

NICOLÁS AGUÍA BETANCOURT

**ARTE, SACRIFICIO Y RECONCILIACIÓN: UNA LECTURA
MIMÉTICA DEL FENÓMENO MUSICAL**

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, Febrero de 2016

**ARTE, SACRIFICIO Y RECONCILIACIÓN: UNA LECTURA
MIMÉTICA DEL FENÓMENO MUSICAL**

Trabajo de grado presentado por Nicolás Aguíá Betancourt
bajo la dirección del profesor Roberto Solarte Rodríguez,
como requisito para optar por el título de Filósofo.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
Facultad de Filosofía
Bogotá, Febrero de 2016

*Cercano está el dios
Y es difícil captarlo.
Pero donde hay peligro
Crece también lo que nos salva.*

(Hölderlin, Padmos)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. ARTE Y LITERATURA EN LA OBRA DE RENÉ GIRARD	9
1.1 El deseo en la literatura	12
1.2 Reciprocidad y repulsión	20
1.3 Intensidad e indiferencia del deseo	24
2. LA MÚSICA Y LA DECONSTRUCCIÓN DEL MITO	32
2.1 El derrumbamiento del mundo mítico en la obra de Wagner	35
2.2 La danza y el mito: Salomé y el resentimiento de Herodías	41
2.3 De vuelta al mundo mítico de Wagner	49
3. LA DANZA DE LA TIERRA	63
3.1 <i>La Consagración de la Primavera</i>	66
3.2 El sacrificio en <i>La Consagración de la Primavera</i>	79
3.3 Silencio y reconciliación: el arte como expresión de una mimesis positiva	87
CONCLUSIONES	101
BIBLIOGRAFÍA	106
ANEXOS	

INTRODUCCIÓN

Abordar el problema de la música desde la filosofía del pensador francés René Girard es un reto, pues en ella no se plantea propiamente un pensamiento estético. La prevalencia del tema literario en la obra del filósofo francés implica la necesidad de establecer una relación crítica que configure ciertos parámetros interpretativos, que puedan formar un vínculo entre ambas expresiones artísticas a partir de los conceptos de la teoría mimética. El tema de la música aparece relativamente poco si se considera la magnitud de la obra del francés. Hay varios textos en los que habla sobre Wagner y hay una pequeña mención a la obra de Stravinsky en su libro *La conversion de l'art*, en el que se compilan varias entrevistas que tratan el tema del arte en general, pero en su mayoría el tema principal es la literatura.

Adentrarse en la filosofía de Girard es enfrentarse a un pensamiento comprensivo de la condición humana, que concibe la realidad no como algo racional sino como un problema religioso. La verdad en su pensamiento, a diferencia de la mayoría del pensamiento posmoderno de sus contemporáneos, encuentra un núcleo, un punto cardinal en la revelación evangélica. Esta refiere al problema de la violencia en el hombre y a la revelación de su propio mecanismo. El pensamiento del filósofo francés tiene como origen la literatura ya en sus obras tempranas, por ejemplo en *Mentira Romántica y Verdad Novelesca*, en las cuales establece las dinámicas violentas del deseo mimético a nivel interindividual. Luego Girard analiza cómo este fenómeno del mimetismo se manifestaba en las sociedades más antiguas, y cómo se podía canalizar a partir de la instrumentalización del sacrificio. De esta manera, el proyecto girardiano se podría entender como una historia antropológica que se divide en dos: en la violencia sacrificial del mundo mítico y en su denuncia en los evangelios.

La historia del hombre es la historia de la violencia contra sí mismo; el proceso histórico que involucra a la humanidad, según la teoría de Girard, es el de la proliferación del contagio mimético que va a perpetuarse, mientras el deseo de uno entre en conflicto con el objeto que es poseído por el otro. Esto siempre pondrá al hombre en una situación aporética, pues al confluír dos sujetos sobre el mismo objeto terminan por volverse rivales irreconciliables. La obsesión por el modelo siempre pondrá al sujeto en una situación de conflicto, en la que él a su vez será modelo para otro y así sucesivamente.

Uno solo tiene que imaginar la multiplicación de ese tipo de rivalidades locales, que inevitablemente se cruzarán en muchos puntos—puesto que una persona puede ser el modelo de muchos sujetos a la vez, así como ella puede tener muchos modelos de manera simultánea—, para vislumbrar la escalada incontrolable de la violencia. En ese escenario de caos absoluto, la solución tiene que ser igualmente absoluta, abarcando la totalidad del grupo social, o sencillamente no será una solución capaz de lidiar con la gravedad de la crisis (De Castro, 2014, p. 273).

La respuesta colectiva a la crisis es la del mecanismo del chivo expiatorio. Este mecanismo logra establecer una forma de control a partir del sacrificio de una víctima arbitraria, sobre la cual recae la violencia generalizada de la crisis. El sacrificio de este individuo hace que retorne el orden que se había perdido y entonces deviene un ser sagrado, pues este posibilita que la paz retorne a la comunidad. Esta estructura del mecanismo sacrificial, de suyo, oculta algo que es evidente y es que la víctima que se inmola es tan culpable como quienes la sacrifican. Este ocultamiento es esencial para que se perpetúe el mecanismo sistémico del chivo expiatorio. A partir de la explicación del origen de lo religioso, de los mitos y de los ritos, Girard desemboca en aquello que expone al mecanismo sacrificial: el cristianismo.

Para Girard, el cristianismo es capaz de ofrecer “no solo la posibilidad sino la experiencia de un espacio propiamente no sacrificial” (De Castro, 2014, p. 280). Esta apertura se da al mostrar la naturaleza del conflicto y demostrar la inocencia de la víctima. El ocultamiento del mecanismo victimal y la naturaleza mimética del deseo es lo que ha permitido que se haya perpetuado el conflicto a lo largo de la historia. Si se sigue la cronología mimética, en el mundo político anterior a la Revolución Francesa,

predominaba la mediación externa. En este mundo, anterior al surgimiento del ideal democrático del mundo moderno, había una conformación jerárquica bastante rígida. Esta jerarquía establecía una distancia tal entre el modelo y el sujeto, que se imposibilitaba un contacto violento entre ambos. Por ejemplo, en el mundo aristocrático la estructura social le impedía a un plebeyo entrar en conflicto y sobrepasar a un noble.

En el mundo contemporáneo estas distancias se han diluido por completo y los hombres se encuentran en un idéntico nivel, de manera que pueden entrar en conflicto unos con otros indiferenciadamente. Este es el mundo que se va a explorar en el primer capítulo de la investigación a partir, principalmente, de las obras de Camus y Dostoyevski a las que se contrastarán en ciertos momentos con la rivalidad, por ejemplo, del mundo medieval. También se matizará la idea del orgullo romántico, en contraposición a la indiferencia y el vacío existencial que caracterizan la novela contemporánea. A partir del delineamiento de los mundos que abre lo literario se podrán matizar más los contextos en los que se inscriben las obras musicales que serán tratadas en la investigación.

En el segundo capítulo, se empieza por un análisis del ciclo de óperas que hacen parte de la *Tetralogía del anillo* del compositor alemán Richard Wagner. Desde la teoría mimética se examinarán las relaciones conflictivas que hay entre los personajes y se establecen las dinámicas inherentes al mito wagneriano. Cabe anotar que este compositor ya se encontraba en un mundo atravesado por la revelación evangélica. En la segunda parte del capítulo, se hace un contraste entre la violencia expuesta en el evangelio y la violencia mítica. Esto se hará a partir del relato bíblico de la decapitación de Juan el Bautista y cómo en este se acentúa la inocencia de la víctima, mientras que en la obra wagneriana la culpabilidad de la víctima y su asesinato corresponden a un designio divino. En la última parte del capítulo se establece qué elementos cristianos se encuentran al interior del mito de la Tetralogía y en qué sentido estos rompen y dislocan el mundo mitológico.

En el último capítulo del trabajo se explora la manera en que se revela el mecanismo victimal en la obra de arte del mundo moderno tomando como ejemplo *La Consagración de la Primavera* del compositor ruso Igor Stravinsky, y la implicación que este fenómeno tiene cuando la violencia se ha separado del rito. Luego se examinan las obras de los compositores Olivier Messiaen y Arvo Pärt, para establecer la manera en que se expresa la santidad que podría llevar a la redención del hombre en el mundo contemporáneo. Para finalizar la investigación, se observan los alcances de la teoría mimética para reflexionar sobre el fenómeno musical y qué nuevos campos interpretativos abre el pensamiento girardiano sobre este fenómeno. Como resultado esta reflexión, y como un lógico complemento se compondrá una obra musical a partir de los elementos extraídos de los compositores analizados, en la que se articule el problema de lo arcaico violento en relación con la revelación evangélica.

1. ARTE Y LITERATURA EN LA OBRA DE RENÉ GIRARD

La literatura ha tenido un papel privilegiado en la obra de Rene Girard. Sus estudios de las grandes obras literarias lo han llevado a hacer una disección que le permite entrever su estructura interna, estableciendo cómo las partes se entrelazan pero derivan en una totalidad. En la novela, el filósofo francés examina la violencia en el plano interindividual. El análisis de la violencia intersubjetiva, mirando la naturaleza de los conflictos entre los personajes, es la clave de lectura que articulará su teoría respecto a cómo el deseo constituye la base de la violencia entre los seres humanos.

La estructura de la obra y la manera cómo se presenta la obra literaria están ligadas a la forma cómo se esbozan las geometrías del deseo entre los personajes. Lo que anota Girard, es que cada tiempo, cada contexto en el que se inscribe una novela signa sus propios niveles de conflicto. En este sentido, se puede hacer un bosquejo cronológico del nivel del conflicto humano examinando la naturaleza del mimetismo, al determinar el nivel de proximidad que hay entre el modelo y el sujeto que busca desesperadamente suplantarle.

No puede haber testimonio más agudo que el del mundo contemporáneo respecto a esta escalada mimética, “cuyo estímulo al consumo se basa en la exposición dura y cruda de la naturaleza mimética del deseo” (De Castro, 2014, p. 269). La obra para Girard es el develamiento, la puesta en escena en donde se verá expuesta la naturaleza del conflicto humano, donde se matizarán la intensidad y el nivel característico en que se expresa la violencia en las relaciones humanas en determinado contexto.

Mientras que en el mundo cervantino el modelo de Amadís de Gaula le es completamente lejano al Quijote, en las novelas de Proust puede verse cómo esta

distancia se reduce considerablemente, se muestra un mundo en el que tanto el mediador como el sujeto están en perpetuo roce por la corta distancia que los separa. El nivel del conflicto en el mundo proustiano llega a tal punto que los personajes se ven enjaulados en su obsesión por el otro, y esta fijación marca una delimitación en sus vidas en las cuales lo contingente se ve divinizado y lo común se presenta como sagrado. El otro, cuya existencia es tan insignificante como la mía, deviene ese ser luminoso en que lo contingente se confunde con lo divino.

Lo que Girard postula es que la obra literaria no es un mundo cerrado, una realidad extraña y única, sino que hay un vínculo entre obras de distintas épocas. Las obras se comunican entre sí, en la medida en que en cada una en relación con otra puede delinear las dinámicas del conflicto humano y su mutación de un momento histórico a otro. La violencia que se ciñe en el plano interindividual de las relaciones entre los personajes denota el nivel y la naturaleza del mimetismo que pesa sobre sus vidas y su contexto socio-cultural. La mutación del esquema triangular del deseo signa el tipo de conflicto que caracteriza un momento y lo distingue de otro. Lo que es claro es que con el paso de la historia—mirada desde las grandes obras de la literatura como hace Girard—es que entre más se acorte la distancia entre el sujeto y su modelo el delirio por sobrepasar al otro se hace más frenético. En el mundo proustiano, la distancia entre modelo y sujeto se acorta hasta tal punto que los hombres devienen dioses los unos para los otros.

Esta jaula del universo mimético parece cada vez más estrecha a medida en que la proximidad del conflicto se reduce. Las estructuras del deseo mimético, es decir, sus comportamientos, expresiones y formas de manifestarse permanecen ocultas y estas, al concretarse denotan un mundo determinado. En términos estructurales, Girard habla de la muerte y la resurrección que caracterizan las grandes obras de arte, en donde la insignificancia que recubre el mundo de los personajes muere y se abre un mundo más vasto que definirá la resurrección del personaje (Girard, 1963, p. 518).

Al permanecer oculta la estructura del deseo mimético, se acrecienta un odio por el Otro originado en esa ignorancia; en el que se sumirá profundamente el sujeto por negar a ultranza que ha devenido la copia, la imagen de lo que odia desesperadamente. El deseo termina por dejar de lado al objeto y el mediador toma su posición privilegiada. Esto lleva al sujeto a buscar ser el Otro y esta imposibilidad exagera el deseo, y termina por degenerar en un impulso abyecto de pura violencia. El objeto deseado en un principio pierde todo valor y se vuelve un instrumento para poder alcanzar al mediador: “El deseo aspira al *ser* de este mediador. Proust compara este deseo atroz de ser el *Otro* a la sed: ‘Sed—semejante a aquella con la que arde una tierra alterada—de una vida que mi alma, puesto que hasta ahora jamás ha recibido una sola gota, absorbería tanto más ardientemente, a largos sorbos, en el más perfecto embebimiento’” (Girard, 1985, p. 53).

La situación del sujeto es, de suyo, paradójica en su ceguera, pues piensa que su deseo es fruto de la autonomía y esta aparente independencia metafísica signa esa ilusión de que todo deseo se origina en la misma subjetividad. Esta ambigüedad caracteriza el orgullo de la persona, y este no es sino la perpetuación de esta mentira. Al perder la violencia su carácter ritual, esta se introduce en lo cotidiano y la novela moderna “pone en escena el predominio creciente de la mediación interna —esa es la mediación que más produce conflictos, dada la proximidad, incluso física, entre sujeto y modelo” (De Castro, 2014, p. 267).

Puede entenderse que la obra de arte, para el filósofo francés, es esencial para comprender cómo el conflicto ha ido permeándose a lo largo del tiempo, en donde la voz del artista es crucial para demoler las estructuras violentas del comportamiento mimético. Entonces la obra deviene la escenificación del mimetismo que impera en la violencia humana. En el caso de la novela moderna, esta muestra un mundo ausente del fenómeno religioso que era capaz de contener la violencia, “manteniéndola bajo control a través de la instrumentalización del sacrificio” (De Castro, 2014, p. 271).

1.1 El deseo en la literatura

La teoría de las interrelaciones humanas referida como teoría mimética en la filosofía de Rene Girard, tiene su origen en su lectura de obras de escritores europeos como Stendhal, Proust, Dostoyevski y Cervantes. En ellas ve que los personajes entran en una profunda crisis y que esta los encamina a una conversión que subvierte la manera como llevaban y comprendían sus vidas. Hay motivos y una simbología religiosa en estas obras tales como la adoración, la idolatría, la comunión, la muerte y la resurrección. Además en ellas hay un antes y un después de los personajes que entran en crisis, pues rompen las cadenas del mimetismo y se les abre un vasto horizonte, un nuevo mundo que los separa del mundo conflictivo en el que se inscribían sus vidas.

Estas obras retratan el colapso del sujeto; considerándose un ser autónomo, se hace consciente de la naturaleza mimética y logra sobreponerse al odio que no paraba de alimentar su orgullo: “La emoción estética no es deseo sino cese de todo deseo, regreso a la calma y a la alegría” (Girard, 1985, p. 36). Es en últimas, una experiencia de muerte y resurrección que se da independientemente de los contextos en los cuales se inscribe cada uno de los autores.

A pesar de sus diversos orígenes y filiaciones religiosas, ellos comparten una experiencia de conversión, que también se entiende como ‘una experiencia de muerte y resurrección’. Para los mismos autores, esta experiencia de colapso y recuperación puede ser implícita o explícitamente religiosa. Para Girard, el tipo de evento que él está describiendo (ya se entienda religiosamente o no) es tan importante en estas obras, que lo toma como aquello que es constitutivo del género literario que llamamos ‘novela’ (Kirwan, 2004, p. 16)¹.

A diferencia del resto de la literatura romántica que la ocultan, las grandes novelas exponen la naturaleza mimética del deseo humano. Esta no hace sino perpetuar la

¹ “In spite of their diverse backgrounds and religious affiliations, they have in common an experience of conversion, which is also to be thought of as ‘death and resurrection experience’. For the authors themselves, this experience of collapse and recovery may be implicitly or explicitly religious. For Girard, the kind of event that he is describing (whether it is understood religiously or not) is so pivotal to their works, that he takes it to be constitutive of the genre we call ‘novel’” (Kirwan, 2004, p. 16).

mentira sobre la autonomía y la estabilidad del deseo humano. Una de las novelas recurrentes para Girard en sus análisis literarios es *Don Quijote de la Mancha*, pues Don Quijote jamás disimula su deseo al representarlo como algo propio ya que este siempre afirma la obsesión por su modelo. Amadís de Gaula se convierte en aquel que escoge todas las cosas que Don Quijote debe desear; esto hace que pierda su “yo” como un “yo” independiente. Esta naturaleza del deseo, Girard la ilustra geoméricamente al establecer que tiene una estructura triangular:

En el deseo de Don Quijote, la línea recta está presente, pero no es esencial. Por encima de esta línea, existe el mediador que ilumina a la vez el sujeto y el objeto. La metáfora espacial que expresa esta triple relación es, evidentemente, el triángulo. El objeto cambia con cada aventura pero el triángulo permanece. La bacía del barbero o las marionetas de Maese Pedro sustituyen a los molinos de viento; Amadís, en cambio, sigue siempre presente (Girard, 1985, p. 10).

Esta fijación por el modelo hace que el objeto pase a un segundo plano, aquello que termina por motivar al sujeto es que su deseo se vea confirmado a partir del mediador. A Don Quijote solo le interesa vivir bajo el estandarte de la caballería, en la medida en que lo deseado se ve legitimado por la figura de Amadís. Amadís se vuelve el centro, la figura celestial que ilumina la vida de Don Quijote al designarle los objetos de su deseo.

Quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien fue uno: fue él solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo... Digo... que cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte procura imitar los originales de los más únicos pintores que cabe; y esta misma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas, y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán, no pintándolo ni describiéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes. Desta misma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo, pues, esto así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería (Cervantes, citado en Girard, 1985, p. 9).

El ejemplo de Don Quijote es perfecto para distinguir los dos tipos de mediación que hay entre el sujeto, el objeto deseado y el mediador. Mientras que para Don Quijote la figura de Amadís permanece en la distancia, como el lucero lejano que ilumina su vida en tanto caballero andante. El mundo de la literatura posterior como la de Stendhal y la de Dostoyevski muestra una proximidad tal entre el sujeto y el mediador, que desencadena una violencia escenificada en esta reciprocidad. La lejanía del mediador es lo que diferencia la mediación interna de la mediación externa.

El mundo del cortejo de la mediación interna es el de los celos que sienten los personajes entre sí, en el que el orgullo oculta la naturaleza del deseo y no hace más que afirmar una individualidad que se funda a partir de mentiras egoístas. En este punto, puede distinguirse la manera en que el análisis girardiano encuentra unos contenidos que estructuran la novela y que esta revela. Estos contenidos son las dinámicas del deseo, que al ser examinadas develan el modo en que la violencia se gesta al interior de las relaciones humanas, al expresarse el deseo ambiguo que oscila entre el amor y el odio por el otro.

Es en este sentido que puede establecerse una ambigüedad inherente al deseo: se ama al otro en la medida en que es aquello en lo que se quiere devenir, pero es necesario suplantarlo para lograrlo. Esta cercanía amplía o reduce el nivel de violencia que pueda desencadenar la presencia del Otro. El amor romántico se alimenta de esta ambigüedad, del orgullo de no verse en el Otro como un igual, sino como una fuerza que solo puede cobrar una mayor magnitud en la medida en que sea exterminado. No hay amor, sino amor propio. Al sacralizarse el yo, elevándose a un nivel de idolatría, lo contingente se diviniza, y se delinea un mundo en donde todos los hombres devienen dioses ratificando su eternidad y superioridad bajo la engañosa ilusión de su autonomía. Esta exacerbación del yo es característica de la indiferencia del dandy del siglo XIX, para quien la prerrogativa es disimular su deseo a toda costa.

De esta forma, la relación con el otro cae en un juego erótico en el que se tapa el origen del deseo bajo el manto de la indiferencia. “El erotismo es en adelante un combate entre “yoes” iguales e idénticos que buscan vencerse mutuamente superando al otro en desenvoltura e insensibilidad. Puesto que los dos miembros de la pareja son acosados por el mismo espejismo de autonomía divina, el primero en reconocer su deseo será rechazado y reducido a esclavitud” (Girard, 2012, pp. 118-119).

La incapacidad de relacionarse con el Otro radica en que las personas conservan esa ilusión de divinidad, sin embargo este hecho de “ser único” obstaculiza constantemente la relación entre los seres humanos. Es por eso que el deseo, en la filosofía girardiana, se distingue del apetito, pues el deseo denota las características fundamentales en el comportamiento del hombre. En Camus, Girard comenta que la novela contemporánea viene a reivindicar el papel de la verdad novelesca en la novela. El personaje de Camus, en su novela *La caída*, no busca chivos expiatorios por todos lados para justificar su desgracia, sino que la reconoce como algo sintomático de su propio orgullo. Este desdoblamiento de la ilusión del personaje que cae en la cuenta de la violencia estructural que alimentaba su orgullo, denota el fracaso de la empresa prometeica que pretendía encontrar su centro en la exaltación de la individualidad.

Un aspecto desatendido de esa obra, a su vez relativamente marginada en la bibliografía de Albert Camus, tiene relación con la sexualidad del héroe. Abogado progresista, firmante infatigable de peticiones y gran seductor, Clamence defiende a los inocentes y seduce a las mujeres con la misma confianza serena en su excelencia espiritual y física. Un día, sin embargo, es rechazado por una nueva amante a la que acaba de presentarse bajo un aspecto poco favorable. Su contrariedad se transforma pronto en fascinación malsana, que la inconsciencia o la perversidad toman por amor. Clamence se entregará a ese arte olvidado que es el examen de conciencia. Podría censurar la injusticia de la sociedad, podría maldecir la condición humana, pero descarta estos chivos expiatorios tradicionales para condenar más bien su propio egoísmo monstruoso. No es sorprendente que esa novela haya desconcertado a los críticos (Girard, 2012, pp. 120-121).

Lo absurdo, en Camus, consiste en la inmersión del hombre en una realidad en donde todo es equivalente. Esta equivalencia define la condición del hombre en tanto un ser

indiferente, para quien lo real, como si se tratara de un desaliento platónico, se ve desprovisto de todo significado posible. Toda gran obra tiene su origen en un contexto insignificante y banal, visible a la vuelta de la esquina o en un café. Este vacío que alimenta la existencia del hombre, lo sume en un solipsismo en donde la amargura se convierte en la causa de su rechazo por el mundo. El absurdo lo lleva a rebelarse contra esa condición existencial miserable que lo oprime; esta rebelión es característica del espíritu romántico, de ese ser *auto-poietico* que se separa del mundo en tanto que sigue su misión de una “existencia auténtica” que lo separa de los Otros.

El poeta, el pensador o el artista y la vida social se ven como dos polos irreconciliables. Girard ve en la obra de Camus una gran ruptura con esta visión característica de *L'Etranger*, respecto a su obra *La Chute*. El héroe de *L'Etranger*, Meursault, ya denota la condición paradójica que caracteriza el orgullo solipsista, pues al ser juzgado por el asesinato de un árabe es que su vida se reconoce como distinta. Su vida termina por cobrar sentido al comparecer ante el tribunal y su rebelión adquiere un significado en la medida en que es juzgado por otros.

Esto confirma lo mencionado anteriormente; en un mundo indiferente, lo único que puede reinar son la mediocridad y el anonimato, pues el primero que exprese su deseo estará bajo el escarnio y el dominio del otro. La alteridad es la enemiga por antonomasia del héroe romántico y su ruina es la reticencia de ver en el otro el origen de su deseo. Esta *méconnaissance*, este desconocimiento, es aquello que alimenta su orgullo y lo sume paulatinamente en el solipsismo. Este orgullo no deja salir al personaje de las dinámicas violentas de resignación que carga su “yo”. Girard también considera que esta obra es bastante incisiva al revelar la condición psicológica del autor en la época en que escribió *L'Etranger*:

Existen razones psicológicas, sociales y hasta metafísicas, así como razones literarias, del estado anímico de desesperación reprimida en *L'Etranger*. Aquellos eran tiempos difíciles; las oportunidades escaseaban, la salud del joven Camus no era buena, todavía no era un escritor

famoso ni tenía la seguridad de que alguna vez llegaría a serlo. Por eso, *quería*, como muchos otros, antes que él y después de él, la soledad y la mediocridad de las que no veía medio de escapar. El suyo era un acto intelectual y de desesperación que de alguna manera recuerda al *amor fati* de Nietzsche (Girard, 2006, p. 42).

En todo caso hay una gran diferencia entre Camus y su personaje Meursault. Cuando a Meursault le ofrecen irse a París a trabajar, a este le parece inconcebible dejar el letargo en que se ha convertido su vida. Los baños de sol, sus paseos de un café a otro, el coqueteo con las jóvenes mujeres de su oficina, son los pilares en que ha erigido la insignificancia de su vida. Este episodio de la novela muestra la frustración del propio Camus, pues su propia vida parece verse expuesta a través del personaje de Meursault. El autor parece dejar entrever que en el momento en que estaba escribiendo *L'Etranger*, al igual que su personaje, toda ambición le era ajena, en su caso, toda ambición literaria. Camus termina yendo a París y este hecho rompe con el círculo vicioso de frustración del cual se alimentaba su orgullo y ya no puede seguir excusando su inanición en virtud de que es un ser diferente, un ser extraño del mundo de los otros.

Pero Camus abandonó Argelia por París, escribió y publicó unos cuantos libros, se sometió, por lo menos durante unos pocos años, a las varias indignidades que exige la formación de un *grand homme*. La conclusión es ineludible: Camus, a diferencia de su héroe, no estaba desprovisto de ambición, especialmente de ambición literaria. Esta verdad es tan obvia como es inocua, pero suena casi blasfema; todavía estamos viviendo en la atmósfera de egoísmo puritano que fomenta la creación de obras tales como *L'Etranger* y que nos impide leerlas con espíritu crítico (Girard, 2006, p. 44).

Esta toma de conciencia por parte del autor es justamente aquello que permanece ausente en Meursault; la única manera de desdoblar su orgullo es tomar conciencia de las dinámicas y la naturaleza conflictiva en las que se erige. La *méconnaissance* a raíz de la figura profundamente ambigua del héroe de la novela y la misma reticencia de leer estas obras bajo un lente embebido por el espíritu del romántico, son las razones por las cuales no se han podido leer críticamente obras contemporáneas como esta. Con esto se refiere a que el héroe de la novela siempre tiende a verse como un ser único, un ser marginado que se crea indiferentemente de la presencia del Otro, cuando lo que

muestran grandes obras como la de Camus es el papel esencial que cobra la alteridad como aquello constituyente de la “identidad” del sujeto. La batalla de Meursault con los jueces muestra su fragilidad y la ambigüedad de su persona, pues es solo a través de un acto extraordinario y desesperado que puede labrarse y configurarse como alguien frente a ellos. El asesinato del árabe es el acto por el cual recobra su posición frente a la sociedad de la que tanto rehúye.

Para el héroe de *L'Etranger* el mal era algo extraño y se encontraba por fuera de él, mientras que en *La Chute* Clamence viene a tomar conciencia de que él era tan partícipe como los jueces del conflicto que los situaba como rivales. Por una parte, se tiene al Camus de *L'Etranger* y por otra, al de *La Chute*. La primera oculta la naturaleza del conflicto en el orgullo del personaje que se dedica a buscar un chivo expiatorio que dé razón de su infelicidad, y es por eso que se da la falsa impresión de que el asesinato que comete Meursault es solo la manifestación del absurdo en que se ve envuelto el hombre.

El destino de Meursault es el resultado de una vida fragmentada en donde todo está desprovisto de algo substancial, es por eso que se ratifica su inocencia a lo largo de la obra pues el asesinato es la expresión de ese absurdo que define su vida. Esta tergiversación esencial de la culpabilidad del héroe marca la ambigüedad de su posición frente a los Otros. La aparente indiferencia de Meursault hacia la colectividad parece ser la causa de la fijación que la sociedad tiene hacia él. Esta visión del héroe como alguien que es víctima de la sociedad, del escrutinio de los jueces, perpetúa la mentira romántica de ese ser ajeno al mundo de los hombres que no se interesa en absoluto por la colectividad.

Aquello que denota el fin trágico de Meursault es la contradicción que contiene su afán de verse a toda costa gratificado por la colectividad, pues desde un principio esta fue la que permaneció indiferente hacia él. Su fingida indiferencia es aquello que es sintomático de su orgullo y de la insignificancia de su vida; para romper con la

frustración que se apodera de él necesita de un acto desesperado para poder ser visto, de ahí el asesinato. Este motivo en la literatura puede verse, a su vez, en la figura trágica de Raskólnikov en *Crimen y Castigo* de Dostoyevski. Girard comenta que en *La Chute*, Camus entiende cuál es el problema estructural de la violencia que afecta a Clamence. No se trata de que haya una dicotomía entre los buenos y los malos, los marginados y los opresores, entre los jueces y los perseguidos, sino que la violencia se origina en la medida en que el hombre está sumido en un mundo en donde todos se juzgan continuamente los unos a los otros.

La Chute llega a un plano más profundo. Clamence todavía se afana por demostrar que él es “bueno” y que los otros son “malos”, pero sus sistemas de clasificación continuamente se desmoronan. La verdadera cuestión ya no es “¿quién es inocente, quién es culpable?”, sino “¿por qué nosotros, hemos de estar continuamente juzgando y siendo juzgados?” Esta es una pregunta más interesante, la pregunta misma que hace Dostoyevski. En *La Chute* Camus eleva de nuevo la literatura procesal al nivel de este gran predecesor (Girard, 2006, p. 49).

Esta lectura abre nuevas posibilidades para entender cuán compleja puede ser la naturaleza del conflicto individual; ya no se excusa al héroe arguyendo que la violencia que carga en sí es el resultado de algo externo, de una sociedad alienante y represiva, sino que viene de una ruptura anclada en el orgullo y la vanidad. La violencia se alimenta de estos y de la reticencia a reconocer la ambigüedad y la fragilidad del orgullo propio; esto lleva a que los seres humanos tiendan a ponerse constantemente como obstáculos los unos a los otros, fenómeno que en los Evangelios se denomina *Skandalon*. Al vivir en un mundo en el que todos se están juzgando incesantemente, la condena del otro es lo que cimienta la violencia intersubjetiva que se alimenta del orgullo malsano en donde quien ceda se verá sometido.

Es por eso que el aislamiento de Meursault y su indiferencia no implican un desentendimiento del mundo, sino una frustración que se ahoga cada vez más en el resentimiento hasta que resulta imposible ocultarla. Mientras que Meursault jamás cayó en cuenta de su culpabilidad por estar siempre juzgando a los otros, Clamence cae en cuenta de la violencia latente del juzgar. Esta ambivalencia queda expuesta claramente,

como subraya Girard, en su artículo *El extranjero de Camus revisto*, en el discurso del escritor francés cuando recibió el premio nobel en 1957: “El arte... obliga... al artista a no aislarse; lo somete a la verdad más humilde y más universal. Y a menudo quien eligió su destino de artista porque se sentía diferente aprende bien pronto que solo nutrirá su arte y su diferencia confesando su semejanza con los otros” (Camus, citado en Girard, 2006, p. 50).

1.2. Reciprocidad y repulsión

La naturaleza mimética del deseo permite establecer las dinámicas violentas que se expresan en las relaciones conflictivas de los seres humanos, tal como se han retratado en las grandes novelas de Proust, Dostoyevski, Camus, entre otros escritores a los que alude Girard. La reciprocidad y el duelo entre dobles son los sellos que demarcan la ruptura de la obra posterior de estos escritores con sus obras de juventud, ya que su narrativa empieza a entrever la naturaleza profundamente mimética del conflicto. Mientras que en un principio, las obras de estos escritores solo señalaban las diferencias entre sus personajes, como era el caso de Meursault respecto a los jueces y a la sociedad, en Clamence ya puede reconocerse una actitud distinta respecto a los otros. Clamence cae en la cuenta de que él no es distinto a sus adversarios, sino es copia de ellos pues hace parte del mismo mundo del escándalo: ese mundo en el que obstaculizar y juzgarse constantemente los unos a los otros es una realidad ineludible.

Esta profundización que amplía el espectro analítico de las relaciones humanas, responde al trayecto del mismo escritor, pues hay ciertos temas a los que alude constantemente y con el tiempo va aclarando. Estos cambios, Girard los considera esenciales para aproximarse y examinar críticamente la ruptura con sus obras anteriores. En referencia a la obra ya mencionada de Camus, para Meursault el mundo está permeado por un “maniqueísmo” que se expresa constantemente en la oposición aparentemente radical que hay entre él y el mundo. En Dostoyevski, como en la obra de

Camus, esta oposición y diferencia radical se va disipando en la medida en que va haciéndose más nítido el embrollo del conflicto. En *Memorias del subsuelo*, Dostoyevski reexamina su vida. La relación que tuvo con su mujer y la presencia de su rival Vergunov, lo influenciaron para replantearse el papel de la obsesión en las relaciones triangulares.

Nadie o casi nadie lee las obras anteriores a *Memorias del subsuelo*, pero esta no es una injusticia que haya que lamentar. El verdadero Dostoyevski comienza después; comienza con una ruptura cuyo carácter esencial es menester reconocer, aun cuando la continuidad de temas lo oculte. A partir de *Memorias del subsuelo*, el autor reexamina la relación obsesiva de que fue víctima durante tanto tiempo y poco a poco se las ingenia para apresarla en sus obras. Dostoyevski no cesó de crear personajes que se parecían al escritor que él mismo fuera. No se trata aquí de una vana repetición de obras anteriores sino que se trata de un progreso cada vez más seguro en el cual cada libro sucesivo marca otro estadio; es esta una empresa dinámica en la que se va forjando un instrumento novelístico cada vez más vigoroso (Girard, 2006, p. 53).

Esta obsesión se confirma al observar relación que tuvo con su primera esposa, María, y con la presencia del profesor de escuela, Vergunov, personaje que incluso estuvo presente en su matrimonio. La vida del escritor señala las crisis que a su vez padecen sus personajes en sus obras, y en ambas puede apreciarse la verdad de que el deseo no es autónomo, sino tiene su origen en el otro. “El deseo elige sus objetos a través de la mediación de un modelo; es el deseo de *otro* y por *otro*, el cual es, ello no obstante, idéntico a un furioso anhelo de hacer que todas las cosas giren alrededor de uno” (Girard, 2006, p. 55). La paradoja consiste en que el sujeto termina por tomar al otro como obstáculo, por su reticencia a no reconocer que su deseo le viene de afuera y no es fruto de él. El deseo siempre tiende a ocultar la reciprocidad que descubre en el otro y así termina por alienarse en este resentimiento.

Por eso es que el otro tiene que tomarse como rival, como diferente, pues en el momento más extremo del conflicto el sujeto no puede y jamás será capaz de reconocerse como la copia de su rival. El deseo siempre va a ser la imitación de otro deseo, es por eso que entre más se acerca el modelo al sujeto, el grado de conflictividad va a incrementarse. El

infierno de Dostoyevski es precisamente ese inframundo del deseo mimético en que es evidente que el conflicto no es la convergencia de muchos deseos individuales, sino el abismo en el que cae la reciprocidad violenta de la crisis mimética. Es el mundo de la imitación negativa en la que ninguno de los participantes es capaz de reconocer y así terminan sumergiéndose cada vez más en esta espiral. De esta manera, este deseo tiene un doble sentido que se ancla tanto en la veneración del rival como en su misma repulsión. Cada sujeto “Afirma que su propio deseo es anterior al de su rival; de modo que, de hacerle caso, el responsable de la rivalidad nunca es él, sino el mediador” (Girard, René. 1985, p. 17).

Los héroes de Proust y de Dostoyevski piensan que ellos pueden asimilar completamente el ser del mediador, convertirse en el Otro sin dejar de ser ellos mismos. Para que este ideal de absorción del Otro sea posible es necesario que el personaje sienta un profundo odio y repulsión por sí mismo. Este odio del héroe es aquello que lo condena; no es la sociedad la que marca su ruina sino el enorme nivel de conflictividad que carga consigo en todo momento. Este odio no puede venir sino de algo externo; esta promesa es precisamente la de la autonomía metafísica, la ilusión de que todo deseo es fruto de la misma subjetividad. El orgullo es la perpetuación de esta mentira.

La ausencia de Dios en este mundo infernal no es una supresión de la trascendencia sino que esta se desplaza del “más allá” al “más acá”. De esta manera, el otro deviene en dios para mí. La imitación de Cristo es reemplazada por la imitación del prójimo. Este desplazamiento es aquello que constituye el universo endemoniado de la mediación interna, es donde se sustituye la mediación positiva del santo por la angustia y el odio que están implicados en la relación en la cual se sacraliza al mediador.

Después de Dante casi nadie, salvo Dostoyevski, revela hasta qué punto puede ser verdaderamente infernal el deseo, no en la ausencia del objeto ni en la incapacidad de alcanzarlo, sino en el constante apego a este doble, en esa servil imitación que se hace tanto más invencible cuanto más se intenta escapar de ella. Aun cuando todos los datos positivos parecen impedirlo, la

relación de rivalidad se mueve irresistiblemente hacia la reciprocidad y la identidad (Girard, 2006, p. 55).

Los dobles denotan la trágica verdad de la violencia del deseo mimético; este malestar ontológico va permeándose en las relaciones de los hombres en la medida en que la reticencia a considerarse el doble del otro se acrecienta. El juego violento entre los dobles signa el deseo metafísico: anhelo incesante de suplantar al doble y devenir él. Este doble juego de la veneración y la sumisión del otro, aparentemente marcan una diferencia entre ambos cuando aquello que realmente está la base de su relación es una identidad que se establece a partir de las dinámicas miméticas del conflicto intersubjetivo. Respecto a esto, Girard comenta la obra del escritor Chrétien de Troyes al referirse a su novela *Yvain, el caballero del León*, aludiendo a la relación que tiene el caballero Yvain con su antagonista Guvain, pues ambos buscan ser afamados como el más ilustre caballero.

Si dos deseos idénticos convergen hacia un mismo objetivo por fuerza se obstaculizan. Si bien todos los caballeros rivalizan para acceder a la fama, los dos rivales mayores son Yvain y Guvain, y esto por las mismas razones por las que son amigos: son los mejores. En la escalada del prestigio, ocupan juntos el rango más elevado; sin embargo, cada uno de ellos querría reinar ahí completamente solo. El amor y el odio mutuo que se tienen son, en realidad, las dos caras de la misma moneda (Girard, 2012, p. 23).

El mundo medieval marca sus propias dinámicas; igualmente el conflicto en la obra de Dostoyevski establece un nivel de reciprocidad mucho más indiferenciado que el que había en el mundo de Chrétien de Troyes. Aquello que separa uno del otro es precisamente el nivel de la escalada del conflicto. Mientras que en el mundo medieval ambos caballeros respondían a un código de honor, el mundo de la segunda mitad del siglo XIX que retrata las novelas del escritor ruso, es el mundo de la pura reciprocidad, en el cual no hay formas externas que ya contengan el impulso violento de superar al otro. Girard sostiene que el cambio esencial en sus primeras obras que empiezan con *Memorias del Subsuelo*, es la manera en cómo se matiza y se profundiza en las relaciones de dobles.

En una primera instancia, como en muchas otras obras, se hace una clara distinción entre los dobles en la medida en que uno se toma como “bueno” y el otro como “malo”, y esta diferenciación es aquello que perpetua esa mentira que oculta el mecanismo violento. La literatura posterior de Dostoyevski se hace mucho más refinada al respecto, pues se hace explícita la identidad que hay entre los personajes por medio de ese vínculo que expresa el conflicto recíproco que los atormenta.

En la obra de Dostoyevski se devela la condición infernal que tanto se oculta en muchas de las novelas contemporáneas, en las que la libertad del héroe se tiene que preservar a toda costa, sin importar la contradicción inherente en su ilusoria autonomía. Si se eliminara como medio de comprensión el deseo mimético, tanto en la obra de Dostoyevski como en la obra de Camus, se apreciaría la esclavitud del conflicto que sume a sus héroes, como la expresión más profunda de su libertad: “Ya no se perciben las obsesiones del personaje ni la pasión furiosa que se apodera de él tan pronto como se siente rechazado. Ya no hay convulsiones grotescas sino una “rebelión magnífica” contra la sociedad y la “condición humana” (Girard, 1985, p. 232).

1.3 La intensidad e indiferencia del deseo

El hombre del subsuelo, en la obra de Dostoyevski, anuncia el abismo que anuncia la aparente autonomía que se ha convertido en el baluarte de muchos de los héroes de la literatura contemporánea. Ese ser marginado, que en su diferencia con los otros ve expresada esa “contingente divinidad” parece trascender el deseo metafísico que aflige al resto de los mortales. Estos héroes nunca imitan a nadie y su fuerza radica en que son capaces de sostenerse a sí mismos independientemente de la presencia de los Otros. Hay un disimulo en donde la individualidad finge su fuerza para no mostrar aquello que oculta. El papel de la indiferencia en las novelas de Camus expresa aquello que busca ocultar el héroe: la imagen de sus semejantes es parte de ese mundo en donde los hombres se juzgan perpetuamente los unos a los otros.

La estabilidad subjetiva de los hombres se diluye a medida en que el deseo mimético que permea sus vidas se hace cada vez más evidente. La permanencia y la estabilidad del yo son las ideas sintomáticas de los individuos que escapan al ineludible destino del carácter mimético de sus relaciones con los Otros, y lo frágil que es la idea de poseer una identidad que los distinga de los demás.

Esta fragilidad del yo lleva a la gente “a juzgar para no ser ellos mismos juzgados” (Camus, 2014, p. 69). Girard comenta que el Dostoyevski del subterráneo no es el escritor genial, sino el hombre que él era en la etapa romántica de sus primeros escritos. Por eso es que cuando se presenta ese enorme monólogo de la primera parte de la novela, no se expone la libertad del escritor; sino que se trata más bien de una forma de denotar irónicamente la falsedad inherente al individualismo que consume a sus contemporáneos. El hombre subterráneo busca subvertir a toda costa la verdad del deseo metafísico, ocultando su cercanía con los Otros por considerarse diferente, muestra la entrañable volición individualista que rehúye el hecho de que los hombres se imitan unos a los otros constantemente.

El subterráneo es la agravación de un mal preexistente, es una proliferación cancerosa de la metafísica que habíamos creído suprimida. El subterráneo no es la revancha del individuo sobre la fría mecánica racionalista. No hay que sumergirse en ella como si nos aportara la salvación. El héroe subterráneo atestigua, a su manera, la auténtica vocación del individuo. En cierto modo, la atestigua más vigorosamente que si estuviera menos enfermo. Cuanto más atroz se hace el deseo metafísico, más insistente es el testimonio. El subterráneo es la imagen invertida de la verdad metafísica. Esta se va haciendo cada vez más clara a medida que nos hundimos en el abismo (Girard, 1985, pp. 234-235).

Es por eso que el hombre del subsuelo se siente cada vez más alejado de los Otros, en la medida en que estos le son más próximos. El conflicto generado por la proximidad del Otro alimenta su orgullo y la ilusión autónoma que caracterizan la patología mimética del deseo. Por eso resulta relevante desmontar la analogía de Baudelaire del poeta con el albatros para desvirtuar el ideario romántico del artista. Mientras que para Dostoyevski

el hombre del subsuelo viene a ser la figura irónica que refleja la condición del hombre contemporáneo y la propia ilusión de su juventud; en Baudelaire la diferencia del poeta respecto a los Otros—los marineros que se mofan de las aves marinas—es la consigna que señala el abismo que separa al poeta del mundo al figurarse como un ser privilegiado.

Esta es la razón de que desposean a Dostoyevski de su prodigioso humor. No ven que Dostoyevski se ríe de su héroe. *Yo, yo soy uno de ellos, ellos son todo*. La ironía dostoyevskiana aparece en fórmulas admirables, pulveriza las pretensiones “individualistas”, disgrega las “diferencias” que parecen monstruosas a las conciencias enfrentadas. No sabemos reír con Dostoyevski porque no sabemos reírnos de nosotros mismos. Mucha gente celebra actualmente *Apuntes del subsuelo* sin pensar en que desentierra su propia caricatura genial escrita hace cerca de un siglo (Girard, 1985, p. 236).

La ironía presente en esta obra de Dostoyevski pone al lector en una situación en que le exige ser capaz de reírse de sí mismo, de subvertir su comprensión de sí mismo y de reflexionar sobre las dinámicas que constituyen su relación con los otros. La alteridad siempre va a ser la cara que refleja la verdad ineluctable del deseo, pues son sus dinámicas las que definen las relaciones intersubjetivas. El deseo termina por establecer las actitudes y las maneras en que el hombre comprende el mundo del cual hace parte. Aquello que resulta contradictorio es que las comprensiones que surgen de ciertas dinámicas del deseo ocultan su naturaleza. Este interés por descubrir la naturaleza del deseo es un elemento característico de varios novelistas que analiza Girard, hay una clara búsqueda por desdoblarse la ilusión romántica de la subjetividad característica de la época de Dostoyevski como de la de Proust. Podría establecerse en ambos aquello que menciona Per Bjornar Grande sobre el escritor francés:

El pasado académico de Proust, su intento de escribir novelas de una manera distinta a como usualmente se escriben las novelas es, según mi perspectiva, regida por el intento de Proust de revelar la naturaleza del deseo. Y el deseo para Proust es algo que es capaz de gobernar y descomponer la vida del ser humano. El deseo es algo que se presta o es adquirido de los deseos de otras personas y termina por afectar incluso a una persona con alguna sensibilidad o profundo

entendimiento. Al mismo tiempo, el proceso de develar la naturaleza del deseo puede llevarlo a uno a descubrir la verdad en nuestra vida (Grande, 2011, p. 40)².

En ambos novelistas se retrata una sociedad en la que la mediación del deseo se empieza a desplazar de la mediación externa a la interna. La distancia entre el sujeto empieza a estrecharse cada vez más; el grado de conflicto entre las personas se acrecienta proporcionalmente a su proximidad y en la reticencia a reconocer el deseo propio en el deseo del otro. En *Memorias del subsuelo*, Dostoyevski abandona las justificaciones egoístas al exponer el mimetismo violento de la intersubjetividad y accede por primera vez, como comenta Girard en *Mentira romántica y verdad novelesca*, “al plano de la revelación novelesca” (Girard, 1985, p. 241). El mal ontológico que se inserta en el individualismo romántico no cesa de ocultar la verdad sobre su naturaleza; el hombre del subsuelo porta como baluarte los obstáculos y las aberraciones conflictivas que concibe como expresiones de su libertad.

Esta polarización entre el mundo interno, el de la aparente autonomía y libertad del sujeto, con el mundo externo del conflicto interindividual que es el reflejo del odio interno que corroe al sujeto, signa la trágica condición de la subjetividad del hombre. En todo caso, el deseo se desplaza de la intensidad que padece el héroe romántico a la indiferencia del héroe contemporáneo. Ambos mitos que conforman la individualidad sobre el deseo los deconstruye la verdad novelesca, que es capaz de mostrar la verdad ineluctable en la que se asienta la violencia. De esta manera, la lectura mimética del deseo desestructura los mitos que se han erigido en torno a este.

² “Proust’s academic background, his attempt to write in a different way than was usual in a novel is, in my view, governed by Proust’s attempt to reveal the nature of desire. And desire for Proust is something that is capable of governing and decomposing one’s whole life. Desire is something lent or acquired by desiring other people’s desires and end’s up by sapping a person of any profound feeling and understanding. At the same time, the process of uncovering desire may lead one into discovering the truth of one’s life” (Grande, 2011, p. 40).

El héroe romántico persiste y alimenta su orgullo bajo la ilusión de que su deseo le pertenece y entre más intenso sea, más se convence de esto. El héroe contemporáneo por su parte oculta su deseo y este comportamiento es sintomático de su descontento existencial. *L'absurde* es la expresión radical de este narcisismo erigido en la indiferencia, esta viene a ser la condición esencial de aquel a quien Girard denomina el neorromántico. Este pasaje de *La Chute* ilustra perfectamente este descontento que signa la insignificancia general del hombre de sus días: “Una sola frase bastará para el hombre moderno: fornicaba y leía periódicos. Después de tan vigorosa definición, me atrevería a decir que el tema estará agotado” (Camus, 2014, p. 10).

Esta contraposición se hace aún más evidente al comparar los desvaríos del romántico con los del contemporáneo respecto al amor. Mientras que para Werther la intensidad de su deseo por Carlota es la expresión última de originalidad y espontaneidad, para Clamence demostrar el más mínimo afecto hacia las mujeres de las que tanto alardea sería el crimen más aberrante contra su orgullo. El último testimonio del joven Werther es prueba de cómo su “genialidad” está profundamente ligada a la fuerza de su deseo por Carlota. Carlota solo cobra relevancia en la medida en que es deseada por él, este último grito desesperado muestra el imaginario que define la vida del romántico:

Aquí estoy, Carlota; no tiembla mi mano al tomar el frío cáliz en que voy a beber la embriaguez de la muerte. Tú me lo presentas, y yo no vacilo. Así se cumplen todos los anhelos y esperanzas de mi vida, ¡todos!: en venir a llamar serenamente a las puertas de bronce de la muerte. ¡Ah!, si por lo menos hubiera tenido la felicidad de morir por ti, Carlota, de sacrificarme por ti, moriría lleno de gozo, sabiendo que te procuraba la dicha y la tranquilidad. Pero ¡ay! Sólo a muy pocos elegidos les es dado derramar su sangre por el objeto de su amor, prestándole con tal sacrificio a una vida nueva y radiante. Carlota, quiero ser enterrado con esta ropa, porque tú la has tocado, santificándola. También pido esta gracia a tu padre. Mi alma vuela ya sobre el sepulcro. Que no registren mis bolsillos. En uno de ellos llevo aquellos lazos rosa que tú llevabas la primera vez que te vi, rodeada de los niños. ¡Oh!, abraza, besa mil veces a esas tiernas criaturas y cuéntales la historia de su pobre amigo... ¡Cómo me querían, y cómo venían corriendo a mi encuentro! ¡Y cómo desde el primer momento me identifiqué contigo para siempre! Estos lazos serán sepultados conmigo; me los regalaste el día de mi cumpleaños. ¡Con qué placer lo he recordado siempre!

¡Jamás pensé que por este camino llegaría a este fin!... Ten calma, te lo ruego; ten calma. Ya están cargadas... Dan las doce. Ha llegado la hora... ¡Sea! ¡Carlota, Carlota! ¡Adiós! (Goethe, 2000, p. 166).

Este segmento del libro de Goethe retrata el *pathos* del que padece el romántico. La mujer deviene un objeto sagrado solo porque es el objeto al cual el poeta o el héroe le rinden tributo. Alejarse de dicho objeto que desborda las pasiones del sujeto es un sacrilegio, la veneración por el otro llega hasta tal punto que la única escapatoria es el suicidio. Es tan así, que los objetos que unen a Werther a Carlota, los lazos rosa que ella le dio en su cumpleaños, se vuelven las reliquias que él atesora. Es él, aquel ser iluminado que se distancia del mundo de los mortales, en quien ha sido depositado el don de morir por el objeto que ama.

Las dinámicas que trae consigo el deseo metafísico terminan por caracterizar los niveles del conflicto mimético de una época frente a otra. Pero lo que permanece del mundo apocalíptico de Dostoyevski en relación con el de Camus, es esa *méconnaissance* del deseo metafísico por encontrar su origen en el Otro. Mientras que el romántico se vanagloria de la pureza y espontaneidad de su deseo, el neorromántico se infatúa en el imaginario que el no desea nunca; que es perfectamente autónomo y tiene un desapego frente a todo.

El neorromántico subvierte la dinámica del deseo del romántico; este desentendimiento y desilusión con relación a lo vital sumerge al héroe en un embotamiento de todos los deseos que lo acosan. Su identidad se conforma como una isla, un mundo propio en el que su autonomía lleva las riendas de su existencia y la realidad le parece completamente ajena. Este tipo de personajes se entregan a la vida y se dejan llevar por ella sin mostrar el menor interés o pasión; se vuelven una especie de navío que se deja llevar por las aguas, por las circunstancias y el absurdo que aparentemente dominan su existencia.

Esta contingencia radical que es su propia vida, expresada en su orgullo, ensancha esta isla del mundo interior a las dimensiones del infinito y el sujeto termina por considerarse un ser privilegiado. Un ser distinto a los Otros. Esta patología de la indiferencia del deseo metafísico se expresa perfectamente en las obras de escritores como Henry Miller y Charles Bukowski, pues en sus novelas los personajes, que no son más que extensiones de ellos mismos, se entregan a esta existencia desapasionada donde mostrar el más mínimo deseo por el Otro se vuelve un anatema. Esto puede apreciarse, claramente, en el donjuanismo que define sus relaciones con las mujeres.

A diferencia de estos escritores, en que la conquista indiscriminada de una sucesión de mujeres es la expresión última del orgullo, Camus reconoce la futilidad y la violencia latente que hay en este vínculo intersubjetivo. Ya no es la intensidad del deseo por el objeto amado lo que distingue al héroe apasionado de los mortales, sino el disimulo de su deseo, el hecho de poder dominar al Otro disimulando a toda costa el deseo que lo une a este. En *La Chute* Clamence confunde el amor con el dominio y este dominio con la forma “magnífica” de expresar su orgullo al subyugar a la mujer deseada. La desea en la medida en que esta le pertenece y él es el objeto de culto de la personada conquistada, de otra manera el interés se perdería:

La abandonaba y la volvía a tomar, la obligaba a entregarse en todo momento y en lugares que no se prestaban a ello, la trataba de manera tan brutal, en todos los aspectos, que acabé por atarme a ella como imagino que el carcelero se ata a su prisionero. Y así hasta el día en que, en el desorden violento de un placer doloroso y obligado, rindió homenaje en voz alta a quién la esclavizaba. A partir de aquel día empecé a alejarme de ella. Después, la olvide (Camus, 2014, p. 56).

Así, para Girard, la novela moderna muestra el paulatino incremento en la violencia que va de la mediación externa a la mediación interna. En muchas instancias, la fragmentación gradual del sujeto sumido en el abismo de su orgullo, que inevitablemente lo llevará a la desintegración extrema, será expresada por medio de la locura y el suicidio. Las grandes novelas, para el filósofo francés, exponen el principio violento que constituye las relaciones humanas y muestran cómo la toma de conciencia

del sujeto respecto a la manera en cómo se relaciona con los Otros, puede llevarlo a una distancia que lo saca del mimetismo surgido de la mediación interna. La verdad del deseo metafísico, que se ve expuesto en las grandes obras novelescas, desestructura los mitos que tienden a encubrir la naturaleza del deseo.

2. LA MÚSICA Y LA DECONSTRUCCIÓN DEL MITO

El Oro del Rin es, en el fondo, la génesis de la mitología.

Y esta génesis comienza en las aguas del río, con ese acorde perfecto de mi bemol mayor, mantenido durante ciento treinta y seis compases, que simboliza las aguas, podríamos decir también el brebaje primordial, pues es de ahí que toda la vida va a surgir y es ahí, en últimas, a donde toda la vida retorna, después de que el fuego destruye a los dioses en su morada, el Valhala (Girard, 2008, p. 147)³.

En este capítulo de la investigación se abordará el análisis que hace Girard de la tetralogía de *El anillo del nibelungo* del compositor alemán Richard Wagner, para mirar de qué manera en la obra se presenta la deconstrucción del mundo mítico a partir del tema de la renuncia. La obra de Wagner culmina con la destrucción de los dioses cuando la valquiria Brünhilde devuelve el anillo al Rin en donde se originó toda la mitología. Wagner duró 26 años escribiendo el libreto y la música de la obra, desde 1848 hasta 1874, la magnitud de esta obra es un hito en la historia de la música. Como referente contemporáneo podría decirse que tal esfuerzo no se reproduciría sino hasta el ciclo de óperas titulado *Licht*, del compositor alemán Karlheinz Stockhausen quien duró escribiéndolo desde 1977 hasta el 2003.

La fuerza simbólica de la ópera radica en su carácter circular pues los dioses perecen cuando el anillo vuelve a las aguas del Rin. La mitología retorna y nace en esas aguas donde las hijas del Rin dejan que el tesoro del río sea robado por el enano Alberich. Este mundo mítico que se despliega en *El Oro del Rin* es la apertura a un mundo conflictivo,

³ “L’Or du Rhin est, au fond, la genèse de la mythologie. Et cette genèse commence dans les eaux du fleuve, par cet accord parfait en mi bémol majeur, soutenu pendant cent trente-six mesures, qui symbolise les eaux, on pourrait dire aussi la soupe primordiale, puisque c’est de là que toute la vie va sortir et c’est là, à la fin, que toute la vie va retourner, après le feu qui détruit les dieux dans leur demeure, le Walthalla” (Girard, 2008, p. 147).

en donde hay tensiones constantes entre sus personajes; se desean y al mismo tiempo se odian. La obra se compone como la estructuración y luego la desestructuración de un orden cultural. Se pone a prueba y se disloca la lógica falible inherente al mito. Wagner, al poner el universo mitológico contra sí mismo, terminó por condenarlo a su autodestrucción.

El preludio comienza. Las aguas se funden en ese acorde inicial que se mantiene durante ciento treinta y seis compases en el centro de ese movimiento primordial, en el que solo se percibe el movimiento tenue de las olas, pero todavía no se distingue una melodía. Solo suenan las cuerdas que prolongan el acorde Mib mayor que paulatinamente es coloreado por los cobres, como si fueran los destellos traslúcidos del oro que brilla al fondo del río. Es en el seno de ese movimiento indiferenciado que se corta la calma cuando surgen las tres sirenas del fondo del río.

Las hijas del Rin empiezan a mofarse del pobre enano Alberich seduciéndolo, pero al mismo tiempo negándose a satisfacer el deseo. Alberich termina enloqueciendo a medida en que intenta conquistar a alguna de las tres sirenas. El movimiento cada vez más turbio de la sección de cuerdas representa esa caída del enano en el río tempestuoso del deseo. Las sirenas le prometen su cariño pero luego del engaño se lo niegan. Este doble movimiento entre lo aparentemente dado y lo que le es negado a Alberich es aquello que lo sume cada vez más en el delirio.

Después de ser engañado por las tres hermanas, este cae retorciéndose en las rocas que bordean el río. En este punto, el enano está completamente contagiado del deseo despertado por las hijas del Rin: “Alberich está cegado por la ira, físicamente vertiginosa. El mismo nos lo dice: “La rabia y el deseo salvaje y potente me afectan el

espíritu (Girard, 2008, p. 151)⁴. De repente, ve que algo empieza a brillar en las aguas, es el oro. Al ver el oro que reposa en el fondo del río, el deseo del enano se fija en un nuevo objeto. Este cambio de objeto del deseo no solo es eso, sino un cambio del tipo de deseo que se tiene. En un primer momento se tiene “el deseo amoroso, natural y loable, y en otro momento, la sed maligna del oro, el deseo villano de los capitalistas. Para pasar de uno al otro, Alberich debe abjurar al amor y tenemos ahora un motivo de la renuncia al amor (Girard, 2008, p. 151)⁵.

Este primer acercamiento a la obra de Wagner permite mirar de qué manera queda expuesta la violencia inherente a toda conformación cultural en la obra de arte. Otra obra que expone la violencia sacrificial es *La Consagración de la Primavera* del compositor ruso Igor Stravinski, pues en la trama del ballet se selecciona una virgen cualquiera que baila hasta su muerte para que el nuevo ciclo de estaciones vuelva y el anterior se consume. Es la muerte de la víctima lo que trae de vuelta la concordia al grupo social que entra en crisis; fenómeno que determina la reestructuración de la concordia en una comunidad. A lo largo del capítulo, se examinará cómo en la obra musical se expresa la naturaleza mimética del deseo que se oculta en el mito y cómo en ciertas obras se revela el asesinato fundador: ese mecanismo del chivo expiatorio en el que culmina la crisis preexistente para poder volver a la calma y estabilidad que necesita una sociedad para persistir.

Este elemento de la revelación del mecanismo violento en el que se erige la cultura es algo que se encuentra en ciertas obras, en las que se expresa el problema de la violencia inherente a lo mítico. No es fortuito que el gran ciclo de óperas de la tetralogía

⁴ *Alberich est aveuglé par la rage, physiquement vertigineuse. Il nous le dit lui-même : « La rage et le désir sauvage et puissant me tourne les esprits »* (Girard, 2008, p. 151).

⁵ “*Le désir amoureux, naturel et louable, et d’autre part, la soif mauvaise de l’or, le désir de méchants capitalistes. Pour passer l’un à l’autre, Alberich doit abjurer l’amour et nous avons d’ailleurs un motif de renoncement à l’amour*” (Girard, 2008, pp. 151-152).

wagneriana se inicie con la violencia desencadenada por el deseo en que sucumbe Alberich al principio de la ópera *El Oro del Rin*.

2.1 El derrumbamiento del mundo mítico en la obra de Wagner

Como se expuso al principio de este capítulo, el deseo cobra un papel esencial y se expresa como aquel elemento originario de toda la mitología. Sin importar el cambio del deseo en Alberich, si se escuchara la música sin tener en cuentas las palabras del libreto podría contemplarse que en la música se escucha el crescendo de un deseo primordial, que luego va matizándose en el objeto deseado. Es el deseo mismo el motor y el origen de todo el mito. A medida en que va mutando, el drama va alcanzando dimensiones cada vez más conflictivas en donde esa violencia esencial del deseo se reproduce en las relaciones de los personajes que retrata la obra wagneriana.

La música lo prueba: del inicio del prólogo hasta el ascenso a los dioses, todo pasa en el corazón de las aguas. En las escenas con las hijas del Rin, en las que se trata a sus cuerpos como objetos de deseo o del oro del Rin, son una sola y misma cosa. No hay que dudar en afirmar que todo está en un mismo sustrato. Existe un tema teórico de la renuncia al amor incontestablemente al leer el texto. En principio, la ruptura está ahí, pero si escuchamos la música sin poner atención a las palabras, escucharemos solamente el crescendo formidable de un mismo deseo que comienza en las niñas y termina en el oro. Su intensidad, grandiosa ciertamente, metamorfosea ese deseo, lo vuelve monstruoso, pero todo surge visiblemente de un solo y mismo origen (Girard, 2008, p. 152)⁶.

Esta violencia que se desprende del deseo también queda expresa en la ópera de Wagner *Tannhäuser*, en donde el héroe se cansa del amor sexual que profesa Venus y dirige su

⁶ “La musique le prouve : du débout du prologue jusqu'à la montée chez les dieux, tout se passe au sein des eaux. Quant aux scènes avec les filles du Rhin, qu'il s'agisse de leur corps comme objet du désir ou de l'or du Rhin, au fond, c'est une et même chose. Il ne faut pas hésiter à dire que toute est d'un seul tenant. Il existe bien un thème théorique du renoncement à l'amour, incontestable à la lecture du texte. En principe, la rupture est là, mais si nous écoutons la musique sans nous soucier des paroles, nous n'entendrons que le formidable crescendo d'un seul et même désir que commence par les filles et se poursuit par l'or. Son intensité, grandissante certes, métamorphose ce désir, le rend monstrueux, mais tout relève visiblement d'une seule et même genèse” (Girard, 2008, p. 152).

mirada al occidente cristiano, en donde la santidad que decide profesar rompe el amor sórdido del mitológico. Ese amor que precisamente se articula en el deseo por sobrepasar o poseer al otro, como se manifiesta claramente en la primera obsesión que tiene Alberich por las hijas del Rin y luego por el oro. La dualidad entre el mundo mítico y el mundo cristiano va a ser la encrucijada que estará en el desenlace dramático en *Tannhäuser*. Esto se expresa en la profunda ilusión del caballero de ser perdonado en Roma por el Papa, por haber sucumbido al deseo de Venus.

Este deseo se presenta en *Tannhäuser* de manera única en la figura de Venus que seduce y trunca la ilusión del caballero por retornar al mundo, mientras que en *El Oro del Rin*, son las hijas del río las que envuelven a Alberich en ese movimiento del deseo indiferenciado. Girard observa en su texto *La Mythologie et sa Déconstruction* que las tres sirenas terminan siendo un mismo impulso que luego se amplifica en el deseo por el anillo. Las tres solo se distinguen una de la otra a medida en que alimentan el deseo grotesco de Alberich. Su voz individual solo surge para mofarse cruelmente del enano y sumirlo aún más en esa pasión abyecta que lo atormenta.

El enano que se retuerce en las rocas que bordean el río ya no las distingue; este momento de la obra representa el deseo frenético y salvaje de la turba. El deseo ya pierde todo asidero y se hunde en esas tribulaciones violentas en las que se pasa de un objeto a otro, de una sirena a otra; ese éxtasis monstruoso en donde no se puede dar comunión alguna con aquello que es deseado.

Lo que está en lo más profundo del drama wagneriano, no es tanto la dualidad entre el deseo amoroso y el deseo por el oro, sino el poder que tiene el deseo en plantear las dinámicas y gobernar la vida de sus personajes. No solo es la terrible codicia que alimenta el enano al adorar el anillo, sino la desgracia en la que cae Wotan al ser víctima de su propio deseo por terminar de construir ese gran palacio que le erigen los gigantes a los dioses.

Cuando el dios viene es consciente del pacto con los gigantes es que el pago por su morada viene a ser un problema, así jamás haya pretendido entregárselo. Freía, diosa del amor y la fertilidad, era la recompensa a su trabajo. El anillo parece ser el símbolo en el que convergen todos los deseos de los personajes; el deseo que surge de las aguas y viene a contagiar todo el mundo mítico de la tetralogía. Esto queda bien expuesto cuando Girard comenta:

Un poco más tarde, Loge, el sutil, Loge que es en el fondo el demonio de la mitología germánica y escandinava, el Loki del que habla Dumézil, el que no es del todo dios pero si demonio, hará reflejar el brillo del oro a los ojos de todos los dioses reunidos para excitar su deseo. Y todos, efectivamente, lo desean, pero cada uno a su manera. Fricka, por ejemplo, ve inmediatamente en ese oro una manera de reavivar sus encantos y tener cerca de ella al poco fiel de su esposo, Wotan. Entre el oro y el erotismo el vínculo es bastante explícito. Ningún esposo, dice Loge, será capaz de serle infiel a una esposa que posea todo lo que ese oro representa. Ese oro no es nada, dice Loge. Este es una fruslería para entretener a los niños, en la medida en que permanece en el agua, pero, cuando llega el momento de su surgimiento, deviene en el poder absoluto y a su vez encarna el peligro por excelencia (Girard, 2008, p. 160)⁷.

De esta manera puede verse que la discordia presente en cada uno de los instantes del desenvolvimiento narrativo de la ópera, se encontraba ya expuesta en el momento en que el deseo, simbolizado en el anillo, surge de las aguas en manos de Alberich. El mundo mítico se erige en la violencia que se desencadena del deseo originario, representado en el poder maligno que trae consigo el tesoro que dormía en las aguas del Rin. Es importante no privilegiar una forma de deseo sobre otra, es decir, darle más importancia a la avaricia que despierta el oro, ese deseo capitalista, siguiendo la lectura marxista que

⁷ “Un peu plus tard, Loge, le subtil, Loge qui est au fond le démon de la mythologie germanique et scandinave, le Loki dont parle Dumézil, le pas-tout-à-fait-dieu et le beaucoup-démon, fera miroiter l’or aux yeux de tous les dieux réunis pour exciter leur désir. Et tous, effectivement, le désirent, mais chacun à sa manière. Fricka, par exemple, voit tout de suite dans cet or une parure, un moyen de rehausser ses charmes et de retenir auprès d’elle son peu fidèle époux, Wotan. Entre l’or et l’érotisme, le lien est aussi très explicite. Aucun époux, dit Loge, n’oserait se montrer infidèle à l’égard d’une épouse qui disposerait de tout ce que cet or représente. Cet or n’est rien, dit Loge. Il est une babiole pour amuser les enfants, tant qu’il reste dans l’eau, mais, à partir du moment où il en sort, il devient la puissance absolue et aussi le danger par excellence” (Girard, 2008, p. 160).

se ha hecho de la ópera. O, privilegiar ese deseo sexual que suscitan las sirenas al enano, esa pulsión elemental en la que insiste la lectura psicoanalítica. Estos dominios del deseo se comunican y se trastocan entre ellos constantemente por eso no deben entenderse de manera dicotómica. Las tribulaciones signadas por el conflicto generalizado entre los personajes hay que leerlas haciendo un seguimiento minucioso, y tal como Teseo, ir siguiendo los caminos del deseo que se bifurcan constantemente y en los que se puede perder con facilidad.

Para encontrar la relación recíproca entre el amor y el oro es pertinente ver la situación de Freia en el drama wagneriano. Freia, diosa del amor, garante de la vida eterna de los dioses que se alimentan de las manzanas doradas de su jardín, es la recompensa ofrecida por Wotan y Loge por terminar el grandioso palacete del Valhala. Como canta Wotan al ser despertado por su esposa Fricka: “¡Se ha terminado la obra eterna! ¡En la cumbre de la montaña la fortaleza de los dioses!; ¡magnífico se enorgullece el resplandeciente edificio! Como lo vi en sueños, como deseó mi voluntad, fuerte y precioso, a la vista está: ¡excelso, espléndido edificio!” (Wagner, 2003, p. 192).

De esta manera, el amor que tienen ellos por Freia se ve obstaculizado por una avaricia inicial que luego se reemplaza por el deseo de poseer la riqueza del enano, para poder pagar el rescate de la cautiva diosa a los gigantes Fasolt y Fafner. Ahora, lo que desea Alberich se vuelve aquello que desean los dioses, pues el anillo se convierte en el remedio de su mortalidad. Este es un mundo en el cual el conflicto no para de corroer las relaciones entre los personajes, en donde no hay un tipo específico de deseo que los afecta sino un deseo generalizado que se expresa de distintas maneras.

Incluso antes de que existiera la necesidad de ese oro para pagar el rescate de Freia, ya existía un primer vínculo entre ella y el oro, pero es otro tipo de oro, es un oro que no tiene, en principio, ninguna relación con el del Rin. La eterna juventud de los dioses les viene de Freia como

intermediaria para tener las *golden Apfel*, esas manzanas de oro que crecen en su jardín y que solo ella es capaz de hacerlas crecer y darlas de comer a los dioses (Girard, 2008, p. 161)⁸.

El problema no es el poder que tiene Freia para que los dioses subsistan, sino que su presencia solo es importante en la medida en que su ausencia es una realidad y surge por el reclamo de los gigantes. Puede verse que al ser raptada la diosa por Fasolt y Fafner su relevancia se hace visible. Este segmento de la ópera pone en evidencia que el deseo surge y se intensifica cuando alguien priva al otro del objeto deseado: la estructura triangular del deseo marca las dinámicas de las relaciones entre los personajes del drama.

En la segunda escena de la ópera la posición de Fricka, esposa de Wotan, es bastante diciente de la complejidad y los distintos matices que cobra la ambición. Mientras que reclama a su marido el hecho de entregar a su hermana a los gigantes, Wotan le expresa que el castillo también es fruto de la ambición de ella por mantenerlo enclaustrado y tener bajo control sus infidelidades. Resulta pertinente traer a colación aquello que se mencionó en el capítulo anterior respecto a Clamence en *La Chute*: que es imposible llegar a la reconciliación con el Otro si se pertenece a un mundo donde todos se juzgan constantemente.

Luego de que Fricka le reclama su egoísmo pues no supo apreciar el amor de una mujer, Wotan le contesta: “Para ganarte como esposa uno de mis ojos arriesgué: ¡que neciamente me lo censuras ahora! Honro a las mujeres más de lo que a ti te alegra... Y a Freia, la buena, no pienso abandonarla. ¡Nunca se me pasó por la cabeza!” (Wagner, 2003, p. 194). A partir de esto puede constatarse que Freia termina siendo el chivo expiatorio de un conflicto generalizado que encuentra su punto de quiebre con la llegada

⁸ “*Avant même qu’il soit question de cet or pour racheter Freia, il existe un premier rapport entre elle et l’or, mais c’est un autre or, c’est un or qui n’a, en principe, aucun rapport avec celui du Rhin. L’éternelle jeunesse des dieux leur vient de Freia par l’intermédiaire des golden Apfel, ces pommes d’or qui poussent dans son jardin, qu’elle est seule capable de faire pousser et qu’elle donne à manger aux dieux*” (Girard, 2008, p. 161).

de los gigantes, y la promesa, simbolizada en el anillo, de que todo retorne a la normalidad.

El oro del Rin, como las manzanas doradas de la diosa, equivalen a un solo objeto que pone en peligro las relaciones tanto de los dioses como de los hombres. Esa ambición por lo deseado y el orgullo que conlleva marcan la ruina de las relaciones entre ellos. “Son todos esos bienes que llamamos irreales y reales, y que su adquisición procura la importancia, la victoria, el éxito, la vanidad, el orgullo, el prestigio y la gloria, que aparecen siempre más allá del deseo sexual y bajo la forma del anillo” (Girard, 2008, p. 162)⁹. El mito nos muestra cómo es el deseo aquello que sustenta el conflicto.

El deseo empieza a mutar de maneras distintas en los personajes. Lo que dice Loge, esa divinidad engañosa e inferior a los dioses, en la segunda escena, es explícita sobre el carácter contagioso del deseo. En plena disputa entre Wotan y los gigantes, este llega para interponerse entre ellos y a través una astuta argumentación logra que los gigantes dejen de fijarse en Freia y se obsesionen por el anillo. Loge convence a Fasolt y Fafner de optar por el anillo cuando termina de relatar su viaje por todo el mundo, desde los avernos hasta el mundo divino del Valhala. Y asegura que no hay un ser que no considere tesoro máspreciado que el amor, la dulzura y el cariño de una mujer. Pero deja a todos perplejos al afirmar que hay uno, el enano Alberich, quien desdeñó el amor de las hijas del Rin por elpreciado oro que descansaba bajo las aguas del río.

Las puras hijas del Rin se me lamentaron por la desgracia: el nibelungo, Alberich de la Noche, en vano pretendía el favor de las ondinas; el oro del Rin allí robó, vengativo, el muy ladrón; ahora eso le parece el bien máspreciado, más excelso que las gracias de una mujer. Por la brillante baratija, arrebatada a las profundidades, me llegó el lamento de las hijas: a ti, Wotan, se vuelven para que actúes por derecho contra el ladrón (*con creciente ardor*) y retournes el oro al agua para que sea de ellas para siempre (Wagner, 2003, p. 201).

⁹ “Ce sont tous les biens qu’ont dit irréels et qu’on dit réels, et dont l’acquisition procure l’importance, la victoire, le succès, la vanité, l’orgueil, le prestige et la gloire, qui apparaissent toujours au-delà du désir sexuel et sous la forme de l’or” (Girard, 2008, p. 162).

En este momento de la segunda escena de la ópera es evidente que ya no se trata de un objeto preciso que afecta las pasiones de los personajes, sino que el deseo mimético está en la génesis de toda la mitología. El oro es la expresión de aquel motor violento del que se alimenta todo el drama, el anillo solo cobra un valor verdadero a medida en que Loge y Wotan empiezan a exaltar la baratija del enano, como si fuera un reliquia con la cual pudiera regirse el mundo. Y no solo eso, el anillo sería el regalo por antonomasia para una mujer, porque su esposo caería bajo tal encanto que solo tendría ánimos para adorarla. Este deseo que se establece en términos de aquello que desea el Otro, terminará incluso por separar el vínculo entre los dos hermanos Fasolt y Fafner.

2.2 La danza y el mito: Salomé y el resentimiento de Herodías

Girard también expone este contagio en su lectura del evangelio de Marcos en particular la historia de cómo el rey Herodes, por su rivalidad con su hermano, manda decapitar a Juan el Bautista. Mientras que los dos gigantes se disputan por el anillo, los dos hermanos se disputan por la misma mujer. Este grado de proximidad, en ambos casos, termina por cegarlos aún más en su odio y repulsión por el otro. El grado de semejanza entre los dos hermanos termina estableciéndose no porque compartan la misma sangre, sino porque comparten los mismos deseos.

Herodías, mujer de Felipe en un principio, se resiente con Juan el Bautista por condenar su relación con Herodes. Este, temeroso de Juan, manda a encarcelarlo. Pero esto no calma los deseos asesinos de su nueva mujer por tener la cabeza del profeta. “Porque Juan decía a Herodes: “no te es permitido tener la mujer de tu hermano”. Herodías le aborrecía y quería matarle, pero no podía, pues Herodes temía a Juan, sabiendo que era hombre justo y santo, y le protegía; y al oírle, se quedaba muy perplejo, pero le escuchaba con gusto” (Mc 6: 18,19, 20).

Juan el Bautista se vuelve un anatema, pues es el único ser que permanece libre de pecado, aquel que expone la ambigüedad y la inminente ruina del deseo. En este punto

se establece una enorme diferencia entre el mundo mítico y el mundo que ha sido atravesado por el cristianismo, pues mientras que en el universo mitológico wagneriano los dioses del Valhala se obsesionan los unos por los otros en su conflicto, Juan el Bautista revela el peligro inminente del deseo mimético cuando amonesta a Herodes por tomar la mujer de su hermano. La fuerza que tiene Juan el Bautista para resistirse a todo factor que pueda corromperlo fascina a Herodías, de tal manera que termina obsesionándose por el profeta.

El carácter mimético del deseo carga consigo la inminente ruina de las relaciones entre los sujetos, porque al desear aquello que es deseado por otro se desea lo que este desea. Así, se entra en una conjunción conflictiva donde cada uno de ellos impide al otro satisfacer su deseo: “Entre más crece la resistencia de ambas partes el deseo se refuerza; entre más se obstaculiza al modelo, este se convierte cada vez más en un obstáculo, según este último análisis, el deseo se ve atraído solo cuando es frustrado” (Girard, 1984, p. 313)¹⁰.

Para Herodías, la figura de Juan el Bautista es el recuerdo de la naturaleza corrupta que caracteriza el mundo conflictivo del que ella hace parte, y la admiración de su marido por la pureza del profeta exagera aún más su odio. Un día, cuando Herodes daba una cena a sus príncipes y a los nobles de Galilea, la hija de Herodías, Salomé, llegó a la mesa donde estaban y danzó para entretenerlos. Al terminar de danzar, el rey Herodes se volteó y le dijo: “Pídeme lo que quieras, y yo te lo daré” (Mc 6: 22). El trance en que deja la danza al rey es tal, que es capaz hasta de prometerle la mitad de su reino a la joven Salomé. Ante esta promesa, la ingenua bailarina va hacia su madre y le pregunta que es aquello que le debe pedir a Herodes, a lo que su madre responde: “La cabeza de Juan Bautista” (Mc 6: 24).

¹⁰ “*The more the resistance increase on both sides, the more the desire is reinforced; the more the model is made the obstacle, the more the obstacle is made the model, so that in the last analysis, desire is attracted only when thwarted*” (Girard, 1985, p. 313).

Salome vuelve donde está el rey y le pide que le dé la cabeza del profeta en una bandeja de plata. Este segmento muestra algo extraño y es que la niña no es capaz de formular un deseo por ella misma sino que, explícitamente, tiene que ir y preguntarle a su madre qué debería desear. El silencio inicial de Salomé, al no saber que responderle al rey muestra, según Girard, la concepción que tienen los Evangelios respecto al deseo: “A los niños, en particular, se les tiene que decir qué deben desear. A diferencia de la sensual tentadora de los siglos XIX y XX, la Salomé del Evangelio es realmente una niña. La palabra en griego para ella no es *kore* sino *korasion*, que quiere decir “pequeña niña” (Girard, 1985, p. 313)¹¹.

El deseo de los niños solo puede articularse si hay una figura externa que establezca por ellos un tipo de conducta o un tipo de deseo. Es por eso que cuando Herodes le ofrece todo, no es capaz de decir nada. Salomé tiene que ir a buscar a su madre para poder definir qué es aquello que desea. El deseo de su madre se vuelve ahora el suyo y la rapidez con que le dice a Herodes qué desea es prueba de ello. A Herodías le preocupa que si el efecto alucinatorio de la danza se disipa, el rey volvería a sus sentidos y no accedería a la solicitud de Salomé. La niña no se convierte solo en el vehículo del deseo de la madre, sino que la madre le provee el deseo que no posee. La imitación viene a ser el origen del deseo de Salomé. En el evangelio de Marcos, el relato es dramático pues se reconoce la súbita transformación de Salomé al devenir en la copia de su madre.

Esta identidad entre madre e hija permite que Salomé ahora juegue el papel que tenía su madre frente a Herodes. El deseo mimético termina por disipar las barreras y las diferencias entre Salomé y Herodías, poniéndolas en un mismo plano en donde podrían intercambiarse la una por la otra. En el texto, lo único que hay son dobles miméticos y semejanzas entre los personajes con excepción de Juan el Bautista. El deseo pasa de Herodías a Salomé, y de ella a Herodes y al resto de los invitados. La obsesión y el odio

¹¹ “*Children in particular have to be told what to desire. Unlike the sultry temptress of the nineteenth and twentieth centuries, the Salome of the gospel is really a child. The Greek word for her is not kore but korasion, which means ‘a little girl’*” (Girard, 1985, p. 313).

de Herodías por el profeta terminan amplificándose tanto en el deseo de los invitados como en el de Herodes. Más aún, Juan el Bautista no solo es el obstáculo que se interpone entre Herodías y Herodes, sino aquel que revela la naturaleza del deseo mimético.

Para Herodías, Juan el Bautista es tanto un obstáculo como la fuerza de contención entre ella y su esposo y el portavoz de una verdad desagradable, la verdad del deseo mimético tal cual: el deseo no tiene peor enemigo que su propia verdad. El deseo comete mejor su propósito al convertir la verdad en un escándalo (*scandal*). La verdad en sí misma se vuelve escandalosa y este escándalo es lo más grave. Herodes y Herodías tienen cautiva la verdad (Girard, 1985, p. 315)¹².

El escándalo siempre tiende a contaminar a todos los que no han sido contagiados; tal es el caso de Herodes y el resto de los invitados, incluso de la niña inocente que termina siendo la réplica de su madre. De esta manera, si la niña entra en un contexto donde el deseo es escandaloso, el deseo mimético que contamina las relaciones de los adultos que la rodean la intoxicaría y ella se volvería un doble más en esta crisis generalizada. El infante devendrá la réplica grotesca del mundo violento del que hace parte. Este repudio ante esta forma atroz del deseo queda bien expuesto cuando Cristo dice: “Y cualquiera que haga tropezar a alguno de estos pequeños que creen en mí, mejor le fuera que se le colgase al cuello una piedra de molino de asno, y que se le hundiese en lo profundo del mar” (Mt 18: 16).

Este texto del evangelio de Mateo expresa la inevitable ruina que lleva al hombre a caer en el deseo mimético a través de cual se obstaculizan constantemente los unos a los otros. Decir que sería mejor atar al cuello una piedra y arrojar al mar a aquel que haga caer en el deseo al otro, muestra la improductividad del impulso violento que hace caer al hombre en el pecado. En este caso, la madre no es capaz de proteger a su hija del

¹² “*To Herodias, John the Baptist is a scandal as a bone of contention between herself and her husband and as a speaker of an unpalatable truth, the truth of mimetic desire itself: desire has no worse enemy than its own truth. Desire does its best to turn the truth into a scandal. The truth itself becomes scandalous, and this scandal at its worst. Herod and Herodias keep the truth as prisoner*” (Girard, 1985, p. 315).

pecado, sino que la induce a cometerlo. Pero la bailarina, en su danza, se opone a la atadura que liga a los presentes a la violencia que marca sus vidas, pues solo cuando Salomé danza es que la rivalidad se disipa. Como dice Girard: “El escándalo es todo aquello que no nos permite danzar” (Girard, 1985, p. 316)¹³.

Los movimientos de la danza parecen desanudar las ataduras que ligan a los presentes a la inercia y a la pesadumbre del deseo conflictivo. Así, disfrutar la danza es identificarse con el bailarín. De la misma manera en que Salomé se identifica con el deseo de su madre, los presentes se identifican con la gracia de los movimientos del baile de la niña. Mientras que la primera forma de identificación inserta a los hombres en los abismos del deseo mimético negativo, la segunda los libera de esa sensación de enajenación propia del conflicto mimético. En todo caso se trata de un deseo unánime de todos los que admiran a la bailarina. Por eso, aquello que ocurre consecuentemente trastoca este sentimiento de liberación. Cuando la danza termina, la muerte de Juan el Bautista queda pactada. Después de la danza todos los presentes, bajo el hechizo de Salomé, comparten cualquier deseo de la niña. Así, todos los deseos termina convergiendo en un mismo objeto: la cabeza de Juan el Bautista.

La cabeza del profeta termina por convertirse en uno de los platos del banquete del rey Herodes. El objeto en que todos los deseos de los comensales convergen después del baile. Aquello que en un principio era el deseo de la madre y luego de la hija, termina siendo el que todos los presentes quisieran satisfacer para calmar el delirio del contagio mimético.

Uno reconoce en este punto algo sobre la fascinación por la cabeza del antagonista, un miembro de alguna tribu vecina ritualmente designada por el orden cultural como el enemigo, en las prácticas que se daban en ciertas sociedades primitivas. Estas sociedades algunas veces sometían las cabezas a cierto tratamiento que las volvía incorruptibles y disminuía su tamaño, transformándolas en un cierto tipo de fetiche. Esto es análogo al deseo terrible de Salomé. No es

¹³ “*Scandal is everything that prevent us from dancing*” (Girard, 1985, p. 316).

gratuito que con el hecho de tener la cabeza en la bandeja culmina y concluye la danza de Salomé (Girard, 1985, pp. 317).

Juan el Bautista es el obstáculo de Salomé y luego el obstáculo compartido por todos los espectadores debido al poder del deseo unánime transformado por la danza. Cuando todos llegan al culmen de su odio, situación alarmante que puede estallar en una violencia de todos contra todos, esta tensión se canaliza en Juan el Bautista. Lo paradójico del deseo mimético exacerbado es que jamás puede apaciguarse, sino a expensas de una víctima expiatoria. La orden final de Herodes no es un acto de su soberanía y de su poder como rey, sino el resultado del contagio del deseo de Herodías. Y esto es tan fuerte que el amor y la admiración que siente Herodes por el profeta terminan siendo dejadas de lado. Su decisión es el resultado de la presión mimética que ejercen sus invitados: “El rey se lleno de tristeza, pero no quiso desairarla a causa del juramento y los comensales” (Mc 6: 26).

En una crisis mimética, las instituciones culturales se disuelven y retornan a la masa. Esto es lo que pasa en este momento en el caso de Herodes, de forma atenuada. La última fuente de toda soberanía es la unanimidad mimética de la multitud. En el culmen de la crisis mimética, solo una cabeza es necesaria para calmar la perturbación universal. Los objetos concretos han desaparecido. Solo quedan los deseos entrecruzándose. Así una sola cabeza es suficiente para calmar la perturbación universal. El orden es restaurado (Girard, 1985, p. 321)¹⁴.

Aquello que en un principio era algo que dividía y problematizaba las relaciones entre Herodías y Herodes, viene a ser el símbolo de unidad y sociabilidad de todos los que están en la cena. De esta manera, Herodías pone contra su enemigo una fuerza que pertenece al rito, en la que termina sacrificando una víctima cualquiera a causa de una crisis generalizada.

¹⁴ “*In a mimetic crisis, cultural institutions dissolve and are returned to the mob. This is what happens here to the kingship of Herod, in an attenuated form. The ultimate source of all sovereignty is the mimetic unanimity of the mob. At the height of a mimetic crisis, a single head can suffice to appease the universal perturbation. Concrete objects have disappeared. Nothing is left except for all the desires crisscrossing each other. A single head may suffice, therefore, to appease the universal perturbation. Order is restored*” (Girard, 1985, p. 321).

La teoría del arte, en términos generales, tiende a ver el fenómeno artístico como una forma de reflexión o un estado contemplativo que pone al hombre al límite de su experiencia y trasciende en una experiencia estética. Así lo entiende Vladimir Jankélévitch respecto a la música:

El hombre siente la tentación de atribuir un sentido metafísico al discurso musical por el hecho de que la música, al no expresar ningún significado comunicable, se presta con una docilidad complaciente a las interpretaciones más complejas y dialécticas, y tiende tanto más a conferirle una dimensión de profundidad en cuanto es, quizás, una apariencia más superficial. ¡La música todo lo resiste! Aquí son plausibles las ideologías más fantásticas, las hermenéuticas más insondables (Jankélévitch, 2005, p. 32).

Aquello que ignora el filósofo francés fuera de esa ambigüedad inherente al discurso musical, es que el arte se origina en el rito. La obra, en este caso la danza de Salomé, se desarrolla a partir de un momento de crisis y de su consecuente resolución. Esta dimensión violenta tiende a ser dejada a un lado al momento de comprender la danza de Salomé, y se ha restringido el análisis a examinar los aspectos beatíficos del baile. Esto puede relacionarse con la visión que Eric Gans tiene de las obras musicales que hacen parte de la tradición tonal, teniendo en cuenta que estas se componen de distintos elementos que marcan una dimensión conflictiva y se resuelven en la obra misma. La forma contiene el grado de tensión que pueda haber en ella y finaliza apaciguando aquello que parecía disolver la claridad y el equilibrio de la obra.

En la música, que construye sus formas partiendo del más mínimo material compositivo, la interacción de los elementos formales es autosuficiente. El cierre formal es el único “objeto-deseado” y las tensiones paradójicas del deseo surgen por el peligro potencial que pueda tener la culminación de la obra gracias a la introducción de elementos aparentemente disonantes que requieran de una asimilación en la forma (Gans, 1991, p. 17)¹⁵.

La estructura de la violencia ritual puede verse inscrita en la estructura de la obra musical, como en las obras literarias examinadas en el capítulo anterior. Pero aquello

¹⁵ “*In music, which builds its forms from the minimal signing material, the interplay of formal elements is self-sufficient. Formal closure is the sole “desire-object,” and the paradoxical tensions of desire are aroused by the potential endangerment of this closure through the introduction of apparently discordant elements that require assimilation into the form*” (Gans, 1991, p. 17).

que comenta Gans es que en las obras musicales también puede reconocerse esta dinámica planteada en términos de conflicto y resolución. Según esta lectura que hace Girard de la danza de Salomé y la ejecución de Juan el Bautista, la visión estética que caracteriza gran parte de la tradición de la filosofía del arte olvida el origen ritual en el que se funda el arte, tomándolo como una forma de experiencia o estado contemplativo que remueve al hombre de su contingencia y lo eleva de su condición. Pero hay obras, como los relatos de los evangelios, que muestran el origen paradójico del arte. Ejemplo de esto es el final de *El lago de los cisnes* de Piotr Ilich Tchaikovski en donde el suicidio de Odette y Sigfrido es aquello que les permite liberarse del mundo conflictivo al que los había condenado Rothbart. De nuevo, la muerte es el factor que logra romper las cadenas de la violencia del mimetismo.

En una fiesta en el castillo del príncipe, Rothbart hace todo lo posible para evitar ver a Odette en los brazos de otro; el brujo disfraza a su hija Odile para que Sigfrido piense que se trata de la mujer que lo obsesiona. Resulta pertinente establecer la doble relación que hay entre la bruja Odile y Odette, pues el conflicto necesita volver a todos una copia del otro para poder establecerse.

Tal como Clausewitz se obsesiona por el dominio bélico de Napoleón y busca sustituir al modelo que lo atormenta, así el deseo de Odile y de su padre se desplazan de la misma manera. En un principio el deseo recae en un objeto determinado, es decir, Odette, pero solo cuando entra el modelo-obstáculo en el conflicto mimético es que el objeto deviene algopreciado. Tal como se exploró previamente, el anillo adquiere su valor por el hecho de estar en las manos del enano que lo usurpó de las aguas del Rin.

Odette viene a ser la excusa para que Rothbart alimente su odio por el príncipe que se ha interpuesto entre él y uno de los cisnes que están bajo su hechizo. El príncipe viene a ser ahora más relevante que aquello que ya no le pertenece del todo. Es por eso que al final de la obra, el amor solo puede prevalecer gracias al sacrificio de los amantes y es en este

sentido, que el amor se distingue del deseo mimético que corroe a Rothbart y a su hija. Tanto Odette como Sigfrido son capaces de sacrificarse antes de caer en las dinámicas violentas de interponerse en el deseo del Otro.

Como muestra el final de la obra, la muerte y el perdón son los dos elementos que pueden redimir el trágico destino de estar sumidos en las desgracias que trae consigo la violencia mimética. Resulta preferible morir antes que caer en la frustración vital que implica aceptar cualquier vínculo con la realidad hostil que promete Rothbart.

2.3 De vuelta al mundo mítico de Wagner

En la segunda escena de la ópera *El Oro del Rin*, Fafner le dice a Fasolt que el oro tiene tal poder que Freia podría ser suya sin importar la promesa de los dioses. Al caer la diosa bajo la magia y el hechizo del anillo, el don de la eterna juventud que ella posee también les pertenecerá como uno de los infinitos beneficios implícitos en la posesión del anillo. Luego Fafner le dice a Wotan: “Que se quede Freia con vosotros en paz; más fácil pago hemos encontrado como rescate: a nosotros, toscos gigantes, nos basta el oro del nibelungo” (Wagner, 2003, p. 205).

Apenas los gigantes se llevan a Freia, habiendo advertido previamente a los dioses que si no tienen el oro mantendrían a la diosa cautiva para siempre y esto marcaría la ruina de la estirpe de los dioses. Esto denota un elemento, según Girard, que se encuentra en toda la tetralogía de Wagner: el intrincado sistema de reprimendas, crisis indiferenciadas que encontrarán su paroxismo y su resolución (Girard, 2008, p. 164). Estas crisis tienen un mismo principio que las condena desde cuando Alberich entra en contacto con las sirenas del Rin. Desde un principio, la violencia mimética está en la raíz de toda la mitología y signa el destino trágico de la ruina y el derrumbamiento del mundo mítico. El anillo pasa por la mano de un personaje a otro, pero la fuerza caótica y violenta se propaga de la misma manera que en el Preludio.

En general, una de las críticas que hace Girard a la teoría estética es el afán por intentar

reconciliar la violencia con la forma. Es decir, que la violencia que se desentraña de la obra se conforma como un elemento orgánico que hace parte del todo constituyente. Pero, si se mira detenidamente, la aparición de la violencia surge como algo profundamente circunstancial. La violencia se alimenta no solo de las dinámicas del conflicto mimético, sino de las circunstancias absurdas y contingentes en las que se origina. Solo es que Alberich no hubiera caído en las aguas y el monumento que es la tetralogía no se hubiera gestado. Parece que se trata de un *faux-pas* por parte del enano quien al tropezar y caer en las aguas, desencadena el flujo violento que va ir matizándose a lo largo de la obra de Wagner.

La violencia tampoco se estratifica; todos los personajes del mundo mítico se encuentran a un mismo nivel. Hasta los dioses caen en el mismo comportamiento del enano escurridizo que hurta el anillo de las aguas del río. Los seres que aparentemente son el pináculo de todo lo existente en la cosmogonía mítica son equivalentes al nibelungo, a ese ser proscrito en lo más bajo en términos ontológicos. El vapor que empieza a cubrir su palacete, como un manto soporífero, puede leerse no solo como el contagio de la mortalidad sino el del conflicto mismo, pues los dioses se ven desprovistos de las manzanas doradas. Con la partida de Freia y su deseo por el anillo se sella la ruina inminente de la estirpe divina del mundo del Valhala y del mundo mítico que los dioses representan.

La transición de la segunda escena a la tercera parece ser una metáfora del contagio que equipara el inframundo de la minería y la metalurgia al Valhala. La segunda escena finaliza con el grito desesperado de Fricka implorando el pronto retorno de su marido; el humo que cubría el Valhala se transforma en el humo de la mina, como si el mundo de los dioses se sumergiera en la tierra y se transformara en el mundo de los nibelungos. La tercera escena arranca con el intento de Mime, uno de los nibelungos, por engañar a Alberich escondiendo el tejido de malla que ha forjado según las instrucciones del enano. Ahora es Mime el que quiere sobrepasar a su modelo y no permanecer bajo el

mando de Alberich como el resto de sus hermanos.

Entre las posibilidades que se le ofrecen a los poseedores del oro del Rin, solo hay una que Mime puede hacer realidad, es la fabricación del *Tarnhelm*, el yelmo de las metamorfosis. Alberich le ha dado a Mime todas las instrucciones necesarias para su construcción y Mime las sigue al pie de la letra pues es un gran orfebre, un gran copista, el discípulo perfecto. Pero a él le gustaría ocultar su realización a Alberich, le gustaría descubrir las fórmulas que hacen funcionar esa máscara. Le gustaría descubrirlas no solamente para liberarse de la servidumbre y liberarse, para ocultarse, ser diferente o desaparecer completamente como la hará Alberich en un momento. Pero quiere sobre todo esclavizar a su propio maestro. Él representa a la servidumbre en la conquista del dominio (Girard, 2008, p. 169)¹⁶.

Un elemento importante en la psicología de Mime es que él no busca eliminar la esclavitud de los nibelungos que se ven oprimidos por Alberich. Lo que busca es suplantar a su maestro, invertir los roles, la estructura del dominio sobre los enanos del inframundo. Para el enano la creación verdadera está vedada como artista: solo es la copia de su maestro y su pensamiento está confinado a la obsesión que siente por él, a su deseo metafísico por Alberich.

La relación mimética entre Alberich y Mime también puede encontrarse en la relación entre Fafner y Fasolt. Al final del *El Oro del Rin*, Fafner termina por matar a su hermano para hacerse con el anillo. Es la mimesis del deseo, el hecho de compartir aquello que desea el Otro lo que siempre va a poner como obstáculos a los unos frente a los otros. Loge es el único personaje que parece estar consciente de la terrible maldición que ha caído sobre el anillo, pero tratándose del ser engañoso que es, se convierte en el instrumento idóneo para que se propague el mimetismo. Un ejemplo de esto ocurre

¹⁶ “*Parmi les possibilités qui s’offrent aux possesseurs de l’or de Rhin, il en est une que seul Mime peut actualiser, c’est la fabrication de Tarnhelm, le casque des métamorphoses. Alberich a donné à Mime toutes les instructions nécessaires à sa fabrication et Mime les a suivies à la lettre car il est un parfait ouvrier, parfait copiste, parfait disciple. Mais il voudrait cacher sa réussite à Alberich, il voudrait découvrir les formules magiques susceptibles de rendre ce masque efficace. Il voudrait les découvrir non seulement pour se libérer de la servitude et pour s’en aller, pour se dissimuler, être différent ou disparaître complètement comme le fera Alberich tout à l’heure. Mais il voudrait surtout asservir son propre maître. Il est la servilité en quête de maîtrise*” (Girard, 2008, p. 169).

cuando sostiene que robar al ladrón no es inmoral puesto que sería una simple forma de retribución. Sofisma que se muestra como justo.

Precisamente él es quien juega con el orgullo del enano para poder raptarlo con Wotan, cuando lo reta a demostrar su poderío pidiéndole que se convierta en algo pequeño. Cuando el enano acepta el reto de Loge se convierte en una rana y en ese momento ambos dioses aprovechan para capturarlo. Este episodio de la tercera escena de la ópera muestra el modelo estructural del reconocimiento presente en las novelas de Dostoyevski y Camus: sin el Otro el valor propio se esfuma. Loge lo sabe y por esto reta a Alberich de la siguiente manera:

Mucho he visto, he hallado cosas insólitas, pero nunca me había encontrado con un prodigio igual.

Esta obra sin parangón no me la puedo creer; si eso fuera posible, ¡tú poder sería entonces eterno!

Alberich: ¿Piensas que miento y hago el fanfarrón como Loge?

Loge: Hasta que no lo compruebe desconfiaré de tu palabra, enano.

Alberich: ¡Ante la inteligencia, se hincha hasta reventar el idiota! ¡Ahora te atormenta la envidia! De acuerdo, ¿con qué aspecto debo aparecer ante ti súbitamente?

Loge: Con el que quieras; ¡déjame mudo de asombro! (Wagner, 2003, p. 219)

Loge tiene claro que el juego del engaño y la envidia no conforman aquello en lo que se regodean las criaturas más bajas, pues el contagio mimético ha derrumbado toda jerarquía; el anillo hace que todos se encuentren en un mismo mundo conflictivo. El deseo se trastoca entre los personajes a lo largo de la obra y aquello que termina por marcar su semejanza es el grado de conflicto. El caso más extremo es el de los gigantes Fasolt y Fafner, hermanos cuya semejanza solo se hace evidente en la medida en que comparten un mismo deseo. Entre más se desenvuelve el drama de la mitología el mimetismo corroe cada vez más a los personajes, el *Tarnhelm* simboliza la semejanza que suscita el deseo mimético. Solo hay que estar lo suficientemente poseído por el deseo mimético para que los personajes se transformen de la manera más terrible. Al final de *El Oro del Rin*, el mismo Wotan se encuentra al punto de entregar a Freia, la hermana de su esposa, con tal de no perder el anillo que recién ha robado del dedo de Alberich.

Cuando el deseo se encuentra completamente exasperado, en el centro de la crisis mimética, el *Tarnhelm* transforma a quien lo posee sin importar en qué para poder mantener su deseo. Uno de los casos a través de los cuales se manifiesta la capacidad de su poder, es la transformación del gigante Fafner en dragón con el fin de custodiar el preciado anillo. O el poder de la invisibilidad de Alberich que le permitía atormentar y subyugar a los enanos y, a su vez, guardar el anillo para sí.

Comprender la significación mimética del *Tarnhelm*, es comprender el vínculo, nunca realmente explicado, entre este instrumento y el oro del Rin. De la misma manera, permite entender el que existe entre el oro del Rin y el anillo del poder divino y la muerte, el anillo que será simultáneamente tanto benéfico como maléfico. Todos los símbolos aquí son símbolos del deseo mimético en tanto que productor pero no de cualquier sagrado, sino del sagrado violento: potencia tanto del orden como del desorden, potencia de orden por el intermediario del desorden extremo, del desorden más violento. Este génesis del orden corresponde a la aceleración, a la intensificación, a la difusión concomitante de la crisis que desprende el deseo mimético de los objetos que le sirven de pretexto y se fija en los mismos rivales, cada vez más exasperadamente, cada vez más exasperados, cada vez más repulsivos y más atractivos; obstáculos y modelos simultáneamente (Girard, 2009, pp. 174-175)¹⁷.

En el culmen de la violencia se expresa el momento en que los hombres no pueden ya compartir los objetos que quieren poseer; lo único que les queda es compartir los rivales que también los desean. Un ejemplo de esto se aprecia al final de El Oro del Rin: al recuperar el anillo de las manos del enano y volver al Valhala, Wotan decide no renunciar al anillo. Pero este objeto obstaculiza el retorno de Freia y, a su vez, marcará la ruina del reino de los dioses. Independientemente de esto, sus ojos están atados a la

¹⁷ “Comprendre la signification mimétique du *Tarnhelm*, c’est comprendre le lien, jamais vraiment expliqué, entre cet instrument et l’or du Rhin, de même qu’entre l’or du Rhin et l’anneau de la toute-puissance divine et de la mort, l’anneau simultanément bénéfique et maléfique. Tous les symboles ici sont des symboles du désir mimétique que en tant que producteur, non pas de n’importe quel sacré, mais du sacré violent, puissance d’ordre aussi bien que de désordre, puissance d’ordre par l’intermédiaire du désordre extrême, du désordre le plus violent. Cette genèse de l’ordre correspond à l’accélération, à l’intensification, à la diffusion concomitante de la crise qui détache le désir mimétique des objets qui lui servaient de prétexte et se fixe sur les rivaux eux-mêmes, toujours plus exaspérants, toujours plus exaspérés, toujours plus repoussants et toujours plus attirants, obstacles et modèles simultanément” (Girard, 2008, pp. 174-175).

joya que ha robado, pero también los de Alberich, los de Mime, los de los gigantes, y, posteriormente los de otros personajes. Esta confluencia de tantos sobre un objeto, hará que este objeto pase a un segundo plano, en el sentido en que la rivalidad que suscita es aquello que lo hace valioso.

Su poder se da en un doble sentido; por un lado, el anillo unifica todo deseo a un mismo objeto y por el otro, divide violentamente pues el deseo indiferenciado por lo mismo obstaculiza constantemente a todos aquellos que lo comparten. De esta manera, al no poder compartir todos el mismo objeto, lo único que les queda por compartir son los rivales. Esta indiferenciación de la violencia tiende a reconciliarse con la muerte de una víctima que trae de nuevo la concordia. Este mecanismo no está ausente en *El Oro del Rin*, pues en este drama Alberich termina siendo aquella víctima, ese chivo expiatorio, con el que se espera que se salde la deuda con los gigantes y la paz vuelva al reino de los dioses con el regreso de Freia.

La ilusión mítica es considerar que esta fuerza violenta es regeneradora, es decir que con la captura y sumisión del enano, el mundo de los dioses permanecerá y su gloria perdurará incólume. La obra de Wagner devela, hasta cierto punto, el mecanismo violento que funda las sociedades humanas; mecanismo que permanece, en gran medida, oculto a la conciencia del hombre. La obra wagneriana, como las sociedades humanas, se funda en el mito, pero la diferencia está en que en ella se expone el mecanismo sacrificial así no sea evidente para los personajes que hacen parte del drama. Richard Kearney comenta en su libro *Poetics of Modernity: Toward a Hermeneutic Imagination*:

Las sociedades humanas se fundan a partir de los mitos y el sacrificio. Los mitos comprenden un imaginario colectivo que opera de acuerdo con un mecanismo victimal de chivos expiatorios que generalmente permanece oculto a la conciencia humana. Este mecanismo sacrificial provee a las comunidades de un sentido de identidad colectiva—les da un sentido básico de quién es excluido y quién no. Pero el precio a pagar es la destrucción de alguien foráneo e inocente: la inmola-

del “Otro” en el altar de lo “común” (Kearney, 1999, p. 136)¹⁸.

Girard argumenta que la obra wagneriana expone las ambigüedades inherentes al mito y que ese impulso violento de la colectividad contra un individuo se describe, de manera más poderosa y angustiante, en el primero de los tres dramas musicales: *La Valquiria*. El tema de la cacería a Siegmund, hijo ilegítimo de Wotan, ilustra ese mandato mítico de asesinar a un individuo para que permanezca el orden de la colectividad.

Este elemento es característico de lo religioso sacrificial, tal como se relata en la Biblia cuando Cristo evita que lapiden a una mujer por adulterio. Este sentimiento colectivo busca mantener la ley ancestral con un acto violento que unifique y restaure la comunidad. Con este acto se persigue que persista la ley antigua, la ley de Moisés que coacciona y mantiene el orden. Jesús le dice a los presentes: “Aquel de vosotros que esté sin pecado, que le arroje la primera piedra” (Jn 8, 1-11).

El drama operático se estructura de la misma forma. Siegmund buscando refugio durante una tormenta da con la casa de Hunding. Cuando llama a la puerta, éste no se encuentra en el momento, entonces es su esposa Sieglinde quien lo recibe. Cautivada por el misterioso extraño, lleva a Siegmund un cuerno lleno de agua del que bebe para recuperar sus fuerzas. Siegmund le cuenta que huye de una jauría de enemigos y que si no hubiera sido por su lanza y su escudo, probablemente no hubiera logrado escapar con vida. Luego de beber hidromiel juntos, Sieglinde le insiste que pase la noche en su hogar. En la segunda escena de este primer acto de la ópera, Hunding llega a la casa y permite que Siegmund pase la noche con ellos.

¹⁸ “*Human societies are founded upon myths of sacrifice. The myths comprise a social imaginary which operates according to a mechanism of scapegoating generally concealed from human consciousness. This sacrificial mechanism provides communities with their sense of collective identity—with the basic sense of who is included and who excluded. But the price to be paid is the destruction of an innocent outsider: the immolation of the “other” on the altar of the “same”*” (Kearney, 1999, p. 136).

Sieglinde, intrigada por lo misterioso que le resulta su huésped, le pregunta a Siegmund por la historia de su vida. Este comienza nombrando a cada uno de los miembros de su familia: a Lobo, su padre, a su madre y a su hermana melliza. La desgracia fue algo constante en su vida: en una ocasión cuando era pequeño, al retornar de caza con su padre encontraron la guarida donde vivían consumida por las llamas y reducida a cenizas. Entre los escombros yacía su madre muerta y no había rastro alguno de su hermana. Con el paso de los años, años en que pasaron como proscritos y fugitivos de los enemigos de su padre, terminaron por distanciarse uno del otro luego de una violenta cacería por parte de sus perseguidores. En medio de la confusión de la huida, se extravió de su padre y no lo pudo encontrar.

La Valquiria está totalmente dominada por el tema de la cacería al hombre y la persecución por parte de la colectividad. La obertura de *La Valquiria* es la tormenta que cae, es sin duda el trueno de la divinidad, pero escuchémoslo bien y entenderemos que se trata de los pasos de innumerables cazadores que siguen la pista de la víctima, que siguen la pista de Siegmund. Escucharemos el infatigable pisotear de los implacables cazadores (Girard, 2008, p. 175).¹⁹

De ahí en adelante, la vida de Siegmund se caracterizó por estar llena de desdichas. Al salir del bosque, luego de perder a su padre y retornar al mundo de los hombres, fue rechazado por todo aquellos a quienes se les acercaba. La ópera lo muestra como el exiliado eterno, como a ese ser extraño sobre el que reposa una maldición tanto social como religiosa, pues siempre se encuentra enfrentado a la colectividad. Es aquel que no pertenece, ese ser proscrito y señalado que simboliza el mal augurio, la peste, todo lo que acaba con el orden preestablecido. El relato de Siegmund continúa cuando Sieglinde le pregunta cuál es la razón de su lamentable estado y por qué ha llegado precisamente a su vivienda.

¹⁹ “*La Walkyrie est entièrement dominée par le thème de la chasse à l’homme et la poursuite collective. L’ouverture de La Walkyrie, c’est l’orage qui tombe, c’est le tonnerre de la divinité sans doute, mais écoutons-la bien et entendons les pas d’innombrables chasseurs sur la piste de la victime, sur la piste de Siegmund. Nous entendrons le piétinement d’infatigables, d’implacables poursuivants*” (Girard, 2008, p. 175).

Siegmund les cuenta que perdió sus armas por defender a una doncella cuyo clan la iba a obligar a casarse, sin importar que ella no amara a su futuro esposo. Siegmund arremete contra los hermanos de la dama y mata a cada uno de ellos. Luego del combate, la ira de la doncella se transformó en una profunda pena al ver a sus hermanos caídos. Los hombres del clan atacaron a Siegmund al ver a los hermanos de la doncella muertos. Ella, afligida por la pena, yacía en el campo lamentando su muerte. Siegmund, con tal de protegerla, se interpone entre los miembros del clan y ella con su espada y su escudo. Al dar muerte a todos ellos sus armas quedan arruinadas.

Hunding después de escuchar atentamente la historia de Siegmund, le dice que las personas que mató por defender a la doncella eran de su sangre, y que él pertenece al partido de caza que ha rastreado incesantemente al asesino. Hunding le advierte que al otro día en la mañana se batirán a muerte, pero que debido a su típica hospitalidad germánica, lo dejará pasar la noche en su casa. Esta oposición entre el individuo y el vulgo que lo persigue y estigmatiza es aquello que está en el núcleo del drama, es en esta dicotomía que termina por dislocarse el mito al quedar expuesto el mecanismo violento de la víctima fundacional. Pero en la medida en que el individuo no rompa el círculo de este mecanismo, se mantendrá el impulso violento del mundo sacral.

Y es así como habla Siegmund: “En todas partes soy despreciado, marcado por un sino fatal, lo que yo creía justo, los otros lo creían injusto, aquello que estimaba como bueno, los otros lo juzgaban como malo.” Wagner traza, en este punto, todo el círculo dentro del cual se expresa esa oposición entre el individuo y el vulgo, entre lo uno y lo múltiple. Es único, sin embargo, en la manera en que retrata esa oposición. No se contenta con explorar simplemente la subjetividad de la víctima, tampoco se interesa solo por los efectos espectaculares del vulgo, como Zola, sino por examinar la relación de la interacción entre la víctima y el cazador (Girard, 2008, pp. 176-177).²⁰

El conflicto que suscita Siegmund no se reduce a los infortunios de su vida: su propia

²⁰ “*Et voici comment parle Siegmund : « Partout je suis méprisé, marqué d’un signe fatal, ce que je croyais juste, les autres le croyaient injuste, ce que j’estimais bon, les autres le jugeaient mauvais. » Wagner rejoint ici le cercle tout entier dans cette opposition de l’individu et de la foule, de l’un et su multiple. Il est unique pourtant dans le rôle qu’il fait jouer à cette opposition. Il ne se contente pas d’explorer la subjectivité du gibier, il s’intéresse non pas à des effets de foule spectaculaires, comme Zola, mais à l’interaction du gibier et du chasseur*” (Girard, 2008, pp. 176-177).

vida es un anatema. Él es el fruto del adulterio de su padre Wotan. Cuando Fricka se entera de su infidelidad y del nacimiento de sus dos hijos ilegítimos, Siegmund y Sieglinde, le exige que los mate. Después de todo, Wotan es aquel que tiene que mantener la ley. Aquel que tiene mantener el orden y preservar el mundo de los dioses. Mientras que en un primer momento estaban los cazadores que perseguían a Siegmund, su condición de exiliado y marginado estaba sellada desde su nacimiento. Wotan, que un principio quiere velar por la vida de su hijo en su batalla contra Hunding, le ordena a Brünnhilde, una de las valquirias, que mate a Siegmund y lo traiga de vuelta al Valhala.

Las valquirias son precisamente eso: esa fuerza mítica de la violencia que restaura el orden y el poderío divino. Precisamente, les ha sido designada la tarea de recolectar las almas de los héroes caídos en batalla para poder conformar el ejército del Valhala que encarará a Alberich y a sus hordas de enanos. Su fuerza está precisamente en su unidad; ellas operan todas juntas como la extensión del ímpetu violento de los dioses, su rol ya ha sido designado por Wotan quien encarna la naturaleza misma de lo sagrado. Ellas son las que llevan a los guerreros caídos en batalla al Valhala; matan o participan en la muerte del guerrero; son esa fuerza violenta que regenera su poderío en la medida en que se nutren de la guerra, de la violencia misma.

En este punto, es que el personaje de Brünnhilde aparece como una figura revolucionaria al dislocar lo sagrado, al apiadarse de Siegmund y Sieglinde. Wotan le había ordenado, como al resto de las valquirias, buscar a Siegmund, matarlo y coleccionar su alma para el ejército divino del Valhala. Transportar el alma de los muertos en batalla no solo es una consecuencia, sino la divinización de esos espíritus de los que se retroalimenta lo sagrado mitológico.

Las valquirias simbolizan la violencia fundacional en sí, la fuerza redentora del universo mítico que mantiene el movimiento cíclico de su violencia. Ellas son las que tienen que buscar a ese ser descarriado, a aquel que ha perturbado el orden. El tema de la cacería

está presente y sobre el descansan los dos primeros actos de la ópera, hasta que Siegmund cae bajo la espada de Hunding debido a la intervención de Wotan.

Cuando culmina la cacería con la muerte del guerrero, ya el universo mítico estaba dislocado, pues Brünnhilde había decidido no seguir las reglas dictaminadas por Wotan. Este primer signo de renuncia es síntoma de esta ruptura con la violencia fundacional. Al apiadarse de los dos amantes que se encontraban en el paso de unas montañas, rompe con el ciclo violento que mantiene el poderío y el dominio del universo mitológico. Esta renuncia por parte de la valquiria, nace de la misma renuncia de Siegmund de ir al Valhala y unirse a las filas de Wotan.

Las Valquirias obedecen al dedo y al ojo de Wotan. Siegmund mismo no quiere saber nada relacionado con el Valhala que ya no le interesa, pues Sieglinde no estará allí. A raíz de esto, Brünnhilde desobedece las explícitas órdenes de Wotan. Ella salva a la víctima que había sido designada por la divinidad pagana. Hay en ella algo irreductiblemente cristiano que surge en la obra más pagana de Wagner (Girard, 2008, pp. 179-180).²¹

Lo importante de la cacería es el movimiento unánime de la violencia que el grupo descarga en un individuo; es el hecho de que nadie se oponga a matar a la víctima que ha sido señalada como marginal. Brünnhilde que se encontraba en el núcleo de esa fuerza destructora que envolvía el ímpetu de sus hermanas, se encuentra en la misma situación de Siegmund. Puede que en la tetralogía no haya ninguna referencia propiamente cristiana, pero la manera en que se destruye el universo mítico tiene similitudes en la manera en cómo lo religioso cristiano muestra la estructura violenta de lo mítico sagrado: “parece que, después de todo, en Wagner, el fenómeno de la destrucción de la mitología a partir de la renuncia al acuerdo unánime, ese rechazo al mimetismo violento es una presencia irreductible: la mitología se deshace a partir del momento en que la

²¹ “*Les Walkyries obéissent au doigt et à l’œil à Wotan. Siegmund lui-même ne veut pas entendre parler du Walhalla, cela ne l’intéresse pas, puisque Sieglinde n’y sera pas. Et Brünnhilde désobéit ensuite aux ordres explicites de Wotan. Elle épargne la victime désignée par la divinité païenne. Il y a en elle quelque chose d’irréductiblement chrétien qui surgit dans l’œuvre la plus païenne de Wagner*” (Girard, 2008, pp. 179-180).

unanimidad violenta se deshace” (Girard, 2008, p. 182).²²

La renuncia de Siegmund no es menos significativa que la de Brünnhilde, pues va en contravía del designio de su padre. Wotan esperaba que su hijo mortal, alejado de los dominios del Valhala, pudiera vencer a Fafner, el gigante convertido en dragón que custodiaba el anillo, para hacerse con el anillo sin violar la promesa que le había hecho a los gigantes en un principio. Negar el Valhala en pos del amor de Sieglinde, es negar el designio divino y la oportunidad de restaurar el poderío de los dioses. La inmólación de la víctima por parte de la colectividad violenta, hace que esta se divinice y se consagre como el símbolo sagrado de aquello que los separaba, pero a la vez de aquello que los unía.

Esta renuncia marca el fin del plan divino de hacerse con el anillo—símbolo del poder y del dominio absoluto—dislocando del todo los sueños de Wotan y de la posibilidad de encarar los ejércitos del enano que habitaban en las profundidades de la tierra. “La mitología se deshace a partir del momento en el que un solo personaje no quiere ser parte de la unanimidad y, denunciándola, la destruye” (Girard, 2008, p. 182).²³ Es por esto que se podría comparar con la escena bíblica en la que Cristo evita que lapiden a una mujer por adulterio. Precisamente él es ese individuo, ese personaje solitario que puede distanciarse del vulgo y romper con el ciclo unánime de la violencia.

Es el asesinato unánime aquello que restaura el desorden causado por ese individuo marginado que perturbaba el equilibrio preestablecido. Por eso Fricka acusa a Wotan de no mantener la ley que debe custodiar si perdonara a ese hijo bastardo. Es el asesinato colectivo de ese ser indeseado aquello que remendará lo que ha sido roto por su

²² “Il semble que, malgré tout, chez Wagner, ce phénomène de destruction de la mythologie par refus de l'accord unanime, ce refus du mimétisme violent, est une présence irréductible: la mythologie se défait à partir du moment où son unanimité violente se défait” (Girard, 2008, p. 182).

²³ “*La mythologie se défait à partie du moment où un seul personnage ne veut plus de l'unanimité violente et, la dénonçant, la détruit*” (Girard, 2008, p. 182).

presencia.

El perdón y la distancia entre los rivales es algo inconcebible en el mundo mítico, puesto que la única manera de purgar la violencia que viene del desequilibrio es con otro acto violento, aún más grandioso, que la contrarreste. Cuando Siegmund escoge la muerte antes que dejar a su amada, estamos ante la manifestación de un “autosacrificio” que no responde a lo establecido por los dioses. Este acto marca una profunda transgresión con lo que ha sido dictaminado por su padre y se distancia del mecanismo sacrificial de lo religioso arcaico.

No hay que centrarse únicamente en Brünnhilde y en Siegmund para presenciar el derrumbamiento de la mitología, pues la trasgresión ya se anunciaba en la doble naturaleza de Wotan. Por un lado, Wotan es la ley que Fricka le obliga a cumplir, pero por el otro, es en él que se encarna el incesto antes de la ley. Si se mira con detenimiento, es en la misma naturaleza de Wotan que se encuentra su ruina. El dios está profundamente dividido entre sus hijos, todos frutos de su incesto, y la ley del Valhala que Fricka le obliga a salvaguardar. La paradoja de la condición del dios, según Girard, es algo que Wagner no logra ver del todo. Él, a su vez, encarna el origen de la transgresión, es esa víctima que se aísla del grupo y se ve como maldita, pero al mismo tiempo resulta terrorífica pues se diviniza. Wotan trae la desgracia al Valhala desde un inicio y es quien busca restaurarla.

Entonces, si miramos la unión de estas dos cosas, el hecho de que Brünnhilde encarne una de las mitades de Wotan, una mitad de la divinidad mitológica, es decir uno de esos aspectos contradictorios, y que Wotan encarna la ley representada por Fricka, podemos comprender que la rebelión de Brünnhilde es una consecuencia explícita de esa contradicción. Esta revelación del mecanismo mitológico, esta dislocación de la mitología, según mi perspectiva, no se afirma tanto pudiera hacerlo pero llega a unas dimensiones suficientes después de todo (Girard, 2008, p. 184)²⁴.

²⁴ “Alors, si l’on regarde l’union de ces deux choses, le fait que Brünnhilde incarne une moitié de Wotan, une moitié de la divinité mythologique, c’est-à-dire un de ses aspects contradictoires, et que Wotan

En este ciclo de óperas de Wagner, no hay ninguna referencia directa al cristianismo y no alcanza las proporciones en las que la violencia colectiva del mito quede evidenciada. Aquello que resulta pertinente señalar y que se amalgama de manera adecuada con la filosofía girardiana, es que aquello expuesto en la obra no se establece en términos estéticos en el sentido tradicional. Es decir, de una teoría del arte o una filosofía de la música sino de un análisis que permita establecer hasta qué punto en las obras de arte pueda entenderse el fenómeno de la violencia en el hombre. Pues al caer el mundo de los dioses, el mudo sagrado del mito, quedan expuestas las contingencias y la condición vulnerable de la humanidad del hombre.

También hay que señalar la importancia de cómo la música gracias al sistema del leitmotiv se contagia de esa violencia y estos, a su vez, se combinan de distintas maneras para expresar la complejidad del drama. La violencia rompe las diferencias y al mismo tiempo las establece en tanto antagonismos entre los personajes de la ópera. La estructura del conflicto es la del mito, pero la renuncia a este contiene claros elementos derivados del cristianismo, en la manera en que queda expuesto el mecanismo victimal. Este desarrollo de la obra de Wagner parece ser más una consecuencia de los avatares del mundo mítico que una convicción por exponer los mecanismos violentos que definen las relaciones humanas.

Después de todo, Wagner siempre se vio a sí mismo como Siegrifried , el gran héroe romántico, ese ser excepcional que se distingue del resto, pero en el desenlace del drama puede verse que es otra víctima del contagio mimético que desencadena la batalla por el anillo. Termina siendo Brünnhilde al renunciar al anillo y devolverlo a las aguas del Rin, la que aniquila el universo arcaico de los dioses, de los dioses de la violencia.

incarne la loi représentée par Fricka, on comprend que la révolte de Brünhilde contre l'unanimité violente est aussi un devenir explicite de cette contradiction. Cette révélation du mécanisme mythologique, cette dislocation de la mythologie, a mon sens, ne s'achève pas, elle ne s'affirme pas autant qu'elle pourrait le faire, mais elle atteint de proportions suffisantes malgré tout" (Girard, 2008, 184).

3. LA DANZA DE LA TIERRA

“Como señala Lynn Garafola ninguna tribu pagana, a excepción de los Aztecas, demandaba el sacrificio de niñas jóvenes. Stravinsky no le estaba dando una voz a los instintos antiguos sino a la violencia sanguinaria de la civilización occidental contemporánea. Al comienzo del siglo, las supuestas sociedades civilizadas estaban designando chivos expiatorios a los cuales se les pudiera culpar de los malestares del mundo moderno: los campesinos rusos estaban levantando pogromos contra los judíos, los estadounidenses blancos linchaban a hombres jóvenes negros, y, más cerca de casa, los habitantes del *sixième arrondissement* de París vituperaban cantos antisemitas en contra de su compatriota judío Alfred Dreyfus. Detrás de todo esto, los ruidos urbanos de la obra de Stravinsky—sonidos como pistones bombeando, pitidos chirriantes, multitudes enrabecidas—sugieren una ciudad sofisticada atareada en una regresión atávica” (Alex Ross, 2007, p.93)²⁵.

En mayo 29, 1913, en París, se estrena *La Consagración de la Primavera* en le *Théâtre des Champs-Élysées* del compositor ruso Igor Stravinsky. Esta primera presentación de la obra frente al público parisino es conocida como uno de los grandes escándalos en la historia de la música. El auditorio estaba saturado por aplausos, abucheos, y una que otra pelea entre los oyentes. La obra de Stravinsky parecía presagiar la violencia que cubriría a Europa con la irrupción de la Primera Guerra Mundial.

Esta reacción violenta por parte de los oyentes ya había tenido lugar en los conciertos del compositor alemán Arnold Schoenberg y en las presentaciones en que se ejecutaban

²⁵ “As Lynn Garafola points out, no pagan people except for the Aztecs demanded the sacrifice of young girls. Stravinsky was giving voice not to ancient instincts but to the bloodthirstiness of the contemporary West. At the turn of the century, purportedly civilized societies were singling out Scapegoats on whom the ills of modernity could be blame: Russian towns people were enacting pogroms of Jews, white Americans were lynching young black men, and, closer to home, the denizens of the sixteenth arrondissement had cheered on the anti-Semitic campaign against the Jewish patriot Alfred Dreyfus. Against that backdrop, the urban noises in Stravinsky’s score—sounds like pistons pumping, whistles screeching, crowds stamping—suggest a sophisticated city undergoing an atavistic regression (Alex Ross, 2007, p. 93)”.

las obras de sus discípulos Anton Webern y Alban Berg. En muchos casos fue necesario que llegara la policía para calmar el clamor del público escandalizado, pues la violencia en el auditorio parecía que iba a culminar en el linchamiento público del compositor o en un desastroso disturbio.

Tales fueron los casos del estreno del *Primer Cuarteto para Cuerdas* de Schoenberg, en 1907, en el que incluso el compositor Gustav Mahler casi termina envuelto en una pelea por defender al compositor de los gritos, silbidos, y abucheos del público. Otro caso fue un concierto en marzo 31, 1913, en el que se estrenaban obras tanto de Schoenberg como de Webern y de Berg. El punto de quiebre llegó en la mitad de una de las obras de Berg, cuando suena un acorde de doce sonidos que envuelve todo el espectro cromático. Luego de este acorde, tuvo que intervenir la policía para calmar la reacción violenta del público.

La violenta reacción del público ante la música moderna de comienzos del siglo XX, marca el hecho de que en este momento hay una enorme escisión con el pasado romántico. A lo largo de este capítulo, se examinarán ciertas obras en donde se evidencia la verdad antropológica del hombre, es decir, la verdad respecto a las dinámicas de la violencia humana. Tal como se analizó este fenómeno degenerativo en la literatura en el primer capítulo, en la obra de Wagner en el segundo, en este se examinarán básicamente tres compositores: Igor Stravinsky, Olivier Messiaen y Arvo Pärt.

El tema de la violencia se encuentra en varias de las grandes obras desde los albores siglo XX hasta el siglo XXI. Desde la tetralogía de Wagner, *Peleas y Melisande* del compositor francés Claude Debussy, *Wozzeck* de Alban Berg, las tempestuosas sonatas para piano de Pierre Boulez, *El superviviente de Varsovia* de Arnold Schoenberg, la *Octava Sinfonía* de Shostakóvich, hasta la revolucionaria obra del compositor austriaco Georg Haas titulada *In Vain*. Vale tomar en cuenta las palabras escritas por Boulez en 1948: “Yo creo que la música debería ser el sortilegio de la violenta histeria colectiva de

nuestro tiempo” (Boulez, citando en Ross, 2007, p. 362).²⁶

Se trata de una música situada en la escalada a los extremos del contagio mimético que sume a la humanidad en el mundo de la mediación interna. Es una realidad desacralizada en donde la violencia mítica ha perdido su asidero, pues su carácter ritual se ha roto con la llegada del cristianismo. Como se examinó en el capítulo anterior, la única manera de romper con el círculo mimético de la violencia fundacional es la renuncia.

Tal como Brünnhilde renuncia al anillo al arrojarlo a las aguas del Rin, o como Cristo renuncia a la multitud que se ha congregado para lapidar a la mujer adúltera, se expone la manera en cómo operan el mecanismo sacral y su posible dislocación y ruptura. Esta renuncia es posible en la medida en que se entiendan las dinámicas del mecanismo violento del mimetismo y sobre todo, en el mundo contemporáneo en que la dimensión sagrada se ha diluido y no puede ser reactualizada. La ausencia del mecanismo fundador implica grados cada vez más abyectos de violencia.

En ausencia del mecanismo fundador, el principio de la violencia que domina a la humanidad va a conocer un incremento formidable cuando entre en agonía. Para comprender esto, basta con recordar el carácter paradójico de todo lo que afecta al mimetismo y a la violencia. Esta no puede convertirse en su propio remedio más que a través del mecanismo victimal, pero el mecanismo victimal no salta más que en el paroxismo frenético de la “crisis”. Esto quiere decir que una violencia atacada en sus obras vivas, una violencia que ha perdido su mordiente y que empieza su declive será paradójicamente más terrible que una violencia todavía intacta. Semejante violencia multiplicará sin duda sus víctimas, como en la época de los profetas, en un vano esfuerzo de la humanidad entera por restaurar sus virtudes reconciliadoras y sacrificiales (Girard, 2010, pp. 192-193).

En este sentido, pareciera que la obra de Stravinsky es una advertencia de esta violencia en declive que resulta más poderosa y destructiva que la del mundo antiguo. Una advertencia de la imposibilidad de reactualizar las prácticas sacrificiales del mundo mítico en una realidad desacralizada. La manera como la obra de Stravinsky revela la

²⁶ *“I believe that music should be collective hysteria and spells, violently of the present time”* (Boulez, citado en Ross, 2007, p. 362).

estructura del mecanismo fundacional hace que su reproducción resulte inconcebible. “Si se mira con detenimiento *La Consagración de la Primavera* nos damos cuenta de que se trata de un sacrificio, del sacrificio de alguien cualquiera, de una mujer que se encuentra ahí por parte de una especie de tribu pagana y salvaje de la Rusia arcaica. Sacrificio que termina con la muerte de dicha mujer” (Girard, 2008, p. 221).²⁷

De nuevo, en esta obra, se establece esa diferencia entre el individuo que se pone a un lado de la multitud y se margina, y la culpabilidad que recae sobre esta por parte de los otros. Para que retornen la paz y la concordia en la comunidad, es necesario sacrificar a ese ser que se ha visto como culpable aunque sea inocente. A diferencia de la obra wagneriana, en donde las figuras de Siegmund y Siegfried se presentan como heroicas, en *La Consagración de la Primavera* sí se hace énfasis en la dicotomía entre la multitud y la víctima inocente que se inmola para reconciliar a la comunidad. En la obra de Stravinsky, el mecanismo victimal del chivo expiatorio de lo sagrado arcaico queda plenamente expuesto.

3.1 *La Consagración de la Primavera*

A principio del siglo XX, hubo una clara conciencia antiwagneriana y un desdén hacia el romanticismo heroico que parecía encarnar el compositor alemán: la imagen del compositor como el agente que vierte en su obra los avatares y las luchas internas de su subjetividad, para quien la obra es extensión de la riqueza de su personalidad. La misma relación del compositor con la naturaleza marca un punto coyuntural, en el que esta pasa por el filtro del compositor. Este no es ya un mero receptáculo, sino aquel que significa con su arte aquello que experimenta. Tal como comenta el filósofo francés Vladimir Jankélévitch en su texto *La Música y lo Inefable*, en relación a la distinción entre el enfoque más naturalista de la música de principios de siglo XX y el pasado romántico:

²⁷ “Si on regarde *Le Sacre du printemps* de près, on s’aperçoit que c’est un sacrifice, le sacrifice de n’importe qui, d’une jeune femme qui est là, par une espèce de tribu païenne et sauvage de la Russie archaïque, sacrifice qui se termine par la mort de cette femme” (Girard, 2008, p. 221).

Análogamente, unas campanas repiquetean en *Soirs américains* de Louis Vuillemin, y no, como en los románticos, una transposición idealista y subjetiva de la poesía de las campanas: los cuartos resuenan directamente sobre el teclado con sus armónicas disonancias. Y en Stravinsky, un verdadero ruiseñor canta un auténtico canto de ruiseñor, un canto amusical, y no una vocalización más o menos humanizada y estilizada. Albert Roussel, en *Rosignol mon mignon*, nos proporciona otro ejemplo: de nuevo es un verdadero ruiseñor el que, gracias a la ágil voz de la flauta, ejecuta sus florituras y sus trinos en torno al canto humano. En los *Cuadros de una exposición* de Mussorgski, el “Ballet de los polluelos” contrasta por sus hosquedades y estridencias, por su realismo algo áspero, con la melodiosa musicalidad de los conciertos de pájaros que pueden oírse en el *San Francisco de Asís* de Liszt, del mismo modo que el ruiseñor de Stravinsky contrasta con los armoniosos ruiseñores de Rimski-Kórsakov. El *Catálogo de Pájaros* de Messiaen quiere ser, sin las onomatopeyas literarias ni las convenciones imitativas de un Daquin o un Saint-Saëns, el fiel registro de los verdaderos cantos de los pájaros. En los románticos y en Novak las dos notas melancólicas del cuco al fondo del bosque expresaban poéticamente, con un movimiento de tercera descendente, la nostalgia del hombre que se conmueve, llegada la noche, al respirar los perfumes primaverales (Jankélévitch, 2005, pp. 65-66).

El realismo distancia la nueva música de los albores del siglo XX del atavismo wagneriano; se trata de una música que se ha tildado de objetivista, en contraposición al subjetivismo de tinte romántico. *La Consagración de la Primavera* se aparta de la idea de que la obra es el vehículo para expresar las emociones o el *pathos* del compositor y se expone más como un conjunto de retablos que buscan recrear la vida de la Rusia pagana. Esta sustracción de cualquier connotación psicológica en la obra y la reducción del material al mero fenómeno de la música, resultó problemático para varios teóricos de la música como Theodore Adorno.

Gran parte de la crítica del filósofo alemán al compositor ruso consiste en advertir la ausencia de la irrupción subjetiva por parte del autor, en el sentido en que no hay una genuina ruptura en la relación con el pasado. Pues para Adorno, la veracidad de una obra radica en las contradicciones y en el desdoblamiento del material musical que ha ido sedimentándose a lo largo del tiempo; material que en sí mismo a la vez ha sido construido subjetivamente (Van Eecke, 2014). En la filosofía de la música del pensador alemán el desarrollo, en contraposición al gesto, es aquello que hace de la obra algo

significativo y no la mera copia o el resultado de un atavismo histórico.

En este sentido, en términos históricos, el desarrollo de la música viene de un movimiento dialéctico entre el material musical legado y la irrupción expresiva o subjetiva arraigada en las habilidades técnicas del compositor que generan nuevos paradigmas compositivos. El doble movimiento entre lo dado y la expresión es ese elemento que articula y hace relevante una obra musical según el pensamiento adorniano. En la siguiente cita, Max Paddison hace alusión a las contradicciones inherentes en la música de Wagner en términos de gesto y expresión:

El ‘gesto’ y la ‘expresión’ pueden ser entendidos en estos dos sentidos: (i) en el ‘universal’ o nivel general de la forma: gestos como las convenciones que han sido legadas de la música incidental, son “expresivas” solo en el sentido en que cargan consigo las convenciones expresivas y significativas de la funcionalidad que habían tenido previamente; y (ii) en el nivel de la forma de la obra musical particular, expresión que es el resultado del desarrollo y la recontextualización del material legado, como la expresión de nuevos ‘significados’ –significados que en sí mismos conforman nuevos ‘gestos’ expresivos (Paddison, 1997, p. 250).²⁸

Otro ejemplo al que se puede aplicar este constructo conceptual es la enorme dimensión que obtiene el desarrollo en la forma sonata en la música de Beethoven, en contraposición a la construcción más esquemática del periodo clásico como podría verse en las obras de Haydn y Mozart. Adorno critica a Wagner en este punto, lo cual permitirá entender cuáles son sus argumentos en contra de *La Consagración de la Primavera* y si estos resultan bien fundados o si hay algo que se le escapa.

Para el filósofo alemán es claro que las dimensiones monumentales con respecto a orquestación resultan algo novedoso en la música de Wagner. Aquello que le parece problemático es la construcción misma de la obra en términos autorreflexivos, es decir

²⁸ “‘Gesture’ and ‘expression’ may be understood in the following two senses: (i) at the ‘universal’ or general level of form, gestures as, for example, the handed-down conventions of incidental music, are ‘expressive’ only in that they carry the conventional expressive meanings associated with their previous functionality; and (ii) at the level of the form of particular musical works, expressions is the outcome of the development and recontextualization of handed-down material, as the expression of new ‘meanings’—meanings which themselves constitute new expressive gestures” (Paddison, 1997, p. 250).

en la articulación misma de la obra. La idea wagneriana de una obra de arte total; obra donde la música no fuera central, sino que fuera parte orgánica dentro de un todo compuesto por música, danza y poesía, la *Gesamtkunstwerk*, le resultaba muy problemática. Esta visión se diferenciaba de la de muchos de sus contemporáneos, entre ellos Brahms, que no compartían la idea de una música programática y concebía la música como un arte independiente y autosuficiente. Para Wagner, como buen romántico, esta obra total representaba la obra del futuro; la creación monumental fruto de su originalidad.

A este respecto, Adorno afirma que la obra de Wagner al naturalizarse como obra total, obra absoluta, termina concibiéndose de manera natural y ahistórica. Uno de los comentarios más ácidos del filósofo alemán, es que el mito en Wagner responde precisamente a los fracasos políticos que tuvo hasta 1848. El mito es esa realidad sin historia en donde la naturaleza humana no varía, en donde su obra puede establecerse de manera absoluta como si fuera algo presente y único desde el principio de los tiempos. He ahí de nuevo, la imagen del creador plenamente autónomo y distinto del romanticismo.

En *Versuch über Wagner* Adorno escribe: “No puede haber duda que la eliminación del tema político en el trabajo de Wagner fue, en parte, el resultado de la desilusión de la burguesía después de 1848; una desilusión que está evidentemente reflejada en su correspondencia”. Es más, argumenta Adorno, el hecho de que recurra al mito es al mismo tiempo una negación de la historia, se trata de una búsqueda de lo “universalmente humano” como algo esencial “requiere que se desmantele todo lo que el supone como relativo y contingente a favor de la idea de una naturaleza humana que es invariable” (Paddison, 1997, p. 246).²⁹

Para Adorno, el interés de Wagner por el mito radica en el hecho de querer ocultar que su música hace parte de un transcurso histórico que no puede eludir y que estos

²⁹ “In *Versuch über Wagner* Adorno writes: ‘There can be no doubt that the elimination of the political from Wagner’s own work was, in part at least, the result of the disillusionment of the bourgeoisie after 1848, a disappointment outspokenly reflected in his correspondence’. Furthermore, argues Adorno, the recourse to myth is at the same time a rejection of history: the search for the ‘universally human’, as essence, ‘requires the dismantling of what he supposes to be the relative and contingent in favor of the idea of an unvarying human nature’ (Paddison, 1997, p. 246).

sedimentos están al interior de su obra, aunque Wagner busque ocultarlos con la excusa de que se trata de un nuevo tipo de obra de arte. El elemento compositivo del *leitmotiv*, desde su perspectiva, encuadra la obra bajo la superposición de ciertas partículas temáticas que nunca alcanzan un verdadero desarrollo. Una de las maneras en que el compositor oculta el estatismo inherente a la conformación de la obra, es a partir de secuencias donde los *leitmotifs* se transportan a otras alturas y dan la ilusión de un cambio. Esto a la vez hace que el material termine por fundirse en ese fondo de lo mismo y eterno, en esa masa indiferenciada y “originaria” que se encuentra en los fundamentos de su mundo mítico. Según la crítica adorniana, esta falta de desarrollo de los elementos motivicos hace que la obra wagneriana presente inconsistencias en su construcción.

Un ejemplo de esto es el inicio de *El Oro del Rin* donde el *leitmotiv* del Rin, río mítico que simboliza la naturaleza y la evolución, se empalma con la nota Eb con la que empieza el preludio, luego con el *leitmotiv* de las olas, con el de las hijas del Rin, etcétera. Es un artificio a través del cual la música se construye a partir de la superposición de un bloque con otro como si se tratara de un edificio. Según Adorno, esto genera una falta de ductilidad y fluidez a la música. Es más, el filósofo argumenta que en la música de Wagner hay un doble movimiento en que se ocultan las convenciones de la ópera y la música incidental de su época, entre ellos el del *leitmotiv*, que son recurrentes en su obra. El carácter monumental de la presentación con su gigantesca amplitud orquestal, hace parecer que el individuo heroico, el compositor, representa los valores ideológicos de la colectividad.

Pero como se comentó anteriormente, estos se presentan de manera mediada al examinar la obra en su interioridad, pues su aparente naturalidad queda expuesta como una consecuencia de las convenciones de su tiempo. Aunque Wagner pretenda mostrarla de manera absoluta y orgánica, cuando se mira con detenimiento pueden verse las suturas por donde pasaba la aguja y el hilo con el que pretendía hilar las partes de manera

imperceptible. “Así Wagner se ‘retire de la historia’ y de la realidad política de su tiempo, Adorno argumenta que las contradicciones de la realidad empírica que se rechaza reaparecen de forma mediada dentro del mundo mítico aparentemente hermético del drama musical, es más, en la estructura misma de la música” (Paddison, 1997, p. 253).³⁰

El problema con la visión de Adorno es que resulta un tanto axiomática y no se detiene a examinar las implicaciones y las dinámicas inherentes al mundo mítico, es decir a las dinámicas de la violencia inherentes a este. En su filosofía, la noción del mito parece responder más a una crítica a la absolutización o naturalización del material como algo ahistórico y esencial, que al drama que caracteriza al mundo mitológico. Su argumento en contra de Stravinsky tiene los mismos matices.

Una de las divergencias con el “objetivismo” de la música de Stravinsky, radica en el hecho de que no se enfatiza la individualidad sobre la colectividad, pues Adorno manifiesta que la inclinación de la estética neoclásica por las formas tradicionales es una forma de conformidad a las condiciones socio-culturales de su tiempo. En el pensamiento del filósofo alemán, la desviación surge de los cambios que se originan en los aspectos subjetivos de la obra en su autorreflexión. Por eso atenerse a los viejos cánones estéticos resulta una regresión en el desenvolvimiento histórico del arte. “La única tradición en la que se puede confiar es la fragmentaria de las obras en las que la música dice adiós a toda confianza y a toda tradición” (Adorno, 2011, p. 169).

En la obra de Adorno, en especial en su libro *Filosofía de la Nueva Música*, se establece una enorme dicotomía entre la música de Schoenberg y la de Stravinsky. Por un lado, está la manifestación paradigmática de aquello que constituye a la obra moderna por

³⁰ “Although Wagner ‘withdraws from history’ and from the political realities of his time, Adorno argues that the contradictions of the rejected empirical reality reappear in mediated form within the apparently self-contained, mythical world of the musical drama, what is more, within the structure of the music itself” (Paddison, 1997, p. 253).

autonomía y por el otro, está la de Stravinsky asumida como “el producto regresivo de una sociedad despersonalizada, que estanca y coagula el material en una instancia objetiva inmutable y anula su capacidad de transformación por parte del sujeto” (Kaiero, 2007, p. 179). Para el filósofo alemán, la música del compositor ruso es el producto de la despersonalización y reificación del lenguaje musical. En cambio, la de Schoenberg representa la irrupción subjetiva que signa un desarrollo en la música y amplía los materiales que están a disposición del compositor. La crítica de Adorno se establece en dos grandes argumentos, uno a nivel compositivo y otro de índole histórica:

El primero de ellos se refiere al nivel compositivo, señalando la ausencia de un verdadero desarrollo de los materiales y, consiguientemente, la negación de la obra musical como proceso que se despliega temporalmente. El segundo de ellos se refiere al nivel histórico, y apunta a la cosificación de los materiales del pasado y al rechazo de una evolución histórica del lenguaje musical por parte de Stravinsky. En lo que concierne al primer aspecto, Adorno establece una clara separación entre la forma expresivo-dinámica, desplegada por los procedimientos de variación o desarrollo motivico de la Segunda Escuela de Viena y, más globalmente, de la tradición musical alemana, y la forma rítmico-espacial de Stravinsky, constituida por un montaje de repeticiones (Kaiero, 2007, p.180).

Mientras que en la música perteneciente a la tradición alemana se constituye “desde abajo”, es decir, a partir de un desarrollo inmanente del material musical, la forma rítmico-espacial se conforma a partir de un montaje de repeticiones, de distintas construcciones rítmico-melódicas que se superponen unas a otras. El material musical en la música de Schoenberg se presenta como una necesidad histórica, como la consecuencia ineludible para liberar el material sedimentado socio-culturalmente en las determinaciones formales del pasado.

En el caso de Stravinsky, Adorno considera que el compositor manipula el material musical exteriormente, pues se conforma como un material rítmico-espacial que inhibe su verdadero desarrollo a partir de una estructuración vertical en la que se pone una serie de ostinatos unos sobre otros. Esta “espacialización” del tiempo acaba con la temporalidad subjetiva de la experiencia y la reemplaza por una temporalidad objetiva

que enmarca la temporalidad de la música de forma mecánica. Según la concepción de Adorno, la temporalidad moderna se acerca más al concepto de duración de la filosofía de Bergson. La yuxtaposición de una idea sobre otra en la música de Stravinsky caracteriza su forma de componer como una técnica espacializada del tiempo, en donde los materiales no tienen un cambio cualitativo. Esta cita de Bergson puede ser útil para relacionar la crítica de Adorno con respecto al montaje esquemático de la música del compositor ruso:

Imaginemos una línea recta, indefinida, y sobre esa línea un punto material A que se desplaza. Si ese punto tuviese conciencia de sí mismo, se sentiría cambiar, puesto que se mueve: percibiría una sucesión; pero esta sucesión, ¿adoptaría para él la forma de una línea? Si, indudablemente, a condición de que pudiera elevarse en alguna forma por encima de la línea que recorre y percibir simultáneamente varios puntos yuxtapuestos: pero por esto mismo se formaría la idea de espacio, y en el espacio vería desarrollarse los cambios que sufre, y no en la duración pura (Bergson, 2004, p. 22).

La esquematización formal en la composición de Stravinsky a partir de un montaje rítmico fuertemente racionalizado, restringe y coarta la evolución inmanente al material musical. Esta forma de estructurar la música se contraponen a la técnica de “variación desarrollante” que empleaba Schoenberg gracias a la cual la música permanece en un estado de perpetua evolución donde desaparece cualquier insinuación de una repetición mecánica. Es decir, los motivos melódicos no vuelven constantemente sobre sí mismos sino que siempre se matizan de una u otra manera, ya sea en términos de registro, ritmo o color tímbrico.

Otro de los argumentos en contra del compositor ruso es la manera en cómo se vale del material tonal que ha sido legado de la tradición. En la tradición alemana, el cromatismo proporciona un elemento expresivo que genera una torsión dentro de la tonalidad que busca una consecuente resolución. La ambivalencia entre la tensión y la resolución establece el sentido retórico del sistema tonal.

Lo que caracteriza a la música de Schoenberg y a la de los miembros de la Segunda

Escuela de Viena como la consecuencia histórica de la tonalidad es el hecho de liberar la disonancia de las ataduras de los procedimientos de la tonalidad y poder llegar a nuevas dimensiones de expresividad. La dimensión histórica, en términos de una continuación del desarrollo del material musical, signa la importancia del advenimiento de la atonalidad: “Únicamente en virtud de sus rasgos históricos logra la música su relación con lo inalcanzable. Sin mediaciones históricas, entendida como mero principio o protofenómeno, sería totalmente pobre, abstracta y, en el sentido más real, inesencial” (Adorno, 2011, p. 162).

En la obra de Stravinsky, la música estaría constituida por:

“Un material diatónico “bruto” que bloquea la figura y la hace volver constantemente sobre las mismas alturas (en realidad, el motivo puede retornar igualmente sobre unos elementos cromáticos). En opinión de Olive y de Adorno, la música de Stravinsky se caracteriza por unos módulos melódicos que se repiten (aunque no de manera exacta) y pueden llegar a permutarse entre ellos, pero no se desarrollan (la permutación es para Adorno una redistribución espacial que no transforma sustancialmente la identidad de las figuras)” (Kaiero, 2007, pp. 181-182).

Una de las críticas a Stravinsky es el hecho de que crea una ilusión de cambio a partir de la ordenación en un montaje rítmico irregular de elementos sencillos.

Stravinsky, *La Consagración de la primavera*, inicio de la sección de la “Danza del sacrificio”.

En esta figura se muestran los primeros compases de la sección de maderas de la última sección de *La Consagración de la Primavera*. En estos pocos compases puede ejemplificarse la técnica de organización de las duraciones rítmicas a las que se añaden unidades pequeñas creando cadenas más largas de modelos irregulares.

La sección completa de la “Danza del sacrificio” ofrece una excelente oportunidad para el estudio de la técnica “combinada” de Stravinsky que, aunque suficientemente sencilla en un principio, produjo una complejidad rítmica sin precedentes. La concentración de los efectos puramente rítmicos alcanza su máximo estado en la primera sección contrastante del final de la danza, donde los primeros veintinueve compases consisten principalmente en un acorde sencillo que se repite, sin ningún cambio, más de cuarenta y un veces y la única variación resulta de las diferencias existentes en las duraciones entre los ataques. Se ha señalado ya que el radicalmente nuevo sonido de *La consagración* se deriva en parte del hecho de que frecuentemente como sucede en este caso, la orquesta parece estar como un gigante instrumento de percusión (Morgan, 1999, pp. 117-118).

Para Adorno, estos montajes rítmicos que se suceden unos a otros de forma irregular y que se repiten, crean una ilusión de cambio por la distribución continua en las acentuaciones de los eventos sonoros. Un buen ejemplo para mostrar la manera como Stravinsky varía el material musical es el acorde que toca la sección de cuerdas de manera irregular y punzante, como si se tratara de un gran tambor con el que se invoca las fuerzas de la tierra.

Este ejemplo corresponde a la segunda sección de la primera parte de la obra titulada “Augurios primaverales (Danza de las adolescentes)”, de entre estas niñas, que danzan para invocar los a dioses antiguos, una será elegida para ser sacrificada con el fin de que se renueven las fuerzas vitales con la llegada de la primavera. Estos primeros acordes de esta sección muestran la técnica de variación rítmica anteriormente mencionada.

ВЕСЕННИЙ ГАДАНИЯ THE AUGURS OF SPRING
 ПЛЯСКИ ЩЕГОЛИХ DANCES OF THE YOUNG GIRLS

Stravinsky, *La Consagración de la Primavera*, inicio de la sección “Augurios primaverales (Danza de los adolescentes).”

En la concepción adorniana se considera que todos estos instrumentos de composición son inertes, pues las constantes repeticiones irregulares y las fracturas súbitas entre un momento musical y otro no permiten que haya un movimiento natural y evolutivo en la música. Esta ordenación rítmico-material en donde la ordenación se hace “desde afuera”, no diferencia un lenguaje musical de otro sino que se sirve de cualquier material preestablecido que luego fija en su determinada cuadratura, ya sea modal, tonal, o en su etapa posterior, serial. “En lugar de transformar históricamente el lenguaje en el seno de un contexto de reproducción vital, Stravinsky trabaja sobre un pasado petrificado al que vuelve completamente inerte, desde el momento en que congela los materiales musicales como atributos definitivamente conformados y establecidos” (Kaiero, 2007, p. 185).

Esta concepción negativa considera que el compositor fetichiza al material musical al neutralizarlo y verlo como algo petrificado del cual se vale sin tener en cuenta su significado inherente en el contexto. La visión de Adorno tiende a suavizarse en su obra posterior en la que establece que estas desviaciones, así no sean tan radicales desde su

perspectiva, critican y desdoblan el material musical, ya sea por la ironía de los cambios en las prácticas usuales de la tonalidad aunque no consista en una profunda transformación del material sedimentado.

Este tipo de reproche también se le hizo a Messiaen, pues muchos de los compositores de la escuela serial que formaban parte de la tradición de la Segunda Escuela de Viena lo criticaban por utilizar como herramienta compositiva los modos de transposición limitada. Pues al desdoblar y divorciarse del sistema tonal no veían la necesidad de utilizar modos o escalas, ya que en los procedimientos seriales se cubre todo el espectro cromático. Uno de los grandes problemas de Adorno es que entiende la música de Stravinsky desde “los procedimientos de desarrollo motivico-temático propios de la tradición alemana” (Kaiero, 2007, p. 186). La ironía latente en la crítica adorniana es que busca analizar la obra del compositor ruso “desde afuera”, desde los prejuicios que configuran su examen de la música inscrita en la tradición alemana.

Si se mira con más detenimiento, la obra de Stravinsky sí responde a los requerimientos de una estética moderna, en el sentido en que recontextualiza los materiales legados de la tradición. Esto implica que existe la elaboración crítica de los significados habituales que se sedimentan en el material musical. Hay una ampliación formal en cuanto a la manera de estructurar la obra, como en la paleta sonora del sistema tonal al usar nuevos acordes que se conforman por escalas novedosas para su tiempo como la octatónica y la superposición de distintos contextos tonales.

Aquello que caracteriza a la obra del compositor es precisamente la ausencia de una estética comprensiva, pues el estilo de Stravinsky varió mucho durante su vida. La música viene a ser una manera de esculpir el sonido en el tiempo a partir de las herramientas que han ido sedimentándose. Tal como expresa el filósofo Enrico Fubini respecto de Stravinsky en la que habla el compositor sobre qué significa o implica el arte:

El arte es “un modo de realizar obras según ciertos métodos adquiridos, ya por aprendizaje, ya por

invención. Estos métodos son las vías fijas y determinadas que aseguran la exactitud de nuestra operación”. Estas afirmaciones, repetidas tantas veces por el ilustre músico, muestran un ideal extremadamente humilde y modesto, si bien esconden, en realidad, el orgullo nada pequeño de quien exalta la incondicional libertad creadora del artista inspirado. El fenómeno musical, en tal concepción, es fruto de la especulación, la cual, dirigida por una voluntad precisa y activa, dispone y ordena los elementos propios de la música: el sonido y el tiempo (Fubini, 2010, p. 366).

Para el compositor los conceptos que fundamentan la génesis de su obra son: el de orden y el de equilibrio. Lo esencial a toda música es que exista un polo de atracción que sirva como punto gravitacional para mantener el equilibrio formal de la obra. Pero, el factor que divorcia a Stravinsky de los cambios estilísticos es el hecho de no concebirlas como fenómenos revolucionarios que perturban la comunión entre el hombre y el tiempo. Todo es equilibrio y cálculo: su aspiración se dirige a la conformación de un arte dominado por la consistencia formal, por eso hablar de revolución musical es una noción extraña para el compositor.

Para Stravinsky la noción de revolución equivale a un tipo de anarquía en donde no hay ningún elemento que redima la creatividad del compositor, sino que se trata del reino generalizado del caos. Es por eso que siempre se mantuvo al margen del movimiento atonal y serial que inaugura Schoenberg y se vio como una figura antagonista a los desarrollos tanto estéticos como técnicos de esta escuela. Los dos exponentes de esta última fueron Arnold Schoenberg en la música y Theodore Adorno a nivel estético-filosófico.

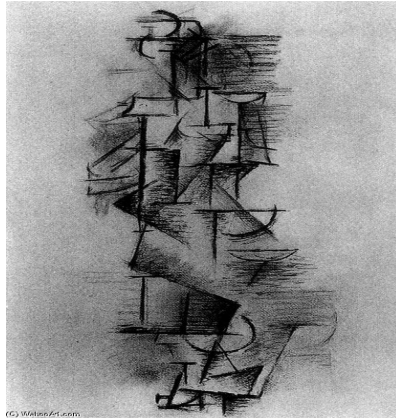
La adopción del dodecafonismo por parte de Stravinsky en su etapa tardía responde más a una neutralización del material para la conformación equilibrada de la obra, que a una desviación revolucionaria respecto a la tradición. “El instintivo rechazo de la dodecafonía, justamente a causa de su originaria carga revolucionaria, es superado sólo cuando Stravinsky ve prevalecer en ella el significado de una rigurosa técnica utilizable en un contexto neutro y capaz de crear un nuevo orden formal; en definitiva, acepta el orden serial cuando el aspecto de la construcción prevalece sobre el de la revolución

(Fubini, 2004, p. 69).

Independientemente de las concepciones formalistas de Stravinsky en su periodo neoclásico, *La Consagración de la Primavera* responde a una violencia inherente al drama que representa: el sacrificio arcaico del mito. Esta separación entre su visión posterior y el carácter “revolucionario” y disruptivo de esta obra de juventud, responde a una contraposición entre lo mítico arcaico y la religiosidad contemplativa de su etapa posterior. Podría decirse que se trata de un sesgo entre el mundo mítico de la violencia y el de la santidad de la reconciliación religiosa. “La unidad de la obra—afirma Stravinsky como conclusión de su *Poétique musicale*—tiene su resonancia. Su eco, que nuestra alma recibe, se propaga poco a poco. La obra completa se difunde, pues, para comunicarse y fluye, al fin, hacia su principio. Entonces el ciclo se cierra. Y es así como la música se nos muestra como un elemento de comunión con el prójimo y con el Ser” (Stravinsky, citado en Fubini, 2004, p. 65).

3.2 El sacrificio en *La Consagración de la Primavera*

En términos formales esta obra de Stravinsky, como afirma Kaiero (2007), puede comprenderse mejor si se relaciona con la pintura cubista que surge en los años en los que tiene lugar el estreno de *La Consagración de la Primavera*. Kaiero hace una comparación entre la obra del compositor ruso con el cuadro de Picasso *Mujer desnuda de pie* (1910) en el cual hay básicamente dos elementos sencillos que son la línea y la curva y que al combinarse de distintas maneras, jamás idénticamente, delinean la silueta de una mujer.



Picasso, *Mujer desnuda de pie* (1910).

Los motivos rítmico-melódicos de Stravinsky se relacionan tal como lo hacen la línea y la curva en la pintura de Picasso. La irregularidad y los cambios súbitos de un elemento a otro generan intersecciones que pueden llegar a ser contrastantes, pero siempre se conforman a partir de los mismos elementos constitutivos. Cuando se mira en términos generales el cuadro de Picasso puede apreciarse que no se trata de una formalización total de la imagen, sino de una delineación fragmentaria que no termina de completarse.

El procedimiento es semejante al de la cinematografía, donde la realidad se desmonta en diferentes secuencias o perspectivas concretas, que más tarde deben reensamblarse mediante un proceso formal, con objeto de recomponerla (sin llegar, no obstante, a cerrar la representación por completo). Stravinsky parte, en este sentido, de unos fragmentos materiales procedentes de un modelo lingüístico musical determinado (tonal...), y los varía y desarrolla a través de un montaje rítmico que rearticula una nueva unidad, donde se afirma y se desmiente el modelo original (la tonalidad) al mismo tiempo (Kaiero, 2007, p. 191).

La flexibilidad con la que se permutan los motivos en la obra genera la impresión más de una forma caleidoscópica que de la repetición mecánica de unos elementos fijos. De los motivos principales se generan figuras secundarias que conectan con nuevas estructuras.

The image shows a musical score for the introduction of Stravinsky's *The Rite of Spring*. It features five woodwind staves: C. ingl., Cl. piccolo (D), Cl. (A), Cl. b. (B), and Fag. The tempo markings are 'poco accelerando' and 'in tempo'. The piccolo part is marked 'solo (un peu en dehors)' and 'mp'. The bassoon part is marked 'p'. The score shows a complex rhythmic and melodic structure with various articulations and dynamics.

Stravinsky, *La Consagración de la Primavera*, Introducción

En este ejemplo puede verse cómo el motivo del clarinete piccolo se deriva de la frase del primer clarinete en A y del segundo clarinete bajo, que consiste en una nota larga y un movimiento cromático consecuente, aunque en el piccolo hay unas apoyaturas y algunos saltos de tercera. Estas construcciones melódicas hacen contrapunto con la línea del fagot que toca el tema principal, variado luego por el corno inglés.

De esta manera, el material va mutando de manera inmanente de un motivo o frase que deriva en una secundaria, sin tratarse de modelos plenamente determinados en donde se vierte el material musical. Es por eso que encuadrar la obra en el pensamiento de Adorno resulta problemático cuando se hace un análisis más atento del material mismo que compone a la obra. Volviendo a la obra de Picasso, Kaiero comenta: “De manera muy parecida al cuadro de Picasso analizado anteriormente, Stravinsky logra, no obstante, una extraordinaria verdad en la articulación de las figuras (frases) melódicas, gracias a las múltiples maneras en que crea una intersección o ensamblaje rítmico entre estos elementos básicos” (Kaiero, 2007, 195).

Independientemente del problema que implica clasificar esta obra de Stravinsky como uno de los mejores ejemplos que marcan el inicio del arte moderno surge un tema que

queda en entredicho: el de la violencia fundacional. El de la marginación de una víctima cualquiera que luego es inmolada para que con este acto la comunidad vuelva a la concordia gracias a este regalo a los dioses.

Esa *Consagración de la primavera*, tal como la descubrí, me pareció absolutamente sorprendente en el plano de lo que yo llamo “la revelación del asesinato fundacional” dentro de la cultura moderna. Es decir, el verdadero advenimiento del cristianismo. ¡El descubrimiento del asesinato fundador de tal forma que su reproducción deviene impensable, imposible, demasiado reveladora! Si se mira con detenimiento *La Consagración de la Primavera* nos damos cuenta de que se trata de un sacrificio, el sacrificio de alguien cualquiera, de una mujer que se encuentra ahí, por parte de una especie de tribu pagana y salvaje de la Rusia arcaica, sacrificio que termina con la muerte de dicha mujer” (Girard, 2008, p. 221)³¹.

La obra está dividida en dos grandes partes; por un lado tenemos la Adoración y por el otro el Sacrificio. El desarrollo de la obra parte de la invocación a la tierra, luego pasa a la danza de las doncellas y finaliza con cada uno de los elementos rituales que conforman a la comunidad. La música va teniendo distintos puntos climáticos, pero culmina de manera apoteósica con la muerte de la víctima que se ha designado al azar. Aquello que resulta significativo resaltar es el sentido de homogeneidad entre las adolescentes que danzan, es la semejanza de una con otra, si se tiene en cuenta el vestuario que se diseñó para el estreno en 1913.

La multiplicidad caótica a la que escala la obra termina concentrándose en la simplicidad de un antagonismo único. Toda la comunidad señala a la víctima como culpable y la sacrifica para que se renueve el ciclo vital y se consuma el advenimiento de la primavera. Después de la muerte de esta víctima, la comunidad vuelve a sentirse solidaria consigo misma, pues la víctima fue incapaz de suscitar venganza o retribución

³¹ “*Ce Sacre du printemps, lorsque je l’ai découvert, m’a paru absolument saisissant sur le plan de ce que j’appelle la « révélation du meurtre fondateur » dans la culture moderne. La découverte du meurtre fondateur sous une forme telle qu’il rend sa reproduction impensable, impossible, trop révélatrice ! Si on regarde Le Sacre du printemps de près, on s’aperçoit que c’est un sacrifice, le sacrifice de n’importe qui, d’une jeune femme qui est là, par une espèce de tribu païenne et sauvage de la Russie archaïque, sacrifice qui se termine par la mort de cette femme*” (Girard, 2008, p. 221).

ya que es gracias a ella que se superará la crisis. De la crisis generalizada se pasa a la culpabilidad de una sola persona, persona maldita y a la vez divina pues signa aparentemente el origen del conflicto y el de la reconciliación comunitaria: “El sacrificio no es sino una violencia más, una violencia que se añade a las otras violencias; pero es la violencia última, es la palabra final de la violencia” (Girard, 2010, p. 30).

La escena final en que la víctima elegida danza hasta su muerte es una metáfora que dentro del sentido estético de la obra cobra la forma magnífica del sacrificio. En términos estructurales es innegable que el desenvolvimiento de la obra tiene la forma de un rito religioso. En una de las entrevistas compilada en el libro *La conversion de l'art* titulada *Le religieux, vraie science de l'homme*, Benoît Chantre le comenta a Girard que la obra es toda una revolución en términos de su escritura musical, pues él la explica como un mosaico sonoro que resulta análogo al cubismo en la pintura de la época. Girard le responde que aquello que debió haber sido más escandaloso para el público parisino del estreno, fue esa danza tan moderna para la época coreografiada por el bailarín Vaslav Nijinsky. Independientemente, de la fuerza caótica de la música de Stravinsky es en la danza en donde se evidencia entre los saltos y pisoteos frenéticos de las bailarinas, la ola violenta que va de la multitud y se empoza en esa víctima solitaria.

El desenlace dramático de la obra podría describirse con las palabras de Richard Kearney respecto al mito:

La mayoría de comunidades se fundan en el sacrificio ritual de un chivo expiatorio. El consenso inicial que se requiere para la coexistencia armoniosa entre los miembros de la comunidad, que por lo general son bastante competitivos, se hace posible gracias a un acto colectivo en el que la violencia, la culpa y la agresión que pone a un miembro de la comunidad en contra de otro se proyecta en una víctima marginada. La victimización sacrificial del chivo expiatorio sirve para engendrar un sentido de solidaridad en la tribu que ahora se reúne en un solo acto de persecución (Kearney, 1995, p. 136)³².

³² “Most communities are based on the ritual are based on the ritual sacrifice of a scapegoat. The initial consensus required for harmonious social coexistence between otherwise competitive humans is made

La escena final en la que la niña danza hasta su muerte, clara metáfora del sacrificio, denota aquello que oculta todo mito: la inocencia de la víctima. Es más, la segunda parte del ballet preludia la muerte de la víctima como si se tratara de un ser divino, tal como indican las secciones de la segunda parte: Glorificación de la elegida, Evocación de los ancestros, Acción ritual de los ancestros y, finalmente, la Danza sagrada.

Esta invocación a los ancestros trata, tal como lo plantea Girard en su libro, *Acerca de las cosas ocultas desde la fundación del mundo*, pues se escenifica una reunión en la que todos los presentes inmolan todo tipo de víctimas para conmemorar la culpabilidad de ese asesinato prehistórico que se ha repetido incesantemente para poder restaurar las crisis que han afligido a la comunidad. La invocación es precisamente el resurgimiento del mecanismo violento que preserva a los hombres en tanto sociedad.

Si se escuchara atentamente el ciclo vital que delinea la obra de Stravinsky, la música realmente no culmina, sino es el paroxismo de un movimiento violento circular que luego vuelve a la adoración de la tierra y, consecuentemente, al sacrificio. La circularidad es aquello que es característico del mito; la violencia renueva el sentimiento de concordia en la comunidad, pero si no se entienden las dinámicas de su comportamiento, la crisis mimética vuelve y escala hasta el acto glorificado del sacrificio. Mientras en un principio la culpabilidad de la víctima era evidente e innegable para la multitud exacerbada, con su muerte se olvida paulatinamente esta culpabilidad y se recuerda como ese ser divino que trajo con su inmolación la concordia. Esta solución termina por percibirse como la única posible y la única satisfactoria pues ha solucionado todas las crisis anteriores y, por lo tanto, las venideras.

Cuando las crisis vuelven a surgir, los ritos se encargan de canalizar esa violencia y

possible by a collective act of projection whereby some victimized outsider becomes the carrier of all the violence, guilt, and aggression that sets one neighbor against another. The sacrificial victimization of the scapegoat serves to engender a sense of solidarity within the tribe, now reunited in a common act of persecution" (Kearney, 1995, p. 136).

llevarla a su resolución a costa de una víctima arbitraria. Esta víctima es arbitraria, puesto que es imposible que algún individuo sea el responsable de toda la crisis. La solución solo la puede traer esta víctima ya que como el desenvolvimiento de la violencia es mimético, todos los deseos que se imitan terminan convergiendo en un solo objeto.

La muerte de este individuo es la expresión con la que culmina la intensidad del mimetismo violento que carga la crisis. Si se compara la obra de Stravinsky con la de Wagner hay una clara diferencia en cómo se representa el drama que marca la tragedia del conflicto del hombre. Mientras que en la obra de Wagner el asesinato se ve como un mandato divino, como es el caso de Siegmund pues Fricka le exige su muerte a Wotan, en la *Consagración de La Primavera* queda claramente expuesta la dualidad entre el individuo y la multitud que exige su muerte. Tal como lo expresa Girard, la diferencia radica en que la obra de Stravinsky revela el mecanismo victimal como la tragedia inherente de la violencia en el ser humano.

Las obras que lo revelan no son parodias, sino obras que se toman este fenómeno seriamente y que lo entienden como algo esencial a la tragedia humana: la tragedia de lo arcaico con el rol que tiene la violencia en esa religiosidad. Lo religioso es indispensable al hombre para poder purgar su propia violencia: el sacrificio siempre arroja nuestra violencia sobre una víctima inocente (Girard, 2008, p. 225)³³.

Resulta importante resaltar de esta obra de Stravinsky aquello que muestra el mecanismo victimal del mundo arcaico que ya ha sido atravesado por el cristianismo. Cuando la violencia ha perdido su carácter ritual se encuentra desprovista de ese elemento que la contenía. La transparencia de la dramatización de cómo lo arcaico oculta el mal de la humanidad al arrojar toda su culpabilidad sobre una víctima arbitraria, muestra esta violencia como aquello que constituye el mal esencial que aflige a la humanidad.

³³ “*Les œuvres qui révèlent ne sont pas des parodies, ce sont des œuvres qui prennent le phénomène au sérieux et qui le regardent comme étant essentiellement la tragédie de l’humanité, la tragédie de l’archaïque, avec le rôle que joue la violence dans ce religieux. Le religieux est indispensable à l’homme pour écarter sa propre violence : le sacrifice rejette toujours notre violence sur une victime innocente*” (Girard, 2008, p. 225).

“Stravinsky ve la idea del Sacrificio y reproduce en escena eso que hacen todos los sacrificios fundadores: ocultar el acto, disimularlo. Pero él le otorga una conciencia que me parece excepcional y que hace parte de lo que yo llamaría la revelación moderna del asesinato fundador que es en primer lugar una revelación cristiana” (Girard, 2008, p. 225)³⁴.

Aunque la presentación del ballet busque ilustrar el rito de la Rusia pagana no se reduce a esto, pues en ella está intrínseca la estructura de lo ritual. Aunque la representación sea profundamente pagana, su verdad esencial es una revelación cristiana. En la obra de Stravinsky hay otros dos trabajos que mantienen este arco entre lo mitológico y lo cristiano: *Edipo Rey*, obra en la que se estigmatiza a Edipo por el malestar de Tebas como el único culpable de la peste generalizada, y su *Sinfonía de los Salmos*, donde canta la reconciliación del hombre con Dios como única posible redención.

Lo que hace la *Consagración* es denotar el mecanismo de la violencia sacrificial en un mundo donde su carácter ritual ha perdido significado y esta violencia sin el rito pierde todo sustrato, todo asidero, y esto hace que se eleve a alturas cada vez más catastróficas. Si el hombre no toma distancia con el otro y no se concientiza de la naturaleza de su propia violencia, caerá inevitablemente en los abismos del infierno mimético. Mientras que la obra wagneriana disimula la naturaleza del mito y la oculta en su heroísmo romántico, *La Consagración de la Primavera* hace ineludible ser capaces de entender esta violencia, no como la fuerza regenerativa de las estaciones, sino como la violencia regenerativa del mundo desacralizado en una espiral apocalíptica que se retroalimenta constantemente.

³⁴ “Stravinsky voit l'idée du sacrifice, et reproduit sur scène ce que font tous les sacrifices fondateurs: cacher l'acte, le dissimuler. Mais il amène une conscience qui me paraît exceptionnelle et qui fait partie de ce que j'appellerais exceptionnelle et qui fait partie de ce que j'appellerais la révélation moderne du meurtre fondateur, qui est d'abord une révélation moderne du meurtre fondateur, qui est d'abord une révélation chrétienne” (Girard, 2008, p. 225).

3.3 Silencio y reconciliación: el arte como expresión de una mimesis positiva

El 15 de enero de 1941, tanto como fue la fecha del estreno de *La Consagración de la Primavera*, es uno de esos momentos capitales en la historia de la música. A inicios de la Segunda Guerra Mundial, el compositor francés Olivier Messiaen fue llamado a las filas como auxiliar médico, pues debido a sus problemas de visión no podía enlistarse en el servicio regular. En mayo de 1940, es capturado en Verdún, localidad situada al noreste de Francia por el ejército alemán y es enviado a Görlitz en donde permaneció un tiempo capturado en el campo de prisioneros Stalag VII-A. Entre los prisioneros del campo de concentración conoció al clarinetista Henri Akoka, al violinista Jean le Boulaire y al chelista Étienne Pasquier. Después de obtener un lápiz y un poco de papel pentagramado de un guardia, escribe un trio para sus compañeros capturados que luego desarrolló en un cuarteto que hoy día se conoce como el *Cuarteto para el Fin de los Tiempos*.

El cuarteto se estrena en la fecha mencionada frente a los prisioneros y los guardias del campo. El público constaba aproximadamente de cuatrocientas personas y las condiciones de la presentación fueron austeras. El piano estaba desafinado y las teclas en momentos no respondían al tacto de los dedos del compositor que estaba al piano, los músicos vestían ropas harapientas—en el caso de Messiaen el uniforme viejo de un soldado checo-. Entre las personas presentes en el estreno estaba el arquitecto Aleksander Lyczewski; después de cuarenta años de no escuchar esa pieza, la obra retorna a su vida de la manera más insospechada. En el libro de Anthony Pople, *Messiaen: Quatour pour la fin du temps*, se narra cómo en 1981 el británico Charles Bodman Rae, experto en música polaca, comenta el encuentro y la reacción del arquitecto cuando Bodman que estaba hospedándose con Lyczewski y su esposa, se preparaba para una presentación del cuarteto.

Un día, escuché a Aleksander Lyczewski corriendo por las escaleras de su estudio de pintura y llegó a mi cuarto completamente agitado, con una expresión de profunda confusión pero a la vez de angustia. Me dijo que había reconocido la pieza que estaba tocando y que quería saber quién la

había compuesto. Se sentó y empecé a contarle sobre Messiaen y las circunstancias en las que se había escrito y estrenado el cuarteto. Él, subsecuentemente, me contó sobre su experiencia como prisionero de guerra en el mismo campo en Görlitz, en Silesia. Aleksander se encontraba en un estado emocional altamente delicado mientras recordaba estos eventos. Había lágrimas en sus ojos y le tomó un tiempo recobrarle. Él había estado presente en la primera presentación y recordaba vívidamente la atmósfera en la tienda congelada donde cientos de prisioneros (muchos polacos, otros centroeuropeos y algunos franceses) estaban reunidos para escuchar la obra. Aparentemente había incluso prisioneros heridos traídos del bloque del hospital en camillas y en sillas de ruedas entre la audiencia. También recordaba que sus compañeros de prisión permanecieron en un absoluto silencio mientras la hora y algo que duró la presentación de la obra. Aleksander, a su vez, estaba profundamente conmovido por esa experiencia (Bodman Rae, citado en Pople, 2001, p. 16)³⁵.

La presentación de Messiaen, si se compara con la de muchos de sus contemporáneos que fueron enviados a campos de concentración, fue privilegiada. Su *Cuarteto para el fin de los tiempos* no fue la única obra que se produjo en cautividad durante la Segunda Guerra Mundial. Tal como menciona Pople (2001), la historia probablemente más trágica a este respecto fue la de los compositores Checos Pavel Haas, Hans Krása y Viktor Ullmann, quienes después de su cautiverio en el campo de Terezín, fueron enviados a la cámara de gas, en 1944. Su condición no tiene punto de comparación con la del compositor francés a quien incluso le daban tiempo para dedicarse a la composición. En todo caso, el interés de Messiaen era muy distinto al de los compositores de Terezín que vivían del tiempo prestado de sus captores a la espera de su ejecución; la obra de Messiaen contempla el tiempo de una forma distinta.

³⁵ “One day, I heard Aleksander Lyczewski rushing downstairs from his painting studio and he then burst into my room with a mixed expression of confusion and distress on his face. He said he recognized the piece I was playing and wanted to know who had composed it. He sat down and explained about Messiaen and the circumstances under which the *Quatour* had been written and first performed. He then recounted to me his experience as a prisoner of war in the same camp at Görlitz in Silesia. Aleksander was in a very emotional state while he was recalling these events. There were tears in his eyes and it took some time for him to regain his composure. He had been present at the first performance and vividly recalled the atmosphere in the large freezing hut where hundreds of prisoners, brought from the hospital block, lying on stretchers at the front of the audience. He remembers his fellow-prisoners remaining complete silence for the hour or so that it took to perform the piece. He himself had been deeply moved by the experience” (Bodman Rae, citado en Pople, 2001, p. 16).

La composición del francés se centra en la idea apocalíptica del fin del tiempo. Con el cuarteto buscaba desprenderse de la adversidad de la situación en la que se encontraba y, de cierta forma, trascender su condición de encarcelado, tal como expresa el compositor: “Si compuse este cuarteto era para escapar de la nieve, del cautiverio y de mi mismo. El beneficio más grande de esto fue que en medio de treinta mil prisioneros, era el único hombre que no estaba preso” (Messiaen, citado en Pople, 2001, p. 15).³⁶

La traducción del título de la obra de Messiaen es bastante engañosa y tergiversa las intenciones del compositor. En francés *Quatour pour la fin du temps* no refiere al cuarteto para el fin de los tiempos, sino a cuarteto para el fin del tiempo. Este “fin del tiempo” corresponde al fin del tiempo musical, esto quiere decir que deseaba, en esta obra, eliminar el pulso regular de la música clásica. Pero esta eliminación de la regularidad del pulso tiene un claro peso simbólico, incluso teológico, que estará presente a lo largo de la obra de Messiaen.

Para el compositor el ritmo, la melodía, el timbre y la armonía respondían a un afán religioso para celebrar las verdades de su fe cristiana. Se podría considerar que música de Messiaen se conforma en tres niveles: la fe católica, el mito de Tristán o el amor y la naturaleza. Estos elementos que conforman su música, en términos conceptuales, son formas de expresar lo que el llama el amor divino. Este amor que permea tanto al hombre como a la naturaleza, es aquello que lo lleva a manifestar las verdades de la fe católica como lo esencial en su quehacer musical.

La primera idea que deseo expresar, la más importante porque está por encima de todo lo demás, es la existencia de las verdades de la fe católica. Tengo la buena fortuna de ser católico; nací creyente y, es más, los textos sagrados causaron en mí una profunda impresión desde mi infancia más temprana. Un cierto número de mis obras están destinadas a resaltar las verdades teológicas de la fe católica. Este es el aspecto principal de mi trabajo, el más noble y, sin duda alguna, el más

³⁶ “If I composed this quartet, it was to escape from the snow, from the war, from captivity, and from myself. The greatest benefit that I drew from it was that in the midst of thirty thousand prisoners, I was the only man who was not one” (Pople, 2001, p. 15).

útil, el más valioso, el único aspecto del que no me voy a arrepentir a la hora de mi muerte (Messiaen, citado en Sherlaw Johnson, 2008, p. 40)³⁷.

En Messiaen, la música no se concibe del todo como un vehículo contemplativo que lleva al oyente a una experiencia mística, en donde el sujeto se diluye en lo divino, sino se preocupa en cómo pueden expresarse las verdades de la fe católica, en las que se manifiestan la posible redención del hombre en el mundo a través de la encarnación y el sacrificio de Cristo (Sherlaw Johnson, 2008, p. 40). Cada uno de los elementos de la música es la expresión de una de las facetas de lo divino, y es en lo divino que cobran sentido como un todo.

Para Messiaen, la imitación de Cristo es la piedra angular no solo de su música, sino del sentido último de su existencia. A nivel personal, Messiaen nunca estuvo en el conflicto que marcó las polémicas que estuvieron presentes en las músicas de vanguardia de segunda mitad de siglo XX. Mientras que Boulez, Stockhausen y John Cage estaban obsesionados por conformar un paradigma de lo que debía ser la nueva música, para Messiaen esto nunca fue una prioridad. Las nuevas sonoridades y recursos tanto en términos tímbricos como en las nuevas investigaciones rítmicas del compositor de los talas de la India, son una forma de expresar tanto la riqueza de la naturaleza como del hombre en tanto entendidos desde lo divino, encarnado en Cristo y expuesto en los Evangelios.

De esta forma, el arte de Messiaen no responde a unos cánones estéticos que dictaminan la conformación de su obra, sino que utiliza todas estas innovaciones técnicas y las sublima al darles un sentido profundamente religioso. Tal como le reprochaban la riqueza de su música al compararla con la austeridad de Francisco de Asís en su ópera

³⁷ “The first idea that I wish to express, the most important because it is placed above all else, is the existence of the truths of the Catholic faith. I have the good fortune to be a Catholic; I was born a believer and it so happens that the sacred texts have struck me even from my earliest childhood. A certain number of my works are destined therefore to highlight the theological truths of the Catholic faith. This is the main aspect of my work, the most noble, without a doubt the most useful, the most valid, the sole aspect which I will not perhaps regret at the hour of my death” (Messiaen, citado en Sherlaw Johnson, 2008, p. 40).

en la que se narra la vida del santo; los niveles de complejidad a los que llega su obra son la expresión de su estado de admiración del mundo en tanto creación de Dios. En una entrevista con Claude Samuel comenta el compositor:

Aquello que le molesta sobre todo a los iconoclastas, a toda la gente que rechaza los vitrales, las pinturas, la música. Pero estas personas se equivocan, pues Dios es el creador y cualquiera cosa que haya creado es bella. Mira las estrellas, los paisajes que hay en nuestro pequeño planeta, nuestras montañas y océanos: su belleza es la obra de Dios. Esta era opinión de San Francisco y, es en este sentido, que soy muy franciscano. Mi ópera es rica y he sido criticado por eso. Me han dicho que mi obra es demasiado ostentosa para describir un santo que fue pobre y que no quería poseer nada. A esto respondo, claramente, que él era extremadamente pobre, apenas comía y solo tenía una túnica harapienta, pero él era rico en sol, flores, árboles, pájaros, océanos, montañas. El era rico de todo lo que lo rodeaba. Estas son las riquezas más bellas (Messiaen, citado en Samuel, 1994, p. 211)³⁸.

El uso de los distintos modos de transposición limitada, la liberación del ritmo de la regularidad del pulso, son maneras de romper con las formas que se afincan en el tiempo métrico y regular. Esta complejidad de la música de Messiaen está destinada a revelar la tierra como eterna y bella por medios musicales. Es la riqueza de la creación en tanto creación de Dios. Un gran ejemplo de esto es la obra *La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus-Christ*. Para el compositor, su obra no es una obra religiosa en el sentido de un trabajo escrito para la misa, sino una manifestación de fe que hace de la sala de concierto un evento comunal litúrgico. “Deseaba llegar a un acto litúrgico—es decir, transferir una especie de oficio divino, una especie de acto comunal de adoración en la sala de concierto” (Messiaen, citado en Sherlaw Johnson, 2008, p. 43)³⁹.

³⁸ “Which shocks iconoclasts above all, all the people who reject stained-glass windows, paintings, music. But these peoples are mistakes, for God is the creator, and whatever he has created is beautiful. Look at the stars, the landscapes on our little planet, our mountains and oceans: their beauty is the work of God. This was Saint Francis’s opinion, and in this sense, I’m very Franciscan. My opera is rich, and I’ve been criticized for it. I’ve been told that my work is much too rich to describe a saint who was poor and didn’t want to own anything. To this I say, indeed, he was extremely poor, he barely ate and only owned a single patched habit, but he was rich in sun, flowers, trees, birds, oceans, mountains. He was rich with everything that surrounded him. These are the most beautiful of riches” (Messiaen, citado en Samuel, 1994, p. 211).

³⁹ “I wished to accomplish a liturgical act—that is to say, to transfer a kind of divine office, a kind of communal praise to the concert hall” (Messiaen, citado en Sherlaw Johnson, 2008, p. 43).

Aquello que resulta significativo en la manera de presentar el objeto artístico, según el objetivo de Messiaen, es que este jamás va a estar a merced del deseo de apropiación de cualquier individuo. A diferencia del objeto deseado, la obra artística pone a todos los presentes a una distancia entre ellos, marca una manera distinta en que la comunidad se relaciona. Todos confluyen en un mismo punto, pero ninguno es obstáculo para el otro.

Aquello que resulta significativo en la obra de Messiaen es que la obra, como punto en el que confluye la comunidad (el público) lleva a Cristo: a la redención del hombre. Bajo esta perspectiva, se entiende mejor a qué se refería el compositor con concebir la sala de concierto como un gran acto litúrgico, haciendo que el contenido religioso inherente a su obra se desprendiera de lo ritual. Es música que se separa de los confines rituales de la misa y el servicio católico y viene a ser música que se concibe como estéticamente religiosa.

En un mundo donde la escalada del conflicto lleva al ser humano al abismo, a ese mundo apocalíptico de la mediación interna, la música de Messiaen desdobra el tiempo mecánico de la existencia del hombre y busca acercar a su oyente a la santidad expresando la redención del hombre en Cristo. Y es precisamente en su imitación que el deseo de apropiación que volatiliza la crisis mimética puede disolverse. En la crisis contemporánea del conflicto, Messiaen es consciente de que lo que está en juego es la realización o la destrucción del advenimiento del Reino. La posibilidad de la santidad permanece abierta a todo hombre y esta se predica del modelo positivo que se imita, modelo que por antonomasia es Jesucristo, tal como comenta el compositor respecto a Francisco de Asís:

Todos los hombres, claramente, están destinados a la santidad, pero el caso de San Francisco es milagroso porque él ha sido quien más se ha parecido a Cristo, quien ha seguido más de cerca la palabra de Cristo: “Aquel que me siga ya no caminará en la oscuridad sino que tendrá la luz de la vida”. Pero cada hombre es llamado a seguir su propio camino. Cada hombre lo puede seguir, más

o menos cerca, más o menos rigurosamente (Messiaen, citado en Samuel, 1994, p. 215)⁴⁰.

No es gratuito que la obra en que culmina el trabajo de Messiaen sea su gran ópera: *Saint François d'Assise*. Esta obra fue escrita entre 1975 y 1983, y en ella se encuentran todas las innovaciones técnicas que el compositor francés fue depurando a lo largo de su vida. La dramatización de esta obra es sobre el santo, pues para Messiaen la pasión de Cristo era irrepresentable en la ópera. La decisión de elegir a Francisco de Asís responde a su profunda devoción por Cristo. A través del santo se expresa la santidad del hombre y su relación con lo divino en la medida en que este toma a Cristo como modelo.

Debemos ir más lejos ahora, y afirmar dos cosas: *no podemos entrar en relación con lo divino si no es a distancia*; para ello necesitamos a un Mediador, y ese *Mediador es Jesucristo*. Esa es toda la paradoja que hemos de afrontar, y la nueva racionalidad que la teoría mimética desea sostener. Se presenta como una razón apocalíptica, es decir, una razón que toma en serio lo divino. Para salir de la imitación negativa, de la reciprocidad que acercaba a los hombres a lo sagrado, hay que aceptar la idea de que sólo una imitación positiva nos pondría a justa distancia con lo divino. La imitación de Cristo es *esa cercanía que nos pone a distancia* (Girard, 2010, p. 181).

En las últimas dos escenas de la ópera, se expresa esta imitación en el sentido más extremo, como expresa Girard, existe una razón apocalíptica implícita en el desenlace dramático de la ópera. El arco del drama también establece la misma base estructural que se observó en las novelas de Dostoyevski y de Camus, donde figuran el orgullo, la crisis y la conversión. La obra de Messiaen finaliza con el acto mimético por antonomasia: la presencia de los estigmas de la Pasión en las manos, pies y el costado del santo. En la última escena, San Francisco muere y pasa a otra vida, mientras el coro canta sobre la resurrección entonando el tema del santo.

Otro ejemplo musical que expresa o reflexiona sobre la santidad del hombre y su

⁴⁰ “All men, indeed, are destined for saintliness, but the case of Saint Francis is miraculous because it’s he who most resembles Christ, he who followed most closely the word of Christ: “He who follows me walks not in darkness but will have the light of life.” But every man is called to follow this path. Every man can follow it, more or less closely, more or less thoroughly” (Messiaen, citado en Samuel, 1994, p. 215).

reconciliación en Cristo, es el de la música del compositor estonio Arvo Pärt. Mientras que la música de Messiaen se caracteriza por una exuberancia y un nivel de complejidad alto, la obra de Pärt es de una sencillez casi traslúcida. El estilo del compositor nace de un periodo de silencio de casi 8 años comparable, guardando las proporciones, al retiro de Hölderlin cuando permaneció encerrado en una torre.

En el caso de Pärt, los modelos a imitar no eran ni Goethe ni Schiller, sino las nuevas prácticas y los nuevos compositores de música contemporánea que se presentaban a los otros, de alguna manera, como figuras mesiánicas, entre estos: Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, es decir todos aquellos que conformaron lo que se conocería más tarde como la escuela de Darmstadt. Para muchos de los compositores de las décadas del 60 y el 70, la herencia de la música de la Segunda Escuela de Viena sería la consecuencia histórica de la música occidental, momento en el que Pärt empieza a considerarse como figura importante entre los compositores de Europa del este.

A partir de la década del 60, el compositor entró en un conflicto con las autoridades soviéticas que se prolongaría hasta su exilio en 1980 por no atenerse y seguir los modelos artísticos del realismo socialista. Para el compositor, la búsqueda de lo verdadero en el arte nunca estuvo separada de su búsqueda de Dios y estas inician con su pieza titulada *Nekrolog*. “Esta pieza fue el punto de partida de mis exploraciones. Buscando la verdad. Buscando aquello que es puro. De hecho, esta es la búsqueda de Dios. ¿Qué es lo que sucede de verdad? ¿Qué es lo que tiene significado en última instancia? Este es tanto el final como el principio todo en uno (Pärt, citado en Mihkelson, 2012, p. 23)⁴¹.

En 1968, después del escándalo entre las autoridades soviéticas por el estreno de su obra *Credo*, Pärt fue proscrito de toda actividad pública por su desobediencia debido a que

⁴¹ “*This piece was the starting point of my explorations. Searching for truth. Searching for purity. It is searching for God, in fact. What is really going on? What does have a meaning after all? This is like the end and the beginning all in one*” (Pärt, citado en Mihkelson, 2012, p. 23).

había incluido temas religiosos en su música. Se prohibió la ejecución de su música en toda sala de concierto y se borró de todo reporte sobre música de Estonia. No fue expulsado de la unión de compositores, pero permaneció como un ser marginado. Con el paso de los años, Pärt fue retirándose de toda actividad pública y entró en un periodo de silencio que lo dedicó exclusivamente a estudiar música anterior a la época barroca. Como plantea Mihkelson en su texto sobre el compositor titulado *Pärt in 1960's and 1970's Estonia*, haciendo alusión a la vida de Cristo: “La búsqueda desesperada de este periodo ha sido comparada a un peregrinaje por el desierto del que no se sabía si existía otro lado al cual llegar” (Mihkelson, 2012, p. 27)⁴².

En este periodo de silencio, Pärt desarrolló su técnica compositiva a partir de un arduo estudio de la música medieval y renacentista, principalmente de la música religiosa, encontrando el estilo que hoy día se conoce como *tintinnabuli*. La primera pieza del compositor que utiliza esta técnica es *Für Alina* (1976); esta técnica consiste en dos líneas: una línea consiste en lo que somos en tanto sujetos y la otra es la que nos sostiene y nos cuida. En palabras del compositor:

La voz M (la línea melódica) siempre significa el mundo subjetivo, el egoísmo rutinario en la vida del pecado y el sufrimiento; la voz T (la parte triádica del *tintinnabuli*) mientras tanto, es el reino objetivo del perdón. Puede parecer que la voz M divaga, pero la voz T la sostiene firmemente. Esto puede relacionarse al dualismo eterno del cuerpo y el espíritu, el cielo y la tierra; pero las dos voces son en realidad una sola voz, una entidad sencilla de dos caras. Una línea es como la libertad y la triada es como la disciplina. Las dos tienen que funcionar juntas (Pärt, citado en Shenton, 2012, p. 121)⁴³.

La música de Pärt sugiere una unidad con Dios, un punto referencial en el cual el

⁴² “The desperate searching of this period has been compared to pilgrimage through a desert without knowing whether there will be another side to reach” (Mihkelson, 2012, p. 27).

⁴³ “The M-voice (the melodic line) always signifies the subjective world, the daily egoistic life of sin and suffering; the T-voice (the triadic tintinnabuli part), meanwhile, is the objective realm of forgiveness. The M-voice may appear to wander, but it is always held firmly by the T-voice. This can be likened to the eternal dualism of body and spirit, heaven and earth; but the two voices are in reality one voice, a twofold single entity. One line is like freedom, and the triad line is like discipline. It must work together” (Pärt, citado en Shenton, 2012, p. 121).

conflicto del mundo subjetivo encuentra reposo y se diluye. El compositor nunca ha entrado en grandes disertaciones sobre su arte, pero hay ciertos conceptos que se han acuñado para referirse a ella tales como: el *tintinnabuli*, los iconos, el silencio y la simplicidad. Pärt se diferencia de muchos de los compositores del siglo XX como Pierre Boulez, Olivier Messiaen, John Cage, Iannis Xenakis y Karlheinz Stockhausen, entre otros, para quienes escribir sobre el sentido de su música era algo imperativo. La manera en cómo se estructura la música de Pärt es muy distinta al ideal occidental que plantea la música en un plano dialéctico entre lo semejante y el desarrollo, entre la tensión y la resolución.

La música de Pärt encuentra sus propias formas de generar la sensación de contraste y desarrollo a partir de las prácticas inherentes a su estilo, como por ejemplo la adición y substracción de voces para generar mayor o menor densidad. El hecho de que la música del compositor estonio utilice poca cantidad de material, hace que la depuración de la obra establezca una distinción muy fina entre la repetición y la monotonía. La sensación de desarrollo en su obra se da de una manera muy sutil y prolongada, el sentido narrativo es más contemplativo que contrastante; se acerca más al silencio que al ruido. El carácter de invariabilidad inherente a su música es descrita por Paul Hillier como “un icono sonoro”. Es por eso que su música se ha concebido como un arte devocional asociado con la propia fe del compositor.

Como metáfora visual, el icono es una forma poderosa de representarse (y criticar) la música de Pärt. Entender la espiritualidad de su música requiere una explicación de los iconos y de las ramificaciones del uso de este concepto. Los iconos son imágenes pintadas realizadas para ser una ayuda para la veneración. A través de la contemplación fija de dicha imagen, el observador es llevado a un forma más profunda de entenderse a sí mismo-o a sí misma, y a un entendimiento de los significados e importancia de la fe cristiana. La figura central de este tipo de imágenes es la de Cristo. No existe ninguna imagen factual y universalmente reconocida de Cristo. A lo mejor por esto artistas de los últimos dos milenios, con ciertas excepciones, se han sentido dispuestos ha imaginarse una iconografía homogénea de la imagen de Cristo. Por esto, como nadie sabe cómo era Cristo, cada artista debe recrear una nueva imagen y por eso cada icono permanece

incompleto (Sholl, 2012, p. 144)⁴⁴.

Esta iconicidad que caracteriza la música del compositor estonio genera en el oyente un anhelo que lleva a su imaginación a cruzar un vacío entre la realidad y la representación, en el que se elabora una nueva realidad espiritual: una sensación de estar con Cristo en su ausencia. Pues para el cristiano solo en la muerte es que realmente se puede ser parte de su gloria, por fuerte que haya sido la experiencia estética. La música de Pärt busca envolver al oyente en una experiencia en el que modelo a admirar es la fe, la fe en Cristo. No es gratuito que la obra por la que Pärt fue marginado de la vida musical de la Unión Soviética, *Credo*, empezara con el coro exclamando con toda fuerza posible: “yo creo en Jesucristo”.

Muchos de los críticos de Pärt, como el compositor escocés James MacMillan, le reprochan al compositor retirarse y hacer a un lado el conflicto inherente a la condición humana y por lo tanto, argumentan que no puede haber música libre de conflicto y de violencia. La filosofía de Girard resulta pertinente para entender estas críticas y la superficialidad en la manera en que abordan conceptualmente la obra del compositor estonio.

La obra de Pärt no ignora la escalada del conflicto, es más, encuentra su posible resolución. La resolución de Pärt se encuentra en la imitación y en la veneración de Cristo, pues al poner a Cristo como modelo se disloca el principio violento de la mediación interna. Su música busca reconciliarse a sí misma como el mismo compositor

⁴⁴“As a visual metaphor, the icon is a powerfully representational way of describing (and criticizing) Pärt’s music. An understanding of the spirituality of his music requires some explanation of icons and the ramifications of using this concept. Icons are painted images made as an aid to worship. Through fixed contemplation of such an image, the viewer is drawn into a greater sense of understanding of him-or herself, and into an understanding of the meanings and significance of the Christian faith. Central to this genre of images is the figure of Christ. There is no existing factual and universally recognized image of Christ. Perhaps because of this, artists throughout the last two millennia, with certain exceptions, have been empowered to imagine a standard iconography of Christ’s image. So, because nobody knows what Christ looks like, each artist must recreate a new image, and each icon therefore remains incomplete” (Sholl, 2012, p. 144).

busca reconciliarse con su prójimo en la medida en que es capaz de imitar las enseñanzas de Jesucristo: “Hay una buena regla en la vida espiritual que constantemente olvidamos”, dice Pärt, “y es que uno debe mirar más los pecados propios que los de los otros” (Pärt, citado en Shenton, 2010, p. 112)⁴⁵.

Como su estilo sugiere se trata de reconciliar ese aspecto conflictivo de la subjetividad con la objetividad que signa la verdad cristiana. Esta verdad es la verdad del conflicto. Por eso decir que la música de Pärt ignora la violencia y el conflicto inherente a la condición humana, es prueba de la ignorancia que se tiene respecto a la naturaleza del conflicto y la posible redención del hombre. Girard explica muy bien esa ignorancia en la que el hombre se vuelve un esclavo de su propia violencia:

La violencia es esclavitud; impone a los hombres una visión falsa no solo de la divinidad, sino de todas las cosas. Por eso precisamente es un reino cerrado. Escapar de la violencia sería escapar de ese reino para penetrar en otro reino que la mayoría de los hombres ni siquiera pueden sospechar: el reino del amor, que es también el verdadero el del verdadero Dios, de ese Padre de quien los prisioneros de la violencia no tienen la menor idea (Girard, 2010, p. 194).

La pugna que ha escalado en los últimos siglos, la constante reactualización de la violencia arcaica en el juego mimético de dobles, en el que se piensa que uno es culpable y que su destrucción trae un tipo de consuelo, ha llevado a un conflicto cada vez más indiferenciado. La sucesión interminable de un modelo por otro, la búsqueda de chivos expiatorios a quienes culpar por la crisis del mimetismo contemporáneo, son síntomas de la degradación de la violencia en el mundo contemporáneo.

La situación y la realidad artística que abren tanto Pärt como Messiaen, a partir de medios técnicos y simbólicos distintos en cuanto a su lenguaje musical, es la realidad de la reconciliación que representa la figura de Cristo. La música, para ambos compositores, no es un recipiente en el que se vierte una visión técnico estética que se impone como la de los muchos “ismos” del siglo pasado, sino que representa la manera

⁴⁵ “*There is a good rule in spiritual life, which we all forget continually,*” he said, “*that you must see more your own sins than other people*” (Pärt, citado en Shenton, 2010, p. 112).

como expresan el sentido religioso de la revelación cristiana. En esta cita del compositor Arvo Pärt puede entenderse cómo la técnica se confunde con lo simbólico y con lo religioso:

Me siento muy tentado de ver esta bella y cristalina sustancia primaria, esta isla preciosa situada en la interioridad de nuestra alma como el ‘lugar’ en el que, desde hace 2000 años, se nos dijo que el Reino de Dios se hallaría—dentro de nosotros. No importa que seamos jóvenes o viejos, ricos o pobres, hombre o mujer, de color o blanco, talentoso o menos talentoso. Y así, he intentado mantenerme en el camino que busca apasionadamente esta ‘isla mágica’, en donde todas las personas—y, para mí, todos los sonidos—pueden vivir juntamente en el amor. Las puertas del camino para llegar allá están abiertas a todo el mundo. Pero el camino es difícil—desesperadamente difícil (Pärt, citando en Shenton, 2012, p. 201)⁴⁶.

La música de estos dos compositores es de una profunda sencillez, pero a la vez de una complejidad casi infranqueable, en el sentido que el fracaso del Reino no es “un fracaso de la empresa a la que se consagra Jesús, sino el abandono inevitable del camino fácil y directo, que sería la aceptación por todos de los principios de conducta enunciados por él; es el recurso al camino indirecto, el que prescinde del consentimiento de todos los hombres, pero que pasa por la crucifixión y el apocalipsis” (Girard, 2010, p. 199). La complejidad radica en ese apego a la violencia y por eso les resulta cada vez más difícil a los hombres desprenderse de esa esclavitud y no poder aceptar la palabra del Padre, tal como lo hace el Hijo.

Al estar Cristo en el centro de la obra artística, se presenta como el modelo no solo para el compositor que a través de su arte busca expresar su devoción por la verdad evangélica; a su vez Cristo, a través de la obra, se le presentará como modelo al público. Lo que disloca la idea de Cristo como modelo es que él no se pone a sí mismo, sino en

⁴⁶ “I am very much tempted to see this beautiful and neat Ur-substance, this precious island in the inner seclusion of our soul, as the ‘place’ where, over 2000 years ago, we were told that the Kingdom of God would be—inside us. No matter if we are old or young, rich or poor, woman or man, colored or white, talented or less talented. And so, I keep trying to stay on the path that searches for this passionately longed-for ‘magic island’, where all people—and for me, all sounds—can live together in love. The gates on the way there are open for everyone. But the road there is difficult—despairingly difficult” (Pärt, citando en Shenton, 2012, p. 201).

tanto que a partir de él el hombre se identifica con su prójimo.

Esto es a lo que Girard llama mediación íntima. El paso de la imitación a Cristo genera una cadena conciliadora que va de una persona a otra; es poner al otro a una distancia en la que no se entra en conflicto con él, esto puede verse en el caso de la obra de Messiaen, que va de Cristo, pasa por san Francisco, luego por el compositor y, finalmente le abre la posibilidad al público. Es, desde el arte, abrir el camino de una posible mimesis positiva al presentar a Cristo como el modelo paradigmático para salir de la violencia mimética de la mediación interna. Esta cadena de imitación positiva la explica Girard en su libro *Clausewitz en los extremos: Política, guerra y apocalipsis*:

“Mediación íntima” (en el sentido del *Deus exterior intimo meo* de san Agustín) en la medida en que supone una inflexión causada a la mediación interna, siempre pasible de degenerar en mala reciprocidad. Esta “mediación interna” no sería otra cosa que la imitación de Cristo, lo cual constituye un descubrimiento antropológico esencial. Dice san Pablo: “sed imitadores de mí, yo imito a Jesucristo”. Esa cadena es la de la indiferenciación positiva, la cadena de la identidad. El discernimiento del buen modelo se vuelve entonces en la cosa esencial. Uno imita menos a Cristo de lo que se identifica con aquel que, en los textos apocalípticos, *habrá sido* el Cristo. Imitar a Cristo es identificarse con el otro, borrarse ante él: “De cierto os digo que cuanto hicisteis a uno de estos hermanos pequeños míos a mí lo hicisteis”. La identificación supone una aptitud singular para la empatía. De allí, surge el recuerdo constante, en estos textos, del riesgo que constituyen los Anticristos, del peligro que *cada vez más* constituirán. En efecto, sólo Cristo nos permite rehuir la imitación de los hombres (Girard, 2010, p. 199).

CONCLUSIONES

La reflexión propuesta en esta investigación tuvo como propósito componer una obra musical que se constituyera a partir de las consideraciones de Girard respecto al arte. A partir del examen de distintas obras literarias de Camus y Dostoyevski según la teoría mimética y de otras obras que menciona Girard en diversos textos, se hizo una lectura de distintas obras musicales desde los principios de su fenomenología del deseo.

Del drama literario se pasó al drama musical, no solo desde un punto de vista narrativo, sino desde uno estructural a nivel musical. Es decir, que también se analizó la manera en que los recursos técnicos responden al sentido dramático de la obra. La filosofía de Girard fue esencial para entender el problema que constituye la tragedia de la condición humana: la tragedia del conflicto intersubjetivo que lleva a la reciprocidad negativa. En la obra de René Girard, la literatura siempre tuvo un papel privilegiado y fue a partir de esta que empezó a desarrollar su teoría sobre las relaciones y el origen del conflicto humano. Al tomar las herramientas conceptuales de la teoría mimética se pudo profundizar en un ámbito de la música que no se aborda en la mayoría de análisis: en el de la importancia del mito, el del rito y el de lo religioso inherente a muchas obras musicales.

Las obras estudiadas abrieron un ámbito interpretativo que, a su vez, permitió entender aun más el fenómeno de la violencia en el mundo contemporáneo. En las obras de Stravinsky, Messiaen y Pärt, cuando se las comprende, se puede apreciar que delinean un arco que advierte los peligros del mundo desacralizado. Se empieza con *La Consagración de la Primavera* en la que se revela el mecanismo victimal en el mundo moderno, pues se escenifica el rito violento del sacrificio arcaico en donde muere una víctima arbitraria para que vuelva la concordia en la comunidad.

Luego se pasa a la obra de Messiaen, en la que se disloca el tiempo del eje métrico y se eleva la música a una dimensión en la que se busca la eternidad; la verdad religiosa que

luego se vierte en la música y es tomada como su receptáculo. Se termina con Pärt que, a través de su propio estilo evidencia a Cristo como el modelo paradigmático que puede conducir al hombre a su reconciliación. Tal como propone Girard:

Lo que hay que hacer para librarse de la violencia, nos dicen los evangelios, es amar perfectamente al hermano, renunciar a la mimesis violenta de la relación entre los dobles. Eso es lo que hace el Padre. Y todo lo que pide el Padre es que se obre como él. Por eso precisamente el Hijo promete a los hombres que, si logran comportarse como el Padre lo desea, cumpliendo su voluntad, todos serán hijos de Dios. No es Dios el que levanta obstáculos entre él y los hombres, sino los hombres (Girard, 2010, p. 209).

Las obras mismas no son el modelo ni mucho menos los compositores, pero lo que las separa del resto de mucha de la música contemporánea es la ausencia del orgullo creador romántico. El individuo ya no es la fuente de la creación artística, sino el fervor de su fe. Estas últimas se distancian del mundo mítico wagneriano, en el que el artista se ve como el centro y no termina de matizarse la profunda dicotomía que define al mito: la oposición entre la multitud y el individuo que es marginado. En Wagner, la violencia tiene un poder creativo y regenerativo en el universo que representa en la tetralogía; al fin y al cabo, son los dioses quienes designan la violencia necesaria para la prevalencia de su mundo.

Aunque en la tetralogía haya elementos cristianos que siempre están en perpetua pugna con el mundo arcaico como la renuncia de Brünnhilde a la ordenes de Wotan y a su decisión de no matar a Siegmund ni a Sieglinde, el mecanismo del mito no queda del todo expuesto y su violencia se esconde en el heroísmo de sus personajes. Al no reconocer del todo la incidencia que tiene el cristianismo en la destrucción de las dinámicas esenciales que propulsan la violencia mítica, la dislocación de la mitología no cobra las dimensiones que pudiera obtener en la obra wagneriana.

Las referencias a la literatura moderna y contemporánea del primer capítulo fueron esenciales para captar la psicología de los personajes sumidos en la crisis y en el contagio mimético. La literatura permitió comprender de qué manera el conflicto inter-

subjetivo muta y el individuo entra cada vez más en un mundo en el que la cercanía del modelo se reduce y esta proximidad es aquello que precisamente establece el abismo del mundo de la mediación interna. El problema de la colisión del deseo homogéneo de distintas personas por un mismo objeto, constituye aquello que obstaculiza perpetuamente e imposibilita la realización del deseo.

Este problema es el que estará presente a lo largo de toda la tetralogía y es simbolizado en el anillo. Tesoro que promete, irónicamente, el dominio total cuando es precisamente este el que domina a todo aquel que entre en el conflicto inherente al deseo mimético gracias al cual termina por reinar sobre todo. Claramente está la renuncia de Brünnhilde al anillo, pero esta significa la renuncia al mundo que el anillo representa: el mundo de la violencia y de la reciprocidad negativa. Sin conflicto el mundo se deshace y al denunciar el mecanismo mítico de la violencia este pierde todo sustrato.

La lectura que hace Girard del asesinato de Juan el Bautista fue esencial para entender la diferencia entre la culpabilidad de la víctima en la violencia arcaica y la inocencia de la víctima en los evangelios. Este elemento, al ser analizado en la obra de Stravinsky, evidencia la arbitrariedad de la víctima que se va a inmolar. Mientras que en la obra de Wagner se oculta la inocencia de la víctima bajo el manto del universo mítico y el heroísmo romántico, en la obra de Stravinsky el mecanismo de la violencia fundadora se expone en su mayor desnudez. Esta exposición del mecanismo violento es una advertencia clara, a través de la cual se presagia la violencia que sumirá al siglo que abre esta obra; en el mundo contemporáneo, en el que la violencia cada vez llega a puntos más altos de destrucción al perder su carácter ritual, la advertencia de Stravinsky se hace urgente.

De esta manera, la obra de arte no se restringe a un pensamiento estético como la podría enmarcar un discurso academicista. Ni se restringe el significado de la obra a unos parámetros de un desarrollo progresivo del material musical, como se da en el caso de las consideraciones históricas del filósofo Adorno que entiende la música en un sentido

progresivo. Comprendida desde la teoría mimética de Girard, la obra musical se abre a la posibilidad de ser abordada bajo la verdad sobre la condición humana que anuncian los evangelios. Así, se hace posible estudiar la manera como grandes obras musicales advierten el sentido trágico que ha alimentado la desgracia de la violencia, que ha sumido al hombre en niveles cada vez más abyectos de conflicto.

La lectura girardiana de la música también permitió darle un peso y un sentido antropológico más profundo a la obra de compositores de la segunda mitad del siglo XX como Olivier Messiaen y Arvo Pärt. En la obra de estos dos compositores se da un posible sentido de reconciliación entre los hombres, pues lo que está en el centro es tomar a Cristo como el modelo que puede redimir el sufrimiento humano degradado por la violencia. La comprensión de esta música no solo implica un problema estético, sino el problema antropológico central que es el problema de la violencia mimética que se anuncia en los evangelios.

La obra en la que desemboca esta reflexión es una pieza en dos partes que mezcla las técnicas de los compositores examinados a lo largo de la investigación. Esta está escrita para piano, guitarra eléctrica, guitarra acústica, percusión y barítono. La primera parte consta de una asimilación de distintos elementos característicos de la música de Messiaen y de Stravinsky, luego hay un interludio que une ambas partes y la última sección se estructura a partir de la técnica del *tintinnabuli* de la música de Arvo Pärt. Temáticamente la obra se divide en primera instancia por la pugna entre lo arcaico y lo cristiano, la guerra entre Dionisio y el “Crucificado”, a partir de los poemas de Hölderlin titulados *Padmos* y *El Único* que se recitan a lo largo de la primera sección. La segunda sección se relaciona con la reconciliación a partir de la imitación de Cristo, en la que se declaman unos pasajes del Apocalipsis que expresan la redención del hombre y el advenimiento del Reino.

La génesis de la obra se conforma a partir de un desarrollo profundamente imitativo, en donde se disloca ese “afán de originalidad” que es tan propio de la autonomía romántica

y se entiende la obra como un ejercicio de asimilación, en donde la emulación de otros compositores puede conducir a una expresión que no solo atañe a cuestiones meramente musicales, sino en la que puede manifestarse la verdad antropológica que revela el problema de la violencia. Al mostrar el sentido trágico del sufrimiento del hombre en el arte pueden entreverse las salidas del conflicto y abrirse oportunidades para divisar el horizonte de una posible reconciliación.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Th. W. (2008), *Escritos musicales IV*, Madrid, Akal.

Adorno, Th. W. (2011), *Escritos musicales V*, Madrid, Akal.

Bergson, H. (2004), *Memoria y vida*, Madrid, Alianza.

Biblia de Jerusalén (2009), Bilbao, Editorial Desclée De Brouwer, S.A.

Camus, A. (2011), *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza.

Camus, A. (2014), *La Caída*, Madrid, Alianza.

Cowdell, S., (2013), *René Girard and Secular Modernity*, Indiana, University of Notre Dame Press.

Dostoyevski, F. (2015), *Memorias del subsuelo*, Madrid, Ediciones Cátedra.

Fubini, E. (2002), *El siglo XX entre música y filosofía*, Valencia, Univeritat de València.

Fubini, E. (2010), *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza.

Gans, E. (1991, summer), "The Beginning and End of Esthetic Form" en *Perspectives of New Music*, vol. 29, núm. 2, pp. 8-21.

Goethe, W. (2000), *Werther*, Barcelona, Océano.

Girard, R. (2012), *Geometrías del deseo*, Barcelona, Editorial Sexto Piso.

_____ (2010), *Clausewitz en los extremos, política, guerra y apocalipsis*. Buenos Aires: Katz editores.

_____ (2010), *Acerca de las cosas ocultas desde la fundación del mundo*, Buenos Aires, H. Garreto Editor.

_____ (2008), *La conversión de l'art*, Paris, Carnets Nord.

_____ (2006), *Antropología, mimesis y literatura*, Barcelona, Editorial Gedisa S.A.

_____ (1985), *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Editorial Anagrama.

_____ (1976, december), "Superman in the Underground: Strategies of Madness-Nietzsche, Wagner, and Dostoievsky", en *MLN*, vol. 91, núm. 6, pp. 1161-1185.

_____ (1963, december), "Des Formes aux structures, en littérature et ailleurs", *MLN*, vol. 78, núm. 5, pp. 504-519.

_____ (1984, winter), "Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark", en *New Literary History*, vol.15, núm. 2, pp. 311-324.

_____ (1984, september), "Dionysus versus the Crucified", *MLN*, vol. 99, núm. 4, pp. 816-835.

Grande, P. (2011), "Proustian Desire", en *Contagion: Journal of Violence, Mimesis, and Culture*, vol.18, pp. 39-69.

Griffiths, P. (2008), *Olivier Messiaen and the Music of Time*, London, Faber and Faber Ltd.

Goethe, W. (2000), *Werther*, Barcelona, Océano.

Hölderlin, F. (2014), *Poemas*, Barcelona, Debolsillo Clásica.

Jankélévitch, V. (2005), *La música y lo inefable*, Barcelona, Ediciones Alpha Decay.

Kaiero, A. (2007), *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna* (tesis doctoral), Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, Doctorado en Historia y Ciencias de la Música.

Kearney, R. (1999), *Poetics of Modernity*, New York, Humanity Books.

Kirwan, M. (2005), *Discovering Girard*, Maryland, The Rowman & Littlefield Publishers, Inc.

Meltzer, F. (1984, winter) "A Response to René Girard's Reading of Salome", en *New Literary History*, vol. 15, núm. 2, pp. 325-332.

Mihkelson, I. (2012), "A narrow path to the thruth: Arvo Pärt and the 1960s and 1970s in Soviet Estonia" en Shenton, A. (edit.), *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, United Kingdom, The Cambridge University Press, pp. 111-127.

Morgan, R. (1999), *La música del siglo XX*, Madrid, Ediciones Akal.

Paddiison, M. (1997), *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge, Cambridge University Press.

Palaver, W. (2013), *René Girard's Mimetic Theory*, East Lansing (Michigan), Michigan State University Press.

Pople, A. (2001), *Messiaen: Quatour pour la fin du Temps*, Cambridge, Cambridge

University Press.

Rocha, J. (2014), *¿Culturas shakespearianas? Teoría mimética y América Latina*, Guadalajara, Cátedra Eusebio Fransico Kino SJ.

Ross, A. (2007), *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Samuel, C, (1994), *Olivier Messiaen, Music and Color: Conversations with Claude Samuel*, Portland, Amadeus Press.

Shenton, A. (edit.), (2012), *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, United Kingdom, The Cambridge University Press.

_____ (2012), “Arvo Pärt: in his own words” en Shenton, A. (edit.), *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, United Kingdom, The Cambridge University Press, pp. 111-127.

Sherlaw, R. (2008), *Messiaen*, New York, Omnibus Press.

Sholl, R. (2012), “Arvo Pärt and spirituality” en Shenton, A. (edit.), *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, United Kingdom, The Cambridge University Press, pp. 111-112.

Skipp, B. (2012), “The minimalism of Arvo Pärt: an ‘antidote’ to modernism and multiplicity?” en Shenton, A. (edit.), *The Cambridge Companion to Arvo Pärt*, United Kingdom, The Cambridge University Press, pp. 111-127.

Stravinsky, I. (2000), *The rite of spring*, Mineola (New York), Dover Publications Inc.

Van Eecke, L. (2014, december), “Adorno’s Listening to Stravinsky – Towards a Deconstruction of Objectivism”, en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 45, núm. 2, pp. 243-260.

Wagner, R. (2003), *El Oro del Rin*, Creus I del Castillo, J. (trad.), Barcelona: Gran Teatre Liceu.

ANEXOS

SKANDALON II

INSTRUMENTACIÓN

Barítono

Piano

Guitarra

Guitarra Eléctrica

Percusión: Redoblante, Tambora, Bodhrán, Bongos, platillo suspendido y pecera (o envase) lleno de agua.

Texto

I

Cercano está el Dios
Y es difícil captarlo. Pero donde hay peligro
Crece también lo que nos salva.
He nutrido mis miradas con innumera
Belleza y dedicado mi canto a esa imagen
De Dios que vive entre los hombres.
Pero ¡oh, dioses antiguos!
¡y todos vosotros, oh, tan valerosos
hijos de esos dioses!
Hay todavía Uno que busco
Entre vosotros –al que más adoro-
Allí donde ese postrer hijo
De vuestra estirpe,
Joya del hogar, se ve ocultando
Lejos de mí, el extranjero, el huésped,
Por vosotros.

II

¡Señor y Rey mío!
¡Oh, mi Maestro!
¿Por qué permanecías
Tan apartado? Y cuando
Indagué entre los antiguos
Espíritus, los héroes y
Los dioses, ¡ay!, ¿por qué esa ausencia?

III

Y ahora mi alma
Está llena de pena,
Tal como si tenazmente os complaciera,
¡Oh, amos del cielo!, hacerme sufrir,
Cuando venero a uno de vosotros,
La falta de Otro.

IV

Pero sé que la falta es sólo mía.
Porque un fervor demasiado vivaz
Me une a ti, ¡oh Cristo!,
Aunque seas hermano de Heracles;
Y, mi audacia lo confiesa, eres
También hermano de aquel a quien
El evohé saluda, y quien
Unció a su carro una manada de tigres
Y tan pronto como bajó hasta el Indo
Hizo nacer, instaurando un culto jubiloso,
Las vides
Y domeñó la ira de los pueblos.
Mas un pudor me impide
Compararte a los hombres
Apegados al mundo. Y desde luego lo sé:
Quien te engendró, tu Padre es el
Mismo. Sí, Cristo también se quedó de pie,
Solo, bajo el visible cielo y los astros-visible a Quien libre facultad
Fue concedida por Dios sobre las instituciones y los
Pecados del mundo: ese oscurecerse
De los conocimientos cuando pululante labor humana
Ahoga lo eterno –y muy encima de él brillaba
El alma de los astros.
Pero el debate que me tienta
Es que, siendo ellos hijos de Dios, portan
Necesariamente las marcas. Pues aun de otro modo, oportuno,
El Amo de la tormenta lo procuró.
Pero el consentimiento de Cristo viene de él mismo.
Hércules es semejante a un príncipe. Y Baco el unánime espíritu.
Pero Cristo es el fin. Sin duda, tiene otra naturaleza,
Pero él cumplió lo que le faltó a los otros
Para que la presencia de las divinidades fuese total.
Cercano está el Dios
Y es difícil captarlo. Pero donde hay peligro
Crece también lo que nos salva.
Cercano está el Dios

Y es difícil captarlo. Pero donde hay peligro
Crece también lo que nos salva.
Cercano está el Dios
Y es difícil captarlo. Pero donde hay peligro
Crece también lo que nos salva.

V

Luego vi *un cielo nuevo y una tierra nueva* –porque el primer cielo y la primera tierra desaparecieron, y el mar no existe ya. Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, engalanada como una novia ataviada para su esposo. Y oí una fuerte voz que decía desde el trono: “Esta es la morada de Dios con los hombres. Pondrá su *morada entre ellos y ellos serán su pueblo* y él, *Dios-con-ellos*, será su Dios. Y *enjugará toda lágrima de sus ojos*, y no habrá ya muerte ni habrá llanto, ni gritos ni fatigas, porque el mundo viejo ha pasado.”

Skandalon II

Nicolás Aguíá

♩ = 60

The score is arranged in a multi-staff format. The top section includes Baritone, Snare Drum, Tambora, Suspended Cymbal, Bongos, and Bodhrán. The bottom section includes Piano, E. Guitar, and Ac. Guitar. The piece is in 6/4 time, with a tempo of 60 beats per minute. It features a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature change to 5/4 and then common time (C). Dynamics include *ff*, *f*, *p*, and *mf*. Performance instructions include 'choke' for the cymbal and 'sticks' for the bongos. The Bodhrán part features triplet markings. The Ac. Guitar part includes a *p* dynamic marking and a *mf* dynamic marking.

Baritone

Snare Drum

Tambora

Suspended Cymbal

Bongos

Bodhrán

Piano

E. Guitar

Ac. Guitar

ff

f

p

mf

choke

sticks

fff

I

4

B. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ Cercano está el dios y es difícil ca

Snare $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ *mf*

T. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ *ff*

Sus. Cym. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ *ff*

Bon. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$

Bodh. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ *ff*

Pn. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ *f* *pp*

E. Gt. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ *f*

Ac. Gt. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{3}{4}$ *mf* *ff*

8

The musical score consists of the following parts and details:

- B. (Bass):** A single staff with a bass clef, showing a whole rest in measure 8.
- Snare:** A staff with a treble clef and a double bar line. It features a rhythmic pattern of eighth notes in measures 8 and 9, followed by rests in measures 10 and 11.
- T. (Tom):** A staff with a treble clef and a double bar line, showing rests in all measures.
- Sus. Cym. (Suspended Cymbal):** A staff with a treble clef and a double bar line, showing rests in measures 8-10 and a *pp* (pianissimo) note in measure 11.
- Bon. (Bongos):** A staff with a treble clef and a double bar line, showing rests in all measures.
- Bodh. (Boodies):** A staff with a treble clef and a double bar line. It has rests in measures 8 and 9, followed by a *f* (forte) note in measure 10, and rests in measure 11.
- Ph. (Piano):** A grand staff (treble and bass clefs). The right hand has rests in measures 8-10 and a *p* (piano) melodic line in measure 11. The left hand has rests in measures 8-10 and a *p* accompaniment in measure 11. A 7th fret marking is present in measure 11.
- E. Gt. (Electric Guitar):** A staff with a treble clef. It has rests in measures 8-10 and a *ppp* (pianississimo) melodic line in measure 11. A 7th fret marking is present in measure 11.
- Ac. Gt. (Acoustic Guitar):** A staff with a treble clef. It has rests in measures 8-10 and a *mf* (mezzo-forte) melodic line in measure 11.

I

13

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

sticks *mf*

mf

dome *p*

sticks *pp*

7

pp

pp

pp

Detailed description: This page of a musical score covers measures 13 through 18. The percussion section includes Bass Drum (B.), Snare, Tom (T.), Suspended Cymbal (Sus. Cym.), Bongos (Bon.), and Boodies (Bodh.). The piano (Pn.) part features a melodic line in the right hand with a fermata over the first measure and a 7th fret marking, and a bass line with a fermata. The electric guitar (E. Gt.) and acoustic guitar (Ac. Gt.) parts have melodic lines with various dynamics. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *pp*, and specific performance instructions like 'sticks' and 'dome'. A Roman numeral 'I' is positioned at the top right of the page.

19

B. $\frac{2}{4}$

Snare $\frac{2}{4}$

T. $\frac{2}{4}$

Sus. Cym. $\frac{2}{4}$

Bon. $\frac{2}{4}$

Bodh. $\frac{2}{4}$

Pn. $\frac{2}{4}$

E. Gt. $\frac{2}{4}$

Ac. Gt. $\frac{2}{4}$

ppp

pp

f

pp

3 3 3 7 3

(Golpear cuerdas con un lápiz)

II

27

B. *f* *ff* *fff* l.v.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn. *f* *ff*

E. Gt. *f* *ff* *ppp*

Ac. Gt. *f* *ff* 3 3 3 3

¡Señor! Rey mío!...

II

32

B. Snare T. Sus. Cym. Bon. Bodh. Pn. E. Gt. Ac. Gt.

pp *ff* *ff* *fff* *ff* *ff*

1.v.

3 3 3 3

III

36

B. *Y ahora mi alma está llena de pena...*

Snare

T.

Sus. Cym. dome dome sticks *mf* 3 l.v. l.v.

Bon.

Bodh.

Pn. 3 *p*

E. Gt. *f* *pp*

Ac. Gt. *f* *p*

III

42

B.

Snare

T.

Sus. Cym. *p* dome *ff* l.v. *fff*

Bon.

Bodh.

Pn. *p* *fff* *fff*

E. Gt. *fff*

Ac. Gt. *pp* *fff* 3 3 3 3

45

B. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ C

Snare $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ C

T. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ C

Sus. Cym. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ C choke

Bon. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ C sticks *ffff*

Bodh. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ C *fff* 3 3

Pn. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ C

E. Gt. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ C

Ac. Gt. $\frac{5}{4}$ $\frac{5}{4}$ C *f*

48 $\text{♩} = 80$ $\text{♩} = 110$

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

51

B. *p*

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt. *mf*

55

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

brushes

l.v.

p

ff

f

3

5

6

3

5

6

3

5

6

3

5

6

58

B. $\frac{2}{4}$

Snare $\frac{2}{4}$

T. $\frac{2}{4}$

Sus. Cym. $\frac{2}{4}$

Bon. $\frac{2}{4}$

Bodh. $\frac{2}{4}$

Pn. $\frac{2}{4}$

E. Gt. $\frac{2}{4}$

Ac. Gt. $\frac{2}{4}$

ppp

pp

fff

f

f

5 6

5 6

5 6

5 6

5 6

62

The score consists of six staves:

- B. (Bass Drum):** Rests in all measures.
- Snare:** Rests in all measures.
- T. (Tom):**
 - Measures 62-63: *p* (piano), eighth notes.
 - Measure 64: *f* (forte), sixteenth notes.
 - Measure 65: *p* (piano), eighth notes.
- Sus. Cym. (Suspended Cymbal):** Rests in all measures.
- Bon. (Bongos):**
 - Measures 62-63: Rests.
 - Measure 64: *f* (forte), sixteenth notes.
 - Measure 65: Rests.
- Bodh. (Bodhran):** Rests in all measures.
- Ph. (Piano):**
 - Measures 62-63: *p* (piano), quarter notes.
 - Measure 64: *f* (forte), sixteenth notes with a sixteenth rest.
 - Measure 65: *p* (piano), quarter notes.
- E. Gt. (Electric Guitar):**
 - Measures 62-63: *p* (piano), eighth notes.
 - Measure 64: *f* (forte), sixteenth notes.
 - Measure 65: *p* (piano), eighth notes.
- Ac. Gt. (Acoustic Guitar):**
 - Measures 62-63: *p* (piano), quarter notes.
 - Measure 64: *f* (forte), sixteenth notes.
 - Measure 65: *p* (piano), quarter notes.

Measures 64 and 65 are marked with a 2/4 time signature.

67

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Ph.

E. Gt.

Ac. Gt.

brushes

l.v. *mf*

brushes

l.v. *p*

mp

p

mf

5

71 Modo3

B. - - - - - - -

Snare - - - - - - -

T. - - - - - - -

Sus. Cym. - - - - - - -

Bon. - - - - - - -

Bodh. - - - - - - -

Ph. - - - - - - -

E. Gt. x x x x x x x

Ac. Gt. - - - - - - -

f normale *f* *ff* *f* P.M. *f*

(Tambora)

78

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

sticks

normale

f

ff

p

f

l.v.

(Tambora)

IV

85

B. *Pero sé que la falta es sólo...*

Snare

T.

Sus. Cym. sticks

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt. P.M. *p*

Ac. Gt. *p*

89

B. $\frac{2}{4}$

Snare $\frac{2}{4}$

T. $\frac{2}{4}$

Sus. Cym. $\frac{2}{4}$ sticks

Bon. $\frac{2}{4}$

Bodh. $\frac{2}{4}$

Pn. $\frac{2}{4}$ *f*

E. Gt. $\frac{2}{4}$ *f* *ff* *p* P.M.

Ac. Gt. $\frac{2}{4}$ *f* *mf*

(Tambora)

95

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

Detailed description: This musical score is for page 95 and consists of seven staves. The top five staves represent a drum set: Bass Drum (B.), Snare, Tom (T.), Suspended Cymbal (Sus. Cym.), and Bongos (Bon.). The Snare, Tom, Bongos, and Bodhi (Bodh.) parts are mostly silent, indicated by horizontal lines with a bar. The Suspended Cymbal part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Piano (Pn.) part is written in grand staff notation (treble and bass clefs) and begins with a forte (*f*) dynamic. The Electric Guitar (E. Gt.) part is in treble clef and plays a dense, rhythmic chordal texture. The Acoustic Guitar (Ac. Gt.) part is in treble clef and plays a steady eighth-note accompaniment.

100

The musical score consists of the following parts:

- B. (Bass):** A single staff with a bass clef, mostly empty.
- Snare:** A staff with a treble clef, showing rests in measures 100-102 and a single note in measure 103.
- T. (Tom):** A staff with a treble clef, showing rests in measures 100-102 and a single note in measure 103.
- Sus. Cym. (Suspended Cymbal):** A staff with a treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth notes in measures 100-102, and a rest in measure 103.
- Bon. (Bongos):** A staff with a treble clef, showing rests in measures 100-102 and a rest in measure 103.
- Bodh. (Bodhran):** A staff with a treble clef, showing rests in measures 100-102 and a rest in measure 103.
- Ph. (Piano):** A grand staff (treble and bass clefs). Measures 100-102 feature a complex arpeggiated figure with a *ff* dynamic. Measure 103 features a chordal progression with a *f* dynamic, including a *Sva* (sustained) marking and a *5* fingering.
- E. Gt. (Electric Guitar):** A staff with a treble clef. Measures 100-102 feature a rhythmic pattern of eighth notes with a *P.M.* (pick mute) marking. Measure 103 features a sustained chord with a *f* dynamic.
- Ac. Gt. (Acoustic Guitar):** A staff with a treble clef. Measures 100-102 feature a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 103 features a triplet of eighth notes with a *f* dynamic.

104

B.
Snare
T.
Sus. Cym.
Bon.
Bodh.

Pn.
E. Gt.
Ac. Gt.

5
ff
3
f 3 3

107

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Ph.

E. Gt.

Ac. Gt.

8va

8va

fff

l.v. normale

fff

ff

112

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

choke

l.v. normale
fff

l.v. normale
fff

pp

f

fff

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 112, 113, and 114. The score is arranged in a multi-staff format. At the top, the number '112' is written. The instruments listed on the left are B. (Bass), Snare, T. (Tom), Sus. Cym. (Suspended Cymbal), Bon. (Bongos), Bodh. (Bodhran), Pn. (Piano), E. Gt. (Electric Guitar), and Ac. Gt. (Acoustic Guitar). The time signature is 4/4. The B. staff is mostly empty. The Snare, T., and Bodh. staves have rests. The Sus. Cym. staff has notes in measures 113 and 114, with the instruction 'choke' above the note in measure 114. The Bon. staff has rests. The Pn. staff has chords in measures 113 and 114, with upward-pointing arrows above them. The E. Gt. staff has a melodic line starting in measure 112, with dynamics *pp* and *f*. The Ac. Gt. staff has chords in measures 113 and 114, with dynamics *fff* and upward-pointing arrows below them. The score ends with a double bar line in measure 114.

The musical score is arranged in a multi-staff format. At the top, the bass drum (B.) staff is in 2/4 time with a common time signature (C) at the end. Below it are the snare, tom (T.), suspended cymbal (Sus. Cym.), and other cymbals (Bon., Bodh.) staves, all in 2/4 time. The piano (Pn.) part consists of two staves, both in 2/4 time. The electric guitar (E. Gt.) staff is in 2/4 time, starting with a *mp* dynamic and a melodic line with slurs. The acoustic guitar (Ac. Gt.) staff is in 2/4 time, starting with a *f* dynamic and a bass line with slurs. The score concludes with a common time signature (C) for all parts.

132

B. *B.*

Snare *Modo 1*

T. *T.*

Sus. Cym. *Sus. Cym.*

Bon. *Bon.*

Bodh. *Bodh.*

Pn. *Pn.*

E. Gt. *E. Gt.*

Ac. Gt. *Ac. Gt.*

l.v.

pp

p

3

5

3

3

3

133

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

l.v.
ff

l.v.

3

7

3

3

3

5

3

3

134

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

The musical score for measures 134-137 is as follows:

- B.:** Bass line with a low register, mostly below the staff.
- Snare, T., Sus. Cym., Bon., Bodh.:** Percussion parts with rests.
- Pn.:** Piano part with complex arpeggiated figures. Fingerings: 5, 3, 7, 3.
- E. Gt.:** Electric guitar part with a *ppp* dynamic marking.
- Ac. Gt.:** Acoustic guitar part with fingerings: 3, 5, 3, 3.

135

B.

Snare

T.

Sus. Cym. *l.v.* ***p*** choke

Bon.

Bodh.

Ph.

E. Gt.

Ac. Gt.

136

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

mf

l.v.

l.v.

5

3

3

7

3

5

3

3

The musical score for page 136 includes a drum set and guitar parts. The drum set consists of Bass (B.), Snare, Tom (T.), Suspended Cymbal (Sus. Cym.), Bongos (Bon.), and Boodies (Bodh.). The piano (Pn.) part features a melodic line with slurs and fingerings (5, 3, 3, 7). The electric guitar (E. Gt.) part has a sustained chord marked *l.v.* and a melodic line. The acoustic guitar (Ac. Gt.) part has a melodic line with slurs and fingerings (3, 5, 3, 3).

137

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

138

B.
Snare
T.
Sus. Cym.
Bon.
Bodh.
Ph.
E. Gt.
Ac. Gt.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 138-141. The top five staves (B., Snare, T., Sus. Cym., Bon.) and the Bodh. staff are mostly silent, with only a few notes in the Sus. Cym. staff. The Ph. staff has four measures of music, each with a slur and a '3' above it. The E. Gt. staff has four measures, with a slur and a '3' above the first measure. The Ac. Gt. staff has four measures, with a slur and a '3' above the first measure, and a '5' below the second measure, and '3' below the third and fourth measures.

139

B.

Snare

T.

Sus. Cym. *choke*
mf l.v.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt. *p*

141

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

pp

mf

soft mallets

3

3

3

3

7

5

l.v.

l.v.

l.v.

7

5

l.v.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 141, 142, and 143. The top section includes staves for B. (Bass), Snare, T. (Tom), Sus. Cym. (Suspended Cymbal), Bon. (Bongos), and Bodh. (Bodhran). The bottom section includes staves for Pn. (Piano), E. Gt. (Electric Guitar), and Ac. Gt. (Acoustic Guitar). The Sus. Cym. part starts with a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes. The Pn. part features complex triplet and quintuplet patterns in both hands. The E. Gt. part has a triplet of eighth notes in measure 141 and a quintuplet in measure 143. The Ac. Gt. part has a quintuplet in measure 143. The T. part has a *mf* dynamic and 'soft mallets' instruction in measure 143. The B. part is mostly silent. The Snare, Bon., and Bodh. parts are also mostly silent.

144

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

mf

fff

mf

8vb
lv.

lv.

146

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Pn.

E. Gt.

Ac. Gt.

fff

mf

fff

mp

p

7

3

7

8vb

l.v.

5

149

B.
Snare
T.
Sus. Cym.
Bon.
Bodh.
Pn.
E. Gt.
Ac. Gt.

8vb
l.v.

l.v.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 149 and 150. The top five staves are for percussion: Bass (B.), Snare, Tom (T.), Suspended Cymbal (Sus. Cym.), Bongos (Bon.), and Bodhran (Bodh.). The piano (Pn.) part consists of two staves. The electric guitar (E. Gt.) and acoustic guitar (Ac. Gt.) parts are at the bottom. Measure 149 features a cymbal crash on the Sus. Cym. staff. The piano part has a melodic line in the right hand with triplets and a sustained bass line in the left hand. The electric guitar has a melodic line with a sustain pedal. The acoustic guitar has a rhythmic accompaniment with triplets. Measure 150 continues the piano and guitar parts. The piano part has a triplet in the right hand. The electric guitar has a melodic line with a sustain pedal. The acoustic guitar has a rhythmic accompaniment with triplets. The page number 149 is at the top left. The page number 38 is at the bottom center.

151

B.

Snare

T.

Sus. Cym.

Bon.

Bodh.

Ph.

E. Gt.

Ac. Gt.

mp

ff

mf

8vb

l.v.

3

7

5

7

Detailed description of the musical score for page 151:

- Drum Set:**
 - B. (Bass Drum):** Three measures of rests.
 - Snare:** Three measures of rests.
 - T. (Tom):** Three measures of rests.
 - Sus. Cym. (Suspended Cymbal):**
 - Measure 1: *mp* (mezzo-piano), sustained cymbal.
 - Measure 2: *ff* (fortissimo), cymbal with a single note.
 - Measure 3: *mp* (mezzo-piano), sustained cymbal.
 - Bon. (Bongos):** Three measures of rests.
 - Bodh. (Boodies):** Three measures of rests.
- Piano (Ph.):**
 - Measure 1: *mf* (mezzo-forte), treble clef with a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a bass clef with a triplet of eighth notes (F, G, A). Includes a first ending bracket (l.v.).
 - Measure 2: Treble clef with a half note (F#) and a bass clef with a half note (F) and a dynamic marking of *8vb* (8va below).
 - Measure 3: Treble clef with a half note (F#) and a bass clef with a half note (F) and a dynamic marking of *7*.
- Electric Guitar (E. Gt.):**
 - Measure 1: Treble clef with a half note (F#) and a half note (G).
 - Measure 2: Treble clef with a half note (F#) and a half note (G).
 - Measure 3: Treble clef with a half note (F#) and a half note (G).
- Acoustic Guitar (Ac. Gt.):**
 - Measure 1: Treble clef with a half note (F#) and a half note (G).
 - Measure 2: Treble clef with a half note (F#) and a half note (G).
 - Measure 3: Treble clef with a half note (F#) and a half note (G).

IV

154

The musical score for measures 154-157 includes the following parts and details:

- B. (Bass):** A single bass line with a whole rest in measure 154.
- Snare:** A single line with a whole rest in measure 154.
- T. (Tom):** A single line with a whole rest in measure 154.
- Sus. Cym. (Suspended Cymbal):** A single line with a whole rest in measure 154.
- Bon. (Bongos):** A single line with a whole rest in measure 154.
- Bodh. (Bodhran):** A single line with a whole rest in measure 154.
- Ph. (Piano):** A grand staff with a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with a triplet in measure 156. The left hand features a bass line with a triplet in measure 156. Dynamics include *ff* in measure 154 and *pp* in measure 155.
- E. Gt. (Electric Guitar):** A single line with a whole rest in measure 154.
- Ac. Gt. (Acoustic Guitar):** A single line with a whole rest in measure 154.

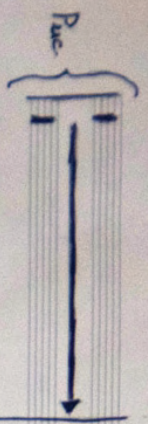
Additional markings include *8vb* (8va) and *l.v.* (left hand) for the piano part, and *pp* (pianissimo) and *fff* (fortississimo) for the piano and cymbal parts respectively.

Handwritten musical score on six staves, numbered 1 through 6. The notation includes various musical symbols and performance instructions:

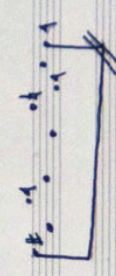
- Staff 1:** Labeled "Pac" and "Piano". It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are grouped with large curved lines, and there are markings for dynamics like "p" and "v".
- Staff 2:** Labeled "E. Gt" and "ms". It shows a series of notes with a "p" dynamic marking.
- Staff 3:** Labeled "ms". It contains a series of notes with a "p" dynamic marking.
- Staff 4:** Labeled "ms". It contains a series of notes with a "p" dynamic marking.
- Staff 5:** Labeled "ms". It contains a series of notes with a "p" dynamic marking.
- Staff 6:** Labeled "ms". It contains a series of notes with a "p" dynamic marking.

Additional annotations include:

- A bracketed section on Staff 1 with notes marked "v" and "p".
- A bracketed section on Staff 2 with notes marked "v" and "p".
- A bracketed section on Staff 3 with notes marked "v" and "p".
- A bracketed section on Staff 4 with notes marked "v" and "p".
- A bracketed section on Staff 5 with notes marked "v" and "p".
- A bracketed section on Staff 6 with notes marked "v" and "p".
- A box labeled "Improv." at the end of the staff sequence.
- A box labeled "ms" at the end of the staff sequence.

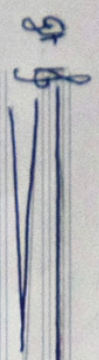


Paso }
P:



Sfz

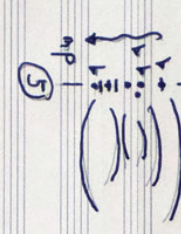
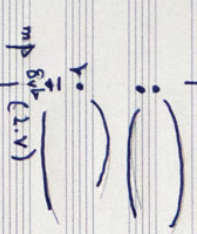
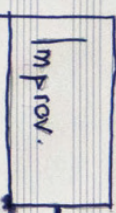
E.g. f mp



2

3

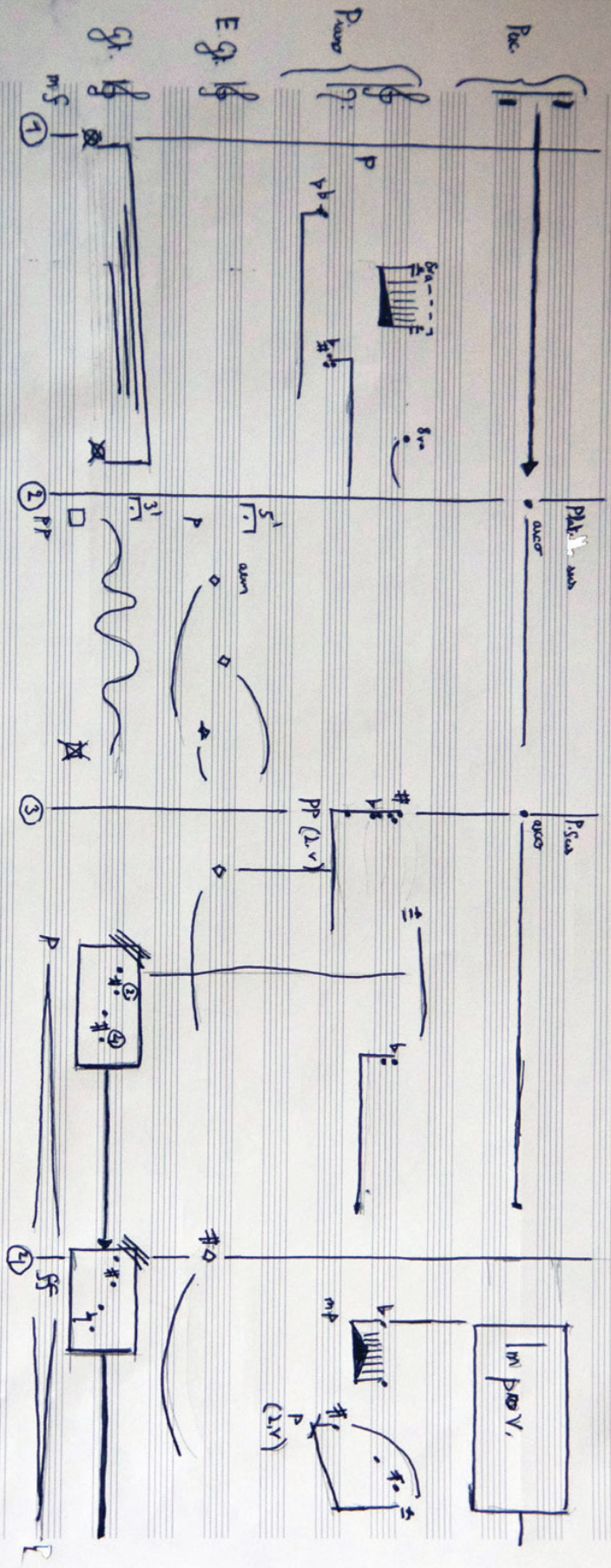
4



5



3



Pia.

P.S

alca

Piano

E.g.

mf

2

3

4

Gr.

mf

5

♩ = 50

Baritone

Tambora

Suspended Cymbal

Water

Piano

Guitar

E. Guitar

ppp brushes

p Ex - pec - tans

p

pp

6

B. *mf* ex - pec - ta - vi Do - mi - num ex - pec - ta - vi

T. *mf*

Sus. Cym.

W.

Pn. *p*

Gt. *p*

E. Gt.

V

11

B. et - in - tendit - mi - hi et ex - au - di - vit pre - ces meas

T.

Sus. Cym.

W.

Pn. *pp*

Gt. *pp*

E. Gt. *pp*

15

B. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$

T. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$

Sus. Cym. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$

W. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$

Ph. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$

Gt. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$

E. Gt. $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$