual permite alcanzar el plano de invariancia donde se funda "la afinidad entre la música y el mito", expresión goethiana que remite de manera misteriosa a una causalidad originaria.

Este es el momento para recordar que las *Mitológicas* constituyen una experiencia intelectual única: redactadas durante una decena de años haciendo un trabajo de frecuentación cotidiano de los relatos de mitos amerindios, es también una experiencia musical, puesto que Lévi-Strauss escribe mientras escucha grabaciones de discos o música radiodifundida[30]. La investigación de las "causas profundas" reintroduce la subjetividad del antropólogo en la objetividad del análisis estructural: equivale a una "confesión"[31] de lo que ha hecho posible la investigación sobre los mitos. Así pues, las entrevistas en las que Lévi-Strauss expone sus propios gustos musicales parecen prolongar este homenaje irónico al "dios Richard Wagner": muestran la formación de una cultura en la participación de los conciertos de los años veinte, conservada gracias a la escucha de las grabaciones y, sobre todo, de la radio. En efecto, en estas entrevistas Lévi-Strauss reconoce que con Schönberg y la música contemporánea comienza una nueva experiencia de la música que no se corresponde con sus marcos intelectuales. Richard Wagner aparece como el punto culminante de una secuencia que comienza con Bach y se detiene con el Stravinsky de entreguerras, lo cual constituye el fondo musical sobre el que piensa y trabaja Lévi-Strauss. El wagnerismo, movimiento que domina el último tercio del siglo XIX en Francia, podía todavía constituir un estilo de vida o una religión en la época de la juventud de Lévi-Strauss: mitología sistemática, teoría del *leitmotiv* e ideal de la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), constituían la materia de prácticas de escucha y lectura intensivas, diversificadas, abiertas sobre temas

[29] En otra entrevista con etnomusicólogos afirma: "pienso que […] la etnología de la música permite comprender y querer mejor la música, es decir, ampliar nuestro horizonte estético que está delimitado, precisamente, por la cultura en la cual hemos nacido, por ciertos tipos de música, formas y estilos, y que por medio de la etnología accedemos a otros aspectos del universo musical" (Lévi-Strauss et al., 1973, p. 103).

[30] "*¿La música cuenta mucho en su vida?* -Enormemente. La escucho todo el tiempo, trabajo en música. Esto me puede acarrear la desaprobación de los melómanos que me acusarían de hacer de la música un ruido de fondo. Las cosas son más complicadas […], pienso mejor escuchándola. Se establece una relación contrapuntística entre la articulación del discurso musical y el hilo de mi reflexión. A veces van en compañía, otras veces se separan y después, finalmente, se juntan" (Lévi-Strauss y Eribon, 1990a, p. 246).

[31] "Cualquier investigación etnográfica tiene su principio en 'confesiones', escritas o no confesadas" (Lévi-Strauss, 1962, p. 297).

intelectuales explícitos y muy valorizados socialmente[32]. La música atonal llega a separarse sobre este fondo bien definido:

> -Hay una parte de Schönberg que se une al pasado como memoria de una forma. Para mí, cierta noción de la música, es algo que ha comenzado con Frescobaldi y Bach, y que no existía antes. Luego, termina con Stravinsky. Después hay otra cosa.
>
> *-Esto compromete la unidad e identidad de la música erudita occidental. ¿A partir de Stravinsky, usted tiene el sentimiento de penetrar en un universo que le resulta extraño?*
>
> -Es como si, de golpe, una parte del suelo se hundiera bajo mis pasos. Falta algo, de lo cual me doy cuenta retrospectivamente, que es por completo lo esencial: es la jerarquía interna entre las notas de la gama. Porque nací en cierta época, educado en cierto medio. (Lévi-Strauss, 1987, p. 10)

De forma paradójica, esta confesión parece constituir una ruptura con el programa del estructuralismo. Apoyarse en las afinidades entre el mito y la música, como se experimentan de manera interna por el depósito de una cultura musical de infancia, ¿no es renunciar a la idea de la dimensión estrictamente autónoma de las estructuras en provecho de una revalorización de lo vivido? Podemos suponer que es la objeción inmediata que podían presentar los músicos de vanguardia asimilados al estructuralismo y cuyo discurso se apoyaba en particular en la doctrina de Schloezer. La experiencia musical que se describe aquí, de familiaridad con la cultura wagneriana y de extrañeza en relación con la música atonal, parece entrar en el marco de lo que Schloezer define con el término magia: "[l]a acción directa e inmediata que ejerce la música sobre la sensibilidad es, no obstante, innegable, cada uno de nosotros la conoce sin duda por la experiencia. La denominaría mágica" (Schloezer, 1979, p. 46). Schloezer hace entrar en la "magia" de la música características (como la "violencia de los ritmos" o "el esplendor de los juegos de timbres", para los más extremos) que, como "solo existen en sus relaciones con otros componentes" y no "en sí mismas", son nulas y sin valor. Esta magia no muestra la fuerza evocadora propiamente musical de la obra, sino la fragilidad de la construcción de su estructura:

> El hecho de que sea posible experimentar la acción de estos elementos, de vivirlos sin tener en cuenta sus funciones estructurales, testimonia evidentemente de cierta deficiencia de la obra. Una obra absolutamente perfecta debería estar desprovista de magia, es decir, incapaz de actuar cuando no se comprende. Pues si la música es magia, como por lo demás lo es todo arte, lo es en la medida precisamente en que no es música, serie sonora organizada. (Schloezer, 1979, pp. 47-48)

[32] Estas condiciones no se cumplen necesariamente para los otros pilares de la cultura musical familiar del joven Lévi-Strauss, como Offenbach, otra referencia ineludible citada por él en una entrevista (Lévi-Strauss y Eribon, 1990a), pero ausente de las tentaciones ulteriores de su experiencia de infancia para el antropólogo.

Para Schloezer, que hace de la "comprensión" la condición de posibilidad de un verdadero placer musical, la magia se sitúa en la superficie de la música. Y con respecto a esta posición clásica del estructuralismo musical, tachando estos rasgos como efectos superficiales, Lévi-Strauss parece subjetivista cuando habla de afinidades entre el mito y la música.

La teoría de la doble articulación y las críticas de los musicólogos

Si este subjetivismo podría peligrosamente alcanzar la cientificidad de la empresa de las *Mitológicas*, muestra directamente, para quien quiera leer de cerca *Lo crudo y lo cocido*, huellas de escucha, esquemas de aprehensión de la música propios de un oyente singular y situado, que se apoya en una experiencia emocional musical para tomar de allí, en un primer momento, un orden de razones que justifican que los mitos están presentes como músicas y, luego, un orden de causas que explican por qué la música en el siglo XIX ha tomado la función del mito. Además, este subjetivismo es rápidamente integrado en un análisis del orden de las formas que dan razón de las huellas dejadas así en depósito en la subjetividad. Si la música y el mito tienen afinidades, no es solo porque son experimentados juntos por un investigador que siente y lee de manera musical, es también porque constituyen dos formas del lenguaje. La oposición de las razones y las causas, del orden objetivo de presentación y de los mecanismos subjetivos de la experiencia, se sobrepasa aquí en provecho de un análisis de la forma como desprendimiento con respecto al dato sensible y la instauración de relaciones puramente lógicas. Lévi-Strauss hace referencia aquí a la teoría lingüística de la doble articulación del signo en significante y significado, según la cual el lenguaje constituye relaciones propiamente lingüísticas entre los signos, tomando su material de manera arbitraria en los sonidos naturales: de manera homóloga, el mito articula la serie de los acontecimientos pertinentes en una sociedad con emociones colectivamente organizadas y la música articula la serie de los sonidos culturales con la de las emociones individuales y fisiológicas. Del desfase entre estas dos series nace el sentido de la música o del mito: "el compositor toma o agrega más o menos de lo que el oyente prevé" (Lévi-Strauss, 1964a, p. 25), produciendo sentimientos de caída o plenitud, mientras que el narrador saca o agrega acontecimientos en relación con versiones colectivamente difundidas del mito. El análisis estructural de los mitos parte así de un problema en una versión particular de un mito para pasar a otros mitos, según un método de aumento progresivo en espiral donde este problema se desplaza o transforma. Así pues, no hay que buscar cuál es el autor de un mito, ni comprender la intención de una música o encontrar el origen de las lenguas: la teoría lingüística de la doble articulación muestra que estas formas solo se constituyen por un desfase incesantemente recomenzado entre

lo sensible y la lógica, cuyas tentativas de corrección constituyen una experiencia sensible de la lógica.

Esta teoría de la doble articulación es la que provoca la polémica con la música contemporánea[33]. La dificultad que presenta la música al análisis estructural es que no procede exactamente a la manera del lenguaje: en vez de culturizar sonidos naturales, naturaliza sonidos culturales, insertando sonidos musicales producidos por la cultura erudita en la emoción individual. En este sentido, es un metalenguaje como el mito, que compone sentido con trozos de sentido ya compuestos, pero presentados de manera fragmentaria. Así pues, la doble articulación está redoblada, en el caso de la música, y como replegada sobre sí misma. Ahora bien, según Lévi-Strauss, la música contemporánea ha perdido este redoblamiento, ya sea que, como la música concreta, haya querido componer la música con sonidos puramente naturales o que, como la serial, haya renunciado a anclar los sonidos musicales en una naturalidad. El tono se hace entonces francamente polémico: "La música concreta, a pesar de embriagarse con la ilusión de la cual habla, solo se enreda al lado del sentido" (Lévi-Strauss, 1964a, p. 25). Y si la música serial se distingue mucho de esta condena inapelable de la música concreta, puesto que "se sitúa, es evidente, en el campo de la música, que tal vez incluso habrá contribuido a salvar" (Lévi-Strauss, 1964a, p. 31), no es menos criticada finalmente por su espontaneísmo y elitismo:

> La escuela serial se sitúa en la antípoda del estructuralismo, ocupando delante de él un lugar comparable al que antaño tuvo el libertinaje filosófico frente a la religión. No obstante, con la diferencia de que es el pensamiento estructural el que defiende hoy los colores del materialismo. (Lévi-Strauss, 1964a, p. 35)

Lévi-Strauss le reprocha a la música contemporánea haber querido componer el sentido a partir de únicamente la naturaleza o solo de la cultura, cedente así al impulso utópico que simplifica las cosas al llevarlas a un principio único:

> Cualquiera que sea el abismo de la falta de inteligencia que separa la música concreta de la serial, el problema que se plantea es saber si, una atacando la materia y otra la forma, no ceden a la utopía del siglo, que es construir un sistema de signos en un solo nivel de articulación. (Lévi-Strauss, 1964a, p. 32)

Encontramos aquí, en una forma un poco diferente, la declaración de Ruwet antes citada, según la cual el "habla" serial carecería de una "lengua". Además, Ruwet aventuraba una referencia a la oposición naturaleza/cultura, dejando entender que los excesos de la música serial, último producto de la alta cultura

[33] Un observador crítico del estructuralismo como Henri Lefebvre ve que la teoría de la doble articulación propuesta por Lévi-Strauss no tiene nada que ver con la de Martinet que, tomada en serio, dejaría más lugar al análisis de la música contemporánea, como no lo hace Lévi-Strauss (Lefebvre, 1966).

musical occidental, ya no permitían distinguirla de la "pura naturaleza"[34]. Estas equivalencias parciales entre críticos vecinos, que se apoyan en la lingüística con diversos sentidos, son propicias para la confusión terminológica. A comienzos de los años setenta, Jean-Jacques Nattiez, sistematizando, con miras a la constitución de una "semiología musical", un método de análisis musical propuesto por Ruwet en 1966 (Ruwet, 1972) —método inspirado en la lingüística estructural y el análisis del mito de Edipo en "La estructura de los mitos"—, fue llevado a discutir a la vez la referencia a la partitura en *Antropología estructural* y la teoría de la doble articulación en la Obertura de *Lo crudo y lo cocido*, con el fin de clarificar los presupuestos de Lévi-Strauss en su crítica de la música contemporánea. Nattiez (1973) señala primero que la comparación entre música y pintura está mal fundada y se pregunta:

> Cómo afirmar [...] que, al contrario de lo que sucede en la música (en lo que se refiere a las notas de la gama que se toman culturalmente en un continuum natural), los colores de la obra pictórica son los de la naturaleza: son tan culturales como las escalas musicales. (p. 60)

Esta comparación es en sí misma sesgada porque solo apunta a calificar la música y la pintura como lenguajes. Ahora bien, la referencia a la doble articulación, que le permite a Lévi-Strauss realizar esta calificación, no es rigurosa con respecto a su uso en lingüística:

> Primero, porque en el lenguaje los fenómenos se identifican sobre la base de los cambios de significación que producen en el plano de la primera articulación. Segundo, porque constituyen, en relación con él, un sistema económico. Por último, porque las unidades de significación permiten la transmisión de mensajes estables que, a pesar de la expresión 'mensaje' empleado por Lévi-Strauss para la música, no son de la misma naturaleza. (Nattiez, 1973, p. 61)

Finalmente, Nattiez subraya que este tratamiento ambiguo de la doble articulación sirve, sobre todo, para negarle el derecho a la existencia a algunas músicas —serial y concreta—, quitándoles cualquier legitimidad lingüística.

Al decreto levistrossiano podía responder así una crítica interna de la coherencia argumentativa. Pero este polémico pasaje de *Lo crudo y lo cocido* podría tomarse como una petición a los músicos seriales —y concretos— y suponía también un regreso a los asuntos de las técnicas seriales, en tanto que conjunto de prácticas y teorías entonces en proceso, no de generalización o hacer rígido, sino de comprensión retrospectiva, rebasamiento estético e integración a la historia de la música. Sobre esta base, Pousseur le dirige una "respuesta" a Lévi-Strauss. Estratégicamente, antes de su crítica desliza una partida de defunción de la tonalidad, haciendo de los trabajos prospectivos de la vanguardia

[34] "Esta música fracasa en crear un discurso autónomo. Sucede con frecuencia como si recayera en el estadio indiferenciado de la pura naturaleza, como si renunciara a crear un lenguaje, una historia" (Ruwet, 1972, p. 24).

el único horizonte posible de la música de su tiempo. La crítica a Lévi-Strauss, introducida inmediatamente, es doble: ha creído, sobre la base de una "afirmación desconsideradamente excesiva" de Boulez, que los serialistas querían "construir sistemas arbitrarios, buscando sus leyes en sí mismos [...], sin relaciones orgánicas con la materia sobre la cual trabajan" (Pousseur, 1970, p. 15). Luego, Pousseur examina en qué medida este peligro ha amenazado a los compositores atonales, esencialmente a Schönberg, Webern y Boulez. Pousseur juega la carta del buen sentido técnico del músico profesional al oponerle a Lévi-Strauss sus propios análisis de la nueva aplicación de las "propiedades "naturales" de la materia sonora y musical" (Pousseur, 1970) por Webern y haciéndole ver al antropólogo que "el cromatismo no constituye necesariamente y siempre el campo de los 'más pequeños intervalos'" (Pousseur, 1970, p. 17)[35]. Ahora bien, este músico profesional asimila, sin tener malas intenciones, la coherencia tal como se define por el estructuralismo musical —que continúa siendo ampliamente organicista— y la doble articulación lingüística en tanto que supone una lógica de las oposiciones distintivas entre fenómenos: Webern ha dado "del propósito de su maestro (12 sonidos relacionados solamente unos con otros) una realización completamente orgánica y, más aún, *altamente selectiva*" (Pousseur, 1970, p. 16). En otro contrasentido, Pousseur le muestra a Lévi-Strauss que las distancias interválicas no son las mismas según se considere un intervalo melódica o armónicamente. Para esta distinción, Pousseur propone su propia interpretación de la fuerza emocional de Wagner, interpretación liberada de cualquier referencia al mito[36]. Por último, Pousseur trata de deconstruir la oposición naturaleza/cultura de Lévi-Strauss (además, con referencia a los debates que lo habían opuesto parcialmente a Ruwet en 1959) gracias a la presentación de los instrumentos de música, a la vez agentes de la selección en el dato físico y fisiológico, y material pre-dado por el compositor. Los instrumentos, presentados como el lugar de la esquematización en la interfaz entre naturaleza y cultura, se encuentran atrapados en un devenir tecnológico, sobre todo en los estudios de música electrónica como aquel donde Pousseur ha realizado los experimentos, que su libro relata y teoriza después. Cambiando de escala en el enfoque analítico del sonido, las tecnologías del estudio desplazan la frontera entre lo fisiológica y artísticamente audible. Es lo que había anticipado la música serial al no limitarse más a la división cromática tradicional del espacio de las altu-

[35] Pousseur se refiere aquí a la música electroacústica y a las músicas extraeuropeas.

[36] "La utilización generalizada del cromatismo […] es pues un fenómeno doble (lo que hace probablemente su expresividad subjetiva particular y su poder de emoción psicológica aumentada): melódicamente, estamos en el continuo, lo extremadamente fluido, en lo inasequible […], pero, armónicamente, hay presencia casi simultánea, en todo caso, extremadamente cercana, de estados contrarios, de climas muy extraños unos a otros" (Pousseur, 1970, p. 18).

ras musicales[37]. Lo que Pousseur lee como lo que depende de la "naturaleza", en *Lo crudo y lo cocido*, es entonces anexado al campo de la composición sobre la base de un análisis histórico de la situación técnico-artística contemporánea. En tanto que las objeciones de Nattiez proponen un objetivismo lingüístico, las de Pousseur plantean una subjetividad musical determinada, la suya, contra otra, la de Lévi-Strauss.

Oposiciones antropológicas desplazadas en el campo musical y sus cambios

Si el diálogo no se realiza verdaderamente entre la antropología estructural y la música estructuralista, es porque se efectúa en el interior de la práctica antropológica de Lévi-Strauss, entre su cultura musical de infancia y los debates teóricos en los cuales interviene como antropólogo. Así pues, los textos de Lévi-Strauss sobre la música no son tan pertinentes para la música en sí misma, como comprender la relación singular que se anuda, en él, entre la escucha musical y el análisis antropológico. Es necesario entonces formular la hipótesis según la cual las oposiciones que construye Levi-Strauss serían primero pertinentes en el campo antropológico; de tal modo que las respuestas de los músicos contemporáneos permitan medir las dificultades para desplazarlas al campo musical y muestren, por este hecho, algunos aspectos de las prácticas eruditas implícitas del antropólogo.

Esta hipótesis ya se ha planteado por la lectura de los textos del primer tomo de las *Mitológicas* dedicados a la música, que distribuyen música concreta y serial de ambos lados de la doble articulación naturaleza/cultura. En efecto, para Levi-Strauss, este procedimiento es familiar, quien puede así separar de manera dialéctica dos teorías antropológicas opuestas, reservando siempre su preferencia por la que ha privilegiado el polo cultural sobre el natural, por no haber percibido el punto donde la cultura se anclaba en la naturalidad. Así, en *Las estructuras elementales del parentesco* (1969), Lévi-Strauss rechaza las explicaciones naturalistas de la prohibición del incesto por el asco o la infecundidad, como las explicaciones historicistas para el tabú dirigido sobre la sangre menstrual o la práctica del rapto de las mujeres para enraizar la prohibición del incesto en la exigencia originaria del intercambio. Asimismo, en *El totemismo en la actualidad*, critica la explicación naturalista de Malinowski según la cual las especies totémicas son buenas para comer, y la explicación de Radcliffe-Brown según

[37] 37 "Si la música serial se ha propuesto efectivamente hacer consciente (controlar y articular voluntariamente) el nivel lingüístico *elemental*, es precisamente porque se refería a un nivel de 'inconsciencia' o de infra-consciencia todavía más general, lo que los fenomenólogos llaman tal vez la percepción no (...) 'tematizada'. (...) En efecto, no puedo decidirme a admitir que el ideal de la sistematización sea efectivamente el *empobrecimiento* del material. [...] Se trata del arreglo distintivo, lo que solo postula selecciones momentáneas o locales, pero no excluye, de ninguna manera, la aplicación de una diversidad 'material' tan grande como posible. Este es un problema de composición" (Pousseur, 1970, p. 25).

la cual corresponden a una organización social real, para hacerlas operadores del pensamiento y resolución de problemas. Así, la música serial habría captado antes que la música concreta el carácter cultural de la música, pero lo habría radicalizado de manera voluntarista, en vez de captar el punto donde la música ancla sonidos culturales en la afectividad natural. El problema es que la música serial y la concreta no son dos teorías de la música que se plantearían el mismo problema que Lévi-Strauss no responde tan bien, sino que apuntan primero a producir la música de una manera diferente de la música cuya teoría intenta hacer Lévi Strauss. Así pues, no se puede aplicar a estas formas de música oposiciones que funcionan para Lévi-Strauss en el análisis de la música clásica.

De esta manera, podemos comprender la crítica que le hace Umberto Eco al análisis de *Lo crudo y lo cocido* al oponer pensamiento serial y estructural como dos concepciones radicalmente diferentes de la estructura, el "pensamiento serial" es finalmente el único en poder dar cuenta de la productividad de la música sobre el modelo de una "obra abierta". Según Eco, pensamiento serial y estructural no se oponen como una forma particular de música a un programa de ciencias humanas, sino como dos "actitudes culturales" y "visiones del mundo" (Eco, 1971, p. 39), en tanto que el pensamiento estructuralista busca las estructuras universales subyacentes a los fenómenos culturales considerados hasta aquí como irreductiblemente diferentes, el pensamiento serial inaugura modos de producción inauditos tomando consciencia del carácter cultural del sistema tonal, visto hasta este momento como natural. El error de Lévi-Strauss es entonces considerar que el pensamiento serial ha perdido contacto con la naturalidad, mientras que toma como natural lo que solo es la cultura musical de su infancia; según Eco, la invención propia de lo serial es la de un metalenguaje que no recurre al lenguaje privado y se basa únicamente en las reglas de la comunicación:

> Pero, frente a los gritos de alarma que se comparten tan rápidamente (¿y esta sensación no es la que captaba cualquier oyente de música serial, cualquier espectador de un cuadro no figurativo?) surge una duda: la queja del estructuralista, que debería ser el administrador de un metalenguaje capaz de hablar de todos los lenguajes históricos, es la de un superviviente de un uso lingüístico históricamente fechado, incapaz de separase de sus propios hábitos comunicativos y que comete el grave error de tomar como metalenguaje su propio lenguaje privado. (Eco, 1971, p. 51)

Si se puede defender la música serial contra la acusación de culturalismo desnaturalizado, se puede invertir también la condena por Lévi-Strauss de la música concreta a nombre de la música serial, considerando las experiencias de escucha que fundan las *Mitológicas* como justificables de un análisis schaefferiano, que integra la dimensión tecnológica de la experiencia musical contemporánea. La severa crítica que Lévi-Strauss le dirige a Schaeffer, sin duda porque lo conoce por la crítica más severa que él le hace a Boulez en el

polémico campo de la música contemporánea, le hace olvidar el sentido del trabajo schaefferiano. Si se toma el ejemplo de la radio, no se trata verdaderamente para Schaeffer de crear nuevas formas de música por la combinación de elementos radiofónicos, sino de captar la transformación introducida por la radio como oportunidad de una reflexión sobre la constitución de los objetos musicales.

En esta perspectiva, los textos de Lévi-Strauss parecen carecer en sí mismos de reflexión. Es notable que Lévi-Strauss escriba las *Mitológicas* refiriéndose a la cultura musical de su infancia, basada en la práctica del concierto, a partir de una escucha radiofónica. Ahora bien, este medio particular arroja una nueva luz sobre la escritura de las *Mitológicas*, puesto que esta no se dedica al análisis de un solo mito, en la manera por la cual Levi-Strauss procedía en "La estructura de los mitos", sino más bien un flujo continuo de discurso mítico, "no existe término para el análisis mítico, no hay unidad secreta donde se pueda captar al final del trabajo de descomposición" (Lévi-Strauss, 1964a, p. 13). Si el concierto y el disco dan la impresión de que el análisis podría cerrarse en un espacio delimitado o en un objeto visible, solo la radio deja percibir que el análisis de los mitos se podría continuar de manera interminable:

> *- ¿Va con frecuencia a conciertos?*
>
> -Cuando era adolescente, a los conciertos Colonne o Pasdeloup, cada semana, y también a otros. Ya no, pues me he vuelto claustrofóbico y la perspectiva de estar aprisionado en una fila de asientos me asusta. Escucho la radio.
>
> *- ¿Le gustan los discos?*
>
> -Provocan otro género de ansiedad: no espacial sino temporal. La idea de que giran cerca de mí, que se acercan al final, que habrá que levantarse para cambiar de disco... (Lévi-Strauss y Eribon, 1990a, p. 247)

La redacción de las *Mitológicas* es indisociable de la escucha, en la forma que toman para el lector, de la radio como flujo continuo de música. La crítica de la música concreta no es una manera de separar un trabajo composicional incompatible con su cultura musical de infancia aduciendo que permanece presa en la naturalidad. Distinguir música concreta y serial a partir de la oposición naturaleza/cultura podría así dar testimonio de un malentendido sobre el sentido de estos dos trabajos musicales que pueden, por el contrario, aclarar conjuntamente el tipo de operación intelectual que efectúa Lévi-Strauss a partir de su cultura musical. En efecto, la oposición entre música concreta y serial no se realiza entre la naturaleza y la cultura, sino entre un modo de escritura de la música fundada en la mediación instrumental y otro que piensa por medio de tensiones formales. Ahora bien, esta oposición, si la invertimos en los textos de Lévi-Strauss, permite leer allí prácticas de escucha singulares, íntimamente asociadas a las prácticas eruditas del etnólogo. La oposición pertinente para

pensar las relaciones entre música concreta y serial no es tanto la que se realiza entre naturaleza y cultura, como la que hace Lévi-Strauss entre *bricoleur* e ingeniero. En la composición del texto de las *Mitológicas*, Lévi-Strauss está más cerca del *bricoleur* schaefferiano, organizando finales de mitos amerindios, trozos de música escuchados en la radio, extractos de partituras, que del ingeniero serial, desplegando todas las posibilidades de una combinatoria formal planteada de manera abstracta[38].

Esta hipótesis sobre el desplazamiento de oposiciones del campo antropológico al musical se corrobora por la lectura del Finale de las *Mitológicas*.Lévi-Strauss retoma allí el análisis de la música para defenderse contra los ataques de los que no veían la necesidad. Pero la lectura del contexto de este análisis muestra que se trata, sobre todo, de defender el análisis estructural de los mitos contra dos tipos de lectores: los filósofos, que le reclaman no llegar a ningún sentido y permanecer en un formalismo de transformaciones lógicas; y los antropólogos, que le objetan no mostrar cómo funcionan los mitos en las prácticas rituales socialmente situadas. Es esencialmente por la petición de los filósofos que Levi-Strauss le agrega al trio mito/música/lenguaje, analizado en la Obertura de las *Mitológicas* un cuarto término, las matemáticas, para delimitar así los cuatro polos del "campo de los estudios estructurales". Las matemáticas que, no obstante, habían servido de modelo al análisis estructural del parentesco, se describen aquí como "estructuras en estado puro y libres de cualquier encarnación" (Lévi-strauss, 1971, p. 577), con el fin de responder a la acusación de formalismo procedente de los filósofos. Así pues, la lengua aparece como "doblemente encarnada en el sonido y el sentido" (Lévi-Strauss, 1971, p. 578), en tanto que la música se despega del sentido y se adhiere al sonido y el mito se despega del sonido y se adhiere al sentido. Así pues, mito y música se entienden como dos maneras inversas de despegarse del lenguaje, y las matemáticas como el punto de fuga hacia la abstracción de este doble desprendimiento. La comparación entre el mito y la música le permite responderles a los filósofos que el análisis estructural de los mitos puede "adherirse al sentido", sin que este sentido sea el que le da un sujeto; el sentido aparece por la relación de los mitos entre sí, como la música puede relacionar sonidos independientemente del sentido que le dan los oyentes. El lugar de un hablante en el que el sentido y el sonido coincidieran es vaciado del análisis estructural, como hacia lo que tienden el mito y la música y, a falta de lo cual, serían un puro formalismo matemático.

[38] Transponemos aquí el comentario de Lévi-Strauss por Derrida en "La estructura, el signo y el juego en los discursos de las ciencias humanas": "[s]i se denomina bricolaje a la necesidad de tomar sus conceptos del texto de una herencia más o menos coherente o arruinada, se debe decir que cualquier discurso es *bricoleur*. El ingeniero, que Lévi-Strauss le opone al *bricoleur*, debería, él, construir la totalidad de su lenguaje, sintaxis y léxico. En este sentido, el ingeniero es un mito [...] producido por el *bricoleur*" (Derrida, 1967, p. 418).

Esta reflexión sobre el hablante como sujeto ausente del análisis estructural, le permite luego responderles a los antropólogos. En su presentación extremadamente crítica de la obra de Lévi-Strauss, Edmund Leach había retomado en la conclusión los análisis sobre la música en *Lo crudo y lo cocido* para mostrar el carácter arbitrario de las oposiciones binarias construidas por Lévi-Strauss[39]. Le objetaba no tener en cuenta las transformaciones de la lingüística desde Chomsky, que permitían analizar las competencias y cualidades de los hablantes. En efecto, según Leach, el análisis de los mitos debe permitir analizar las cualidades rituales que utilizan los relatos míticos como otros tantos recursos intelectuales para hacerle frente a situaciones problemáticas[40]. Lévi-Strauss le responde en *El hombre desnudo,* volviendo sobre la comparación con la música:

> Desde diversos lados, pero sobre todo en Inglaterra, se me ha acusado de reducir las experiencias intensamente vividas por sujetos individuales a símbolos neutros desde un punto de vista afectivo, como aquellos de los cuales se sirven los matemáticos, en tanto que el pensamiento de los pueblos sin escritura recurría a símbolos concretos e impregnados de valores emotivos. Esta distancia, dicen, sería imposible de superar, desde el punto de vista en el cual me ubico. Las consideraciones que anteceden sobre la naturaleza de la emoción musical demuestran lo contrario, pero, queda por establecer que el mismo tipo de interpretación se aplica a fenómenos que son más de la competencia de las investigaciones etnológicas y, sobre todo, del ritual. (Lévi-Strauss, 1971, p. 597)

Así pues, la relación entre mito y música es una manera de desplazar, sobre un terreno donde Lévi-Strauss se siente más familiar (pero donde encuentra a los músicos y musicólogos), la *vexata quaestio* de las relaciones entre rito y mito, que sus colegas británicos le dirigen siempre bajo la forma de una oposición entre sistemas de representaciones y afectividad vivida, o entre teoría y práctica. En efecto, en el ritual la música se puede describir como lo que actúa sobre el espíritu de los participantes, la acción en común que explica el carácter generativo de la actuación musical. En la música, responde Lévi-Strauss, la afectividad no es el accionar de oposiciones pensadas, sino el efecto de un desfase entre dos niveles de actividad lógica, el rito es precisamente el momento en que esta diversidad lógica es abolida en provecho de la única repetición de las oposiciones en una actuación. La discusión se concentra en la noción de ansiedad, considerada por los etnólogos británicos como la fuente del ritual, puesto que la complejidad de los gestos rituales supone responder a una situación vivida

[39] "Los escritos de Lévi-Strauss demuestran una tendencia creciente en afirmar como "dogma" que sus descubrimientos tienen que ver con hechos que representan características "universales" del proceso inconsciente del pensamiento humano. Al comienzo, se contentaba con generalizar su esquema primario e interponer los términos intermediarios (lo que va un poco más lejos que la trilogía hegeliana tesis, antítesis y síntesis), pero desde hace poco parece que el sistema entero gira progresivamente hacia una especie de profecía cumpliéndose en sí misma e incontrolable porque, por definición, es irrefutable (Leach, 1970a).

[40] Para retomar esta crítica en los musicólogos ver Leymarie-Ortiz (1978).

por los actores de manera problemática. El análisis de la música le permite a Levi-Strauss mostrar que la ansiedad no es un dato principal del análisis, sino solo un efecto de la estructura de las relaciones lógicas, pues la escucha de la música suscita la angustia cuando no llega a captar todos los aspectos de la obra al mismo tiempo (Lévi-Strauss, 1971).

Esta discusión de las relaciones entre rito y mito, si desplaza de nuevo en el campo musical problemas propiamente antropológicos, revela también las prácticas de escucha de la música tal como las *Mitológicas* las expresan; la emoción musical se concibe como fundamentalmente pasiva, el receptor que se hace el lugar de paso de una estructura mítica que lo excede radicalmente, en vez de participar de manera activa en su producción. Esta adopción no reflexiva del modelo de una escucha pasiva hace impensable el carácter productivo de la escucha para el investigador Lévi-Strauss e impracticable el acceso a la música de su tiempo para el melómano Lévi-Strauss.

¿Escuchar sin aguzar el oído? El placer musical según Lévi-Strauss

El Finale del *El hombre desnudo* prolonga la "confesión" esbozada en la Obertura de *Lo crudo y lo cocido*, la referencia a la música no corresponde solo a una cultura de infancia de la cual es posible tomar fragmentos de lógica sensible, responde más profundamente a un sueño, este es, el de componer una obra musical. "Parece cierto que intenté edificar con sentidos una obra comparable a las que crea la música con sonidos: el negativo de una sinfonía" (Lévi-Strauss, 1971, p. 580). Esta figura del compositor fracasado frecuenta las páginas dedicadas a la música. Dibuja el retrato en bajorrelieve de un oyente pasivo, radicalmente separado de la composición:

> *-Usted dijo alguna vez que hubiera querido ser director de orquesta.*
>
> -Que, en su inmensa mayoría, los hombres y las mujeres sean sensibles a la música, se conmuevan con esta y crean comprenderla, y que una ínfima minoría solo sea capaz de crearla, este problema me atormenta. (…) De niño, soñaba con pertenecer a esta minoría. (Lévi-Strauss y Eribon, 1990a, p. 245)

La escucha musical, como Lévi-Strauss la concibe y práctica, consiste así en intentar juntar la figura de un compositor que permanece en el horizonte de la escucha, sin que sea posible ninguna co-creación. La estructura musical precede al oyente como la estructura de los mitos precede a quien escucha el relato, pero el placer de la escucha tiende a la tentativa de juntarla tangencialmente:

> El oyente como tal no es creador de música, ya sea por carencia natural o por el hecho ocasional de que escucha la obra de otro, pero, existe un lugar en él para ella: es entonces un creador 'en negativo', en el cual la música emanada del compositor llega a llenar los huecos [...] Encontrando la música, emergen significaciones

> flotantes entre dos aguas y hacen superficie, se agregan unas a otras según líneas de fuerza análogas a las que ya determinan la agregación de los sonidos. De allí esta especie de acoplamiento intelectual y afectivo que se realiza entre el compositor y el oyente. Uno no es menos importante que el otro, pues cada uno tiene uno de los dos 'sexos' de la música, cuya ejecución permite y solemniza la unión carnal. (Lévi-Strauss, 1971, p. 585)

A pesar de las metáforas eróticas utilizadas en este sorprendente pasaje, no se debe concebir al oyente levistrossiano como estrictamente pasivo; el placer musical que experimenta está fundado más bien en el desface entre lo que anticipa de la estructura y lo que percibe realmente de esta, de un desenganche entre su tiempo fisiológico y el musical. Antes de la pasividad, es necesario hablar de anticipación frustrada o fracasada y corregida por momentos de satisfacción. En esto la música puede producir tanto risas como lágrimas, el oyente pasa por momentos de ansiedad y frustración cuando siente que solo escucha fragmentos desprovistos de sentido de la estructura musical y experimenta un alivio, incluso una alegría, cuando siente que alcanza localmente cierta unidad de sentido. El silencio que produce la alegría musical al final de la escucha permanece fundamentalmente ambiguo, puesto que es de manera indecidible una reconciliación o una suspensión[41]:

> Lo que suscita lágrimas de alegría en la audición musical es un trayecto realmente realizado por la obra y logrado a pesar de las dificultades (solo para el oyente) que el genio inventivo del compositor, y su necesidad de explorar las fuentes del universo sonoro, le ha hecho acumular al mismo tiempo que las respuestas que les daba. Arrastrado jadeante en este recorrido, el oyente está, para cada resolución melódica o armónica, como enviado en posesión del resultado. Y sin haber tenido que descubrir o forjar estas claves que el arte del compositor le provee completamente hechas, en el momento en que las escucha menos, todo ocurre como si el trayecto laborioso recorrido con una facilidad del cual el oyente, reducido a sus únicas fuentes, se ha mostrado incapaz, era puesto por él en cortocircuito, por favor especial. (Lévi-Strauss, 1971, p. 589)

Esta concepción del oyente musical está en las antípodas de aquella en la que se basa la música serial y, sin duda, explica en gran parte el malentendido entre Lévi-Strauss y la música contemporánea. En tanto que Lévi-Strauss concibe la escucha como una travesía de la estructura que intenta juntar tangencialmente su unidad a través de una forma de reconciliación afectiva final, la música serial busca una escucha que haga del encuentro con nuevas estructuras la ocasión de una reflexión. Por esto el oyente de la música serial ya no es pasivo o en espera de completarse, sino que participa en la creación

[41] Bacht (2001) se pregunta cómo hacer para admitir la descripción de Lévi-Strauss del fin del *Bolero* como resolución de la tensión estructural que constituye toda la obra, cuando se percibe que este fin es un despiste irónico, una pirueta que tiene, según él, como principal efecto no acabar la obra.

musical por la atención que aporta a lo que tiene de nuevo específicamente[42]. El choque de la estructura no es la espera de una unión entre el oyente y el compositor, sino la ocasión para ambos de aguzar el oído.

En este punto, la referencia a Schloezer nos permitirá de nuevo captar la divergencia entre el estructuralismo levistrossiano y el musical. Un pasaje de la *Introduction à J. S Bach* parece condenar de antemano el tipo de escucha musical de la cual Lévi-Strauss se hace el analista, cuando no el experto:

> Convencido que le presta toda su atención y se deleita con esto, el oyente generalmente se contenta con escucharse o más bien abandonarse a una vaga euforia a la vez sentimental y sensual, atravesada por emociones fugaces, impulsos sin fines, impresiones internas e imágenes que lo sorprenden cuando bruscamente llega a tomar consciencia de esto y reconoce hasta donde lo han llevado sus ensueños. Lo que en el fondo experimenta este oyente no es de ninguna manera la música: se podría decir que quiere la música en la medida exacta en que la traspone mientras esta fluye, la olvida por el flujo interior que desencadena en él, por medio de la ilusión de un enriquecimiento, un aumento y una libertad que le son otorgados gratuitamente, con la única condición de permanecer pasivo, de dejarse llevar o 'mecer': en efecto, el menor esfuerzo de concentración y la menor tensión de su parte rompería de inmediato esta frágil trama. (Schloezer, 1979, pp. 17-18)

Si este texto es primero una condena de la escucha ingenua y complaciente, revela también la zanja entre la concepción intelectualista de la música en Schloezer y la claramente afectiva, aunque también estructuralista, de Lévi-Strauss. Para Schloezer, la obra es la apertura de una consciencia por una estructura; para Lévi-Strauss, la escucha de la obra consiste en experimentar un recorrido emocional determinado de antemano, escrito por el compositor[43]. Los músicos serialistas están del lado de Schloezer y de su cognición reflexiva, intelectualizada, irreductible a la audición, incluso considerada abstracta. Por el contrario, Lévi-Strauss describe el placer musical culminante en la descarga en la que acaba una escucha dada, el recorrido acumula la tensión y la libera al final, lo que lo sitúa del lado de la espera del "choque" denunciada por Schloezer[44].

---

[42] "Lo que los sonidos han perdido en energía armónica (es decir, tonal), lo recuperan en otras 'dimensiones'. Mientras que la dimensión armónica se subordinaba a todas las otras, cada una de estas puede ahora imponerse y hacer captar un sonido principalmente como corto, fuerte, agudo o lento, o punteado, o también naturalmente como frecuencia. Desde entonces, se pueden establecer, a lo largo de la escala audible, multitudes de nuevas relaciones estructurales, *que exigen del oyente, privado de referencias preestablecidas, una actividad creadora interesante*" (Souris, 2000, pp. 208-209[énfasis propio]).

[43] Se reivindica el modelo proustiano: "[s]in duda, el placer musical nunca fue mejor descrito y analizado que en las páginas de *Un amor de Swann* dedicadas a la "pequeña frase" y a la sonata de Vinteuil" (Lévi-Strauss, 1971, p. 586).

[44] Schloezer habla del "oyente que, incapaz de realizar la síntesis intelectual indispensable o negándose a hacerla por pereza, se acomoda en una actitud pasiva y espera el choque" (Schloezer, 1979, p. 44).

Sin duda, el subjetivismo de la concepción levistrossiana de la escucha es compensado por su conexión con formas claramente identificadas, las cuales constituyen a la vez coacciones y puntos de referencia tanto para el compositor como para el oyente. Pero este apoyo en las formas, si seguimos todavía a Schloezer, es precisamente lo que hace ordinariamente imposible la reflexión que debe suscitar una obra nueva en un oyente ejercitado. En efecto, el oyente profano está mucho mejor ubicado para comprender una obra musical que el oyente cultivado, puesto que no busca encontrar en la música que escucha las formas a las que está acostumbrado[45]45. Lévi-Strauss toma la opción contraria al recurrir, no como oyente, sino como autor, a los referentes formales académicos en los cuales identifica "la música" en *Lo crudo y lo cocido*, más aún que el compositor que, para Schloezer, utiliza los "esquemas formales [...] 'sonata', 'rondó' y 'fuga', no como formas definitivas sino como esbozos para producir 'sistemas orgánicos'" Lévi-Strauss requiere estos mismos planos en tanto que son los únicos capaces de dar forma a su proyecto sacando a la escritura etnológica de sus modos de presentación acostumbrados. Así pues, existe una disyunción en la relación de Lévi-Strauss con la música, entre una escucha pasiva y una práctica de escritura creadora. Para terminar, plantearemos que la referencia a la partitura, en "La estructura elemental de los mitos" y en el Finale de *El hombre desnudo*, es lo que le permite a Lévi-Strauss atenuar esta disyunción, la partitura que implica a la vez modos de lectura y escritura de la música.

Frente a la partitura: posturas sinópticas

La cultura musical de la cual se alimenta Lévi-Strauss no es solo un conjunto de emociones de infancia, le provee también esquemas de escritura y lectura que determinan la producción científica del antropólogo. Ahora bien, la disyunción anteriormente señalada entre prácticas de escucha —musical— y composición —en este caso, etnológica— puede evocar el fondo sobre el cual los militantes wagnerianos habían constituido la identificación de los *leitmotive* —motivos musicales asociados a los personajes y/o afectos en las óperas de Wagner— como medio de acceso a la vez a la escucha de las óperas de Wagner, al descifrado de sus partituras y a la apropiación de su estilo por los compositores. En efecto, Hans von Wolzogen, en Bayreuth, y sus imitadores en Europa, habían establecido léxicos que asignaban un sentido a cada *leitmotiv* extraído de la partitura y los habían presentado para ser leídos en forma de lista o cuadro, en la primera página de las reducciones pianísticas de las óperas o incluso en

[45] "Debido a que está imbuido de algunos principios y algunas normas y unido a métodos cuya eficacia ha experimentado, por el hecho de que su memoria está atestada de fórmulas melódicas, armónicas y rítmicas, el músico erudito está desorientado con mucha más frecuencia que el profano ante una nueva y original obra: la ignorancia del pasado y la gramática musical lo hacen disponible y facilita su adaptación a lo inaudito" (Schloezer, 1979, p. 52).

las guías de escucha que introducen a su escucha y rememoración. Si estos trabajos analíticos estaban apoyados en un análisis atento de la partitura, era para permitirles a los melómanos, convertidos o en proceso de conversión, familiarizarse con las "reglas del juego"[46] que regían una cultura operática singular, tanto más difícil de penetrar cuanto que procedía a gran escala de una forma de autorreferencialidad hasta entonces desconocida en la música.

La consulta de las listas y tablas de motivos le permite al aficionado reconstituir la red narrativa y temática de la obra sin pasar por el recorte dramático tradicional en actos y escenas. Más generalmente, esta permite realizar idas y regresos entre el flujo del descifrado de la partitura, o de la asistencia a una representación, y la construcción erudita de la partitura. La posibilidad de este movimiento se apoya en una operación textual practicada antes por el musicógrafo, la inscripción en un cuadro de la partitura; se trata de marcar extractos significativos de la partitura, recortarlos y nombrarlos, ponerlos en serie, en fin, presentarlos como cuadros de los cuales un eje corresponde al desarrollo cronológico de la ópera y el otro a las denominaciones de familias de motivos. Estas operaciones analíticas, que sustentan materialmente muchos servicios realizados "a los altares del dios Richard Wagner" (véase más arriba) de finales del siglo XIX hasta la actualidad, se pueden relacionar con las que practica el investigador Lévi-Strauss sobre los mitos en los años cincuenta y sesenta.

En el análisis del mito de Edipo en 1955, Lévi-Strauss, retomando un mito muy conocido de los lectores, muestra que el relato lineal puede recortarse en paquetes de relación presentados en un doble eje, vertical y horizontal, con el fin de hacer visible las oposiciones semánticas subyacentes al relato[47]. Este corte en el flujo del relato es solo una etapa del análisis mitológico, para la cual el mito de Edipo es un buen ejemplo de demostración; es necesario todavía reconstituir el sentido subyacente del mito a partir de las oposiciones semánticas dispuestas en la partitura. La demostración de "La estructura de los mitos" se presenta como una "demostración de vendedor ambulante" (Lévi-Strauss, 1958, p. 244), si la lectura del mito en partitura funciona para el mito de Edipo, debe funcionar para los mitos amerindios; pero a partir de esta presentación se trata de encontrar el sentido de los mitos amerindios, que era dado de entrada en el mito de Edipo. Ahora bien, desde este punto de vista, los mitos amerindios están en una situación inversa de la de Edipo, esto es, la inscripción en partitura apunta menos a romper el sentido aparente del relato, que falta inmediatamente, que

[46] Esta imagen proviene de un musicógrafo wagneriano francés, Charles Mahlerbe, citado en (Campos y Donin, 2005) (nos apoyamos muy ampliamente en este artículo para el presente desarrollo).

[47] "Una partitura de orquesta solo tiene sentido leída diacrónicamente según un eje (página a página), de izquierda a derecha, pero, al mismo tiempo, sincrónicamente, según el otro eje, de arriba hacia abajo. Dicho de otro modo, todas las notas ubicadas en la misma línea vertical forman una gruesa unidad constitutiva: un paquete de relaciones" (Lévi-Strauss, 1958, p. 243).

a reconstituir un sentido a partir de fragmentos. Así pues, el modelo de escucha musical sirve para apuntar hacia una escucha de las relaciones a partir de su visibilidad sinóptica. Compositor, director de orquesta y analista se comparten los derechos de lectura y acción en la partitura de orquesta, mientras que el simple oyente se limita al flujo y a la herramienta de navegación que constituye la partitura.

El análisis del *Bolero* de Ravel, en *El hombre desnudo*, confirma que Lévi-Strauss tiene consciencia, como wagneriano, de una posible relación entre el desarrollo lineal del tiempo musical y una tabla de motivos *recurrentes*. El análisis musical, que llega a completar una recapitulación de la historia de la música en su relación con el mito, es primero introducido como una refutación de Henri Pousseur en su propio terreno, el de la tecnicidad del músico profesional. Citando una descripción del *Bolero* por Pousseur, Lévi-Strauss (1971) escribe:

> En efecto, esta descripción parece extraña a cualquier idea razonable que se pueda hacer de la música y, en el caso particular, no tiene en cuenta de ningún modo la modulación que surge hacia el final de la pieza y le da al oyente el sentimiento [...] de una respuesta decisiva a un problema oscuro planteado desde el comienzo. (p. 590)[48]

El procedimiento de la fuga, que simboliza además la musicalidad polifónica de los mitos[49], permite aquí la convertibilidad de un desarrollo lineal musical en una "inscripción en partitura" analítica, el *Bolero* que se encuentra en la situación del mito de Edipo: tan conocido que no es necesario narrarlo, tan universal que un método válido para él será forzosamente reproducible en un vasto corpus. Pero, a diferencia de la del mito, la linealidad continua del *Bolero* es una singularidad que se trata de comprender como tal. El analista la utiliza convocando la orquesta como razón de la construcción, lo que permite descubrir series de oposiciones que se agregan a las que se evidencian en la imagen de la fuga plana y que forman un "conjunto complejo de oposiciones, que están como encajadas unas en otras" (Lévi-Strauss, 1971, p. 595) y que se reabsorbe con la modulación final. Por esto, se podría rechazar de nuevo la oposición entre "la música" —de Lévi-Strauss— y la "música contemporánea", que él considera exterior a la música. Así pues, la oposición pasaría entre el tiempo narrativo del wagnerismo susceptible de inscribirse en un cuadro sinóptico y el tiempo poli-

[48] En este sentido, el *Bolero* constituye el paradigma de la obra musical del periodo que corresponde a los siglos XIX y XX distinguido por Lévi-Strauss: "[a]l menos para este periodo de la civilización occidental durante el cual la música asume las estructuras y funciones del mito, cada obra debe ofrecer una forma especulativa, buscar y encontrar una salida a las dificultades que, propiamente hablando, constituyen su tema" (Lévi-Strauss, 1971, p. 590).

[49] "Parece que el momento en que música y mitología han comenzado a aparecer como imágenes vueltas una de la otra, coincide con la invención de la fuga, es decir, una forma de composición que, lo he mostrado varias veces [...], existe plenamente constituida en los mitos" (Lévi-Strauss, 1971, p. 583).

fónico del serialismo que, para ser inteligible por un análisis, se debe desplegar y linealizar; lo que hace de su desarrollo no una resolución de la complejidad como la que Lévi-Strauss espera de la música, sino más bien una suspensión del tiempo manipulador de afectos.

Esta relación entre tiempo musical y partitura es unida por Lévi-Strauss a la concepción de la obra estética como resolución de un problema, el espacio de la partitura que permite localizar dónde está el problema y así resolverlo. Redactado con la ayuda de René Leibowitz, el análisis musical del *Bolero* constituye, en este sentido, el fruto de un diálogo que se ha podido unir con una composición musico-etnológica a cuatro manos:

> Escribiendo *Lo* crudo *y lo cocido* me he quedado sin combustible: una trasformación mítica, que me parecía indudable, presentaba una estructura cuyo equivalente musical no encontraba. No obstante, la hipótesis inicial exigía que hubiera una. Sometí mi problema a René Leibowitz, con quien estaba muy unido. Me respondió que, según su conocimiento, esta estructura nunca había sido utilizada en la música, aunque nada se oponía a esto. Algunas semanas más tarde, trae una composición dedicada a mi mujer y a mí, que acababa de escribir según las líneas que yo había esbozado. (Lévi-Strauss y Eribon, 1990a, p. 244)[50]

Al respecto, la referencia a *La Hora española* de Ravel en el Finale de *El hombre desnudo* (Lévi-Strauss, 1971) se puede leer como testimonio de la resolución de un problema, esta vez por Lévi-Strauss con la intención de Leibowitz. En marzo de 1969, inmerso en las repeticiones de esta ópera por la cual ambos tenían una dilección particular, Leibowitz le escribe a su amigo para exponerle una dificultad que encuentra: en una escena decisiva, Ramiro se encuentra de espaldas en relación con el director, de tal modo que no puede ver los compases. Al día siguiente, Lévi-Strauss resuelve técnicamente el problema con un desplazamiento del punto de vista, más sinóptico: basta con construir una escalera (Meine, 2000).

Así pues, entre la demostración sobre el mito de Edipo y el análisis del *Bolero* de Ravel, ha cambiado el uso del modelo de la partitura en Lévi-Strauss: no apunta solo a depender de una lectura narrativa del mito, instaura una relación de co-creación entre mito y música. De allí la posibilidad de cruzamientos entre los músicos y la antropología estructural que, sin embargo, no tuvo lugar sino bajo la forma, de una parte, de un *quid pro quo* (la utilización de extractos de *Lo crudo y lo cocido* por Berio)[51]51 y, de la otra, una tentativa inacabada, la

[50] Sobre esta obra (*Tocatta* para piano, op. 62) véase Meine (2000). La obra de Sabine Meine, dedicada a Leibowitz, contiene un capítulo sobre las relaciones entre el músico y el antropólogo.

[51] "Usted sabe que Berio utilizó *Lo crudo y lo cocido* en su *Sinfonía*. Una parte del texto, recitado, acompaña la música. Confieso no haber sabido la razón de esta elección. Durante una entrevista, un musicólogo me planteó una pregunta sobre este tema. Le respondí que el libro acababa de aparecer y que el compositor lo había utilizado probablemente porque lo tenía a mano. Ahora bien, recibí hace algunos meses de Berio, que

de François-Bernard Mâche, compositor y teórico de la música, que retoma por su cuenta ampliamente las orientaciones metodológicas y los temas levistrossianos, pero no ha realizado a gran escala su proyecto de identificación de las estructuras musicales del espíritu humano[52].

Si es evidente la prueba del malentendido entre la música contemporánea y la antropología estructural, los argumentos intercambiados de ambos lados testimonian de la dificultad para comprender las posiciones de cada uno, el hecho es que esta confrontación revela una interacción entre prácticas eruditas y de escucha en diferentes escalas de temporalidad. Esta interacción arroja una luz particular sobre lo que se ha convenido en llamar estructuralismo: la historia del estructuralismo no podría consistir solo en una reconstrucción de las posiciones teóricas y su dinámica, en lugares que son tanto institucionales como corporales y donde se producen tantas disonancias como concordancias.

Referencias

Ansermet, E. (1989). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Robert Laffont.

Bacht, N. (2001). Enlightenment from Afar. The Structural Analogy of Myth and Music According to Claude Lévi-Strauss. *Acta Musicologica*, *73*(1), 1-20.

Benveniste, E. (1974). Structuralisme et linguistique. En *Problèmes de linguistique générale II* (pp. 11-28). Gallimard. [Benveniste, E. (1977). *Problemas de lingüística general II.* Siglo XXI Editores].

Boisseau, J. Th. (2004). La question sans réponse. En M. Izard (ed.), *Lévi-Strauss* (pp. 274-282). L'Herne.

Berio, L., Boulez P. y Pousseur, H. (2005). "Table-ronde de 1963", jornadas del 16, 18 y 23 de julio. En M. Chenard y J. J. Nattiez (eds.), *Circuit. Musiques contemporaines (Souvenirs de Darmstadt. Retour sur la musique contemporaine du dernier demi-siècle)*, 15, 3, 23-52. Boulez, P. (1963). *Penser la musique aujourd'hui*. Gonthier.

Boulez, P. (1984). Puntos de referencia. Gedisa.

Boulez, P. (1995). *Points de repère, I. Imaginer*. Christian Bourgois.

no conocía, una carta donde se mostraba muy descontento. Había leído esta entrevista con muchos años de retraso y me aseguraba que el movimiento en cuestión de su sinfonía ofrecía la contrapartida musical de las transformaciones míticas que yo presentaba. Añadía el libro de un musicólogo que lo demostraba (David Osmond-Smith). Me excusé de un malentendido imputable, dije, a mi incompetencia musical, pero quedé perplejo" (Lévi-Strauss y Eribon, 1990a, pp. 244-245).

[52] En 1999, anota que la aplicación del trabajo levistrossiano a la música "tendría la ventaja de invitar a construir, paralelamente al impresionante monumento de las *Mitológicas*, un edificio comparable, que muestre, a través de todas las músicas conocidas en el hombre y algunas otras especies, un mínimo de esquemas permanentes más o menos universales. Por el momento, solo he edificado, en este terreno, una cabaña —el autor hace referencia a Mâche (1983)— y todavía sin permiso, a falta de autoridades competentes para concederlo. Pero, espero que el proyecto crecerá y podrá confirmar, con la ayuda de análisis tan minuciosos como los de Lévi-Strauss, la profunda analogía, que este autor ha reivindicado con todo derecho, entre el espíritu mítico y el pensamiento musical, aunque haya tomado el riesgo de evocarla sin haber podido hacer el necesario trabajo de campo" (Mâche, 2000, p. 414).

Boulez, P. (2009). *Pensar la música hoy*. Colegio oficial aparejadores A.

Boulez, P. y Cage J. (1990). *Correspondance*. Christian Bourgois.

Campos, R. y Donin, N. (2005). La musicographie à l'œuvre: écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du XIXe siècle. *Acta Musicologica*, *77*(2), 151-204.

Clément, C. (1979). Le lieu de la musique. En R. Bellour y C. Clément (eds.), *Claude Lévi-Strauss* (pp. 395-423). Gallimard.

Collectif (1981). *Pour un temps/Boris de Schloezer*. Centre Georges Pompidou-Pandora Éditions.

Dahlhaus, C. (1987). Musik als strukturale Analyse des Mythos: Claude Lévi-Strauss und "Der Ring des Nibelungen". En D. Borchmeyer (ed.), *Wege des Mythos in der Moderne* (pp. 64-74). Berliner Taschenbuch Verl.

Debaene, V. (2003). L'adieu au voyage. À propos de *Tristes tropiques*. *Gradhiva*, (32), 13-36.

Deliège, C. (1965). La musicologie devant le structuralisme. *L'Arc*, (26), 50-59.

Derrida, J. (1967). La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. En *L'écriture et la différence* (pp. 409-428). Seuil.

Derrida, J. (2013). *La escritura y la diferencia*. Anthropos.

Donin, N. (2005). Première audition, écoutes répétées, *L'inouï, revue de* l'IRCAM, (1), 31-47.

Donin, N. (2005). Les cours d'été de Darmstadt, du mythe au chantier. *Circuit. Musiques contemporaines*, *15*(3), 5-18. https://www.erudit.org/en/journals/circuit/1900-v1-n1-circuit3621/902366ar.pdf

Dosse, F. (1992). *Histoire du structuralisme*. La Découverte.

Dosse, F. (2004). *Historia del estructuralismo*. Akal.

Dumézil, G. (1987). *Entretiens avec Didier Eribon*. Gallimard.

Eco, U. (1971). Pensée structurale et pensée sérielle. *Musique en jeu*, (5), 39-56.

Eco, U. (1972). *La Structure absente*. Mercure de France.Eco, U. (1974). *La estructura ausente*. Lumen.

Foucault, M. (1994). Pierre Boulez, l'écran traversé. En Foucault, M., *Dits et écrits IV* (pp. 219-222). Gallimard.

Grant, M. J. (2001). *Serial Music, Serial Æsthetics. Compositional Theory in Post-War*. Cambridge University Press.

Héritier, F. (1981). *L'exercice de la parenté*. Seuil.

Hénaff, M. (1991). *Claude Lévi-Strauss et l'anthropologie structurale*. Belfond.

Hopkins, P. (1977). The Homology of Music and Myth. Views of Lévi-Strauss on Musical Structure. *Ethnomusicology*, *21*(2), 247-261.

Jakobson, R. (1971). Musicologie et linguistique. *Musique en jeu*, (5), 57-59.

Jakobson, R. (1976). *Six leçons sur le son et le sens*. Minuit.

Jeanpierre, L. (2004). Une opposition structurante pour l'anthropologie structurale: Lévi-Strauss contre Gurvitch, la guerre de deux exilés français aux États-Unis. *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, (11), 13-43.

Keck, F. (2004). *Lévi-Strauss et la pensée sauvage*. Presses Universitaires de France.

Keck, F. (2005b). *Levi-Strauss y el pensamiento salvaje*. Nueva Visión.

Keck, F. (2005a). *Claude Lévi-Strauss, une introduction*. La Découverte-Pocket.

King, A. R. (1974). Review essay: Claude Lévi-Strauss, *Les mythologiques*. *Ethnomusicology*, *18*(1), 101-111.

Lachenmann, H. (2005). Composer dans l'ombre de Darmstadt. *Circuit. Musiques Contemporaines*, *15*(3), 53-66.

Leach, E. (1970a). *Lévi-Strauss*. Seghers.

Leach, E. (1970b). *Lévi-Strauss: antropólogo y filósofo*. Anagrama.

Lefebvre, H. (1966). *Le langage et la société.* Gallimard.

Lefebvre, H. (1967). *Lenguaje y sociedad*. Proteo.

Lévi-Strauss, C. (1949). *Les structures élémentaires de la parenté*. Mouton.

Lévi-Strauss, C. (1955). *Tristes tropiques*. Plon.

Lévi-Strauss, C. (1958). *Anthropologie structurale*. Plon.

Lévi-Strauss, C. (1962). *La pensée sauvage*. Plon.

Lévi-Strauss, C. (1964b). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, C. (1964a). *Le cru et le cuit*. Plon.

Lévi-Strauss, C. (1968). *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, C. (1969). Las estructuras elementales del parentesco. Editorial Paidós.

Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*. Editorial Paidós.

Lévi-Strauss, C. (1988b). *Tristes trópicos*. Editorial Paidós.

Lévi-Strauss, C. (1971). *L'homme un*. Plon.

Lévi-Strauss, C. (1973). *Anthropologie structurale deux*. Plon.

Lévi-Strauss, C. (1976). *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, C. (1979). *Antropología estructural*. Siglo XXI Editores.Lévi-Strauss, C. (1987). Musique et identité culturelle. *InHarmoniques*, (2), 8-14.

Lévi-Strauss, C. (2004). Le coucher de soleil. Entretien avec Boris Wiseman. *Les Temps Modernes*, (628), 2-18.

Lévi-Strauss, C. y Eribon D. (1990a). *De près et de loin*. Odile Jacob.

Levi-Strauss, C. y Eribon, D. (1990b). *De cerca y de lejos.* Alianza.

Lévi-Strauss, C., Rivière G. H. y Rouget G. (1973). Musiques universelles [entrevista]. *Musique en jeu*, (12), 101-109.

Leymarie-Ortiz, I. (1978). Lévi-Strauss et la musique dans *Le cru et le cuit*. Réflexion sur les méthodes linguistiques en musicologie. *Musique en jeu*, (33), 85-94.

Mâche, F. B. (1983). *Musique, mythe, nature ou les Dauphins d'Arion.* Méridiens-Klincksieck.

Mâche, F. B. (2000). Lévi-Strauss et la musique (1999). En *Un demi-siècle de musique… et toujours contemporaine* (pp. 402-414). l'Harmattan.

Meine, S. (2000). *Ein Zwölftöner in Paris, Studien zur Biographie und Wirkung von René Leibowitz (1913-1972).* Wissner.

Merquior, J. G. (1977). *L'esthétique de Claude Lévi-Strauss.* Presses Universitaires de France.

Merquior, J. G. (1978b). *La estética de Claude Lévi-Strauss.* Destino.

Milner, J. C. (2002). *Le périple structural*. Seuil.

Milner, J. C. (2003). *El periplo estructural. Figuras y paradigmas.* Amorrortu Editores.

Nattiez, J. J. (1973a). Analyse musicale et sémiologie: le structuralisme de Lévi-Straus. *Musique en jeu*, (12), 59-80.

Nattiez, J. J. (1988b). *De la sémiologie à la musique*. Université du Québec. Nattiez J. J. (1993). Le passé antérieur (à propos de Lévi-Strauss et de Brailoiu). En *Le combat de Chronos et d'Orphée* (pp. 15-31). Christian Bourgois.

Osmond-Smith, D. (1981). From Myth to Music: Lévi-Strauss's *Mythologiques* and Berio's *Sinfonia. The Musical Quarterly*, *67*(2), 230-260.

Poulet, G. (1981). *Boris de Schloezer, Pour un temps/Boris de Schloezer*. Centre Georges Pompidou-Pandora Éditions.

Pousseur, H. (1970). Avant-propos (contenant une réponse à Claude Lévy-Strauss) (sic). En *Fragments théoriques sur la musique expérimentale, Études de sociologie de la musique, V. 1* (pp. 9-28). Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles.

Roueff, O. (2006). L'ethnologie musicale selon André Schaeffner, entre musée et performance. *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, *1*(14), 71-100. https://doi.org/10.3917/rhsh.014.0071

Ruwet, N. (1972). *Langage, musique, poésie.* Seuil.

Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Seuil.

Schaeffer, P. (1967). *La musique concrète*. Presses Universitaires de France.

Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Editorial.

Schloezer, B. (1961). *Introducción a Juan Sebastián Bach: ensayo de estética musical*. Eudeba.

Schloezer, B. (1968). L'œuvre, l'auteur et l'homme. En G. Poulet, (ed.), *Les chemins actuels de la critique* (pp. 87-89). Union Générale d'Éditions.

Schloezer, B. (1979). *Introduction à J. S. Bach. Essai d'esthétique musicale.* Gallimard.

Souris, A. (2000). Les sources sensibles de la musique sérielle. En R. Wangermée (ed.), *La lyre à double tranchant* (pp. 201-209). Mardaga.

Wygant, A. (1989). Goin' home: Melody from the New World in *Tristes tropiques. Modern Language Notes*, (104), 899-912.

Xenakis, I. (1994). La crise de la musique sérielle. En *Kéleütha. Écrits* (pp. 39-43). L'Arche.

Zehentreiter, F. (2003). Ästhetik des Ausser-sich-Seins. Zur Serialismus-Erfahrung bei Claude Lévi-Strauss und Michel Foucault. *Musik & Ästhetik*, (28), 80-90.