

# LA DANZA DE LA TIERRA: EL MATERIAL MUSICAL, RITO Y SACRIFICIO EN LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA DE IGOR STRAVINSKY

THE DANCE OF THE EARTH: THE MUSICAL MATERIAL, RITE,  
AND SACRIFICE IN IGOR STRAVINSKY'S THE RITE OF SPRING

**Nicolás Aguía Betancourt\***

Correo electrónico: nicolasaguia123@gmail.com

Fecha recibido: 29 de agosto 2021

Fecha de aprobación: 15 de noviembre 2021

\*Nicolás Aguía es Candidato a Doctor en Teoría y Composición Musical de la Universidad de Pittsburgh. Es Filósofo de la Pontificia Universidad Javeriana, Maestro en Música de la Universidad Sergio Arboleda y Magister en Teoría y Composición Musical de la Universidad de Nueva York (Steinhardt).

**RESUMEN:**

En este artículo, se examina la concepción adorniana del material musical en la obra de Stravinsky y el análisis del mito que hace el filósofo René Girard en *La Consagración de la Primavera*. La aproximación teórica desde la concepción girardiana del sacrificio permite reexaminar la obra de Stravinsky y el significado del impacto de escenificar el asesinato fundacional, a inicios del siglo XX. La estructura de la violencia sacrificial que expone Girard expande el análisis de la obra del compositor ruso ofreciendo una lectura antropológica del hecho artístico. De este modo, el horizonte crítico que abre el pensamiento girardiano apunta a una contextualización de la obra que va más allá de una postura respecto a la sedimentación del material musical.

**Palabras claves:** Igor Stravinsky, chivo expiatorio, Theodore Adorno, material musical, René Girard.

**ABSTRACT:**

In this article, I examine Theodore Adorno's ideas on the musical material in Stravinsky's oeuvre, and the analysis that French philosopher René Girard makes of myth. Girard's philosophical thought enables me to reexamine Stravinsky's work and comprehend the impact of staging the foundational murder at the brink of the 20th century. The structure of sacrificial violence that Girard delineates, expands a hermeneutic of *The Rite of Spring* by offering an anthropological reading of the musical work. In such a way, the critical perspective that Girard's thought opens constitutes a contextualization of Stravinsky's work that goes beyond an analysis of the sedimentation of musical materials.

**Keywords:** Igor Stravinsky, scapegoat, Theodore Adorno, musical material, René Girard.

*“Como Lynn Garafola señala, ninguna comunidad pagana, a excepción de los Aztecas, demandaba el sacrificio de niñas jóvenes. Stravinsky no estaba refiriéndose a los instintos antiguos, sino a la violencia sanguinaria de la civilización occidental contemporánea. A comienzos del siglo XX, las sociedades que se ufanaban de ser civilizadas designaban 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 negros, y, más cerca de casa, los habitantes del sixième arrondissement de París vituperaban cantos antisemitas en contra de su compatriota judío Alfred Dreyfus. Contra este telón de fondo, los ruidos urbanos de la obra de Stravinsky—sonidos de pistones bombeando, pitidos chirriantes, y el pisoteo de multitudes enardecidas—sugieren una ciudad sofisticada atareada en una regresión arcaica (Alex Ross, *The Rest is Noise*)<sup>1</sup>.”*

El siguiente artículo hace una aproximación teórica a *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky, desde la lectura antropológica que hace el filósofo francés René Girard. Al enfocarse en la escenificación del asesinato fundador, en el mecanismo del chivo expiatorio, Girard permite replantear el modernismo de *La consagración de la primavera* a partir de una interpretación que se distancia de las reflexiones estéticas que se centran en el material musical, y su mediación histórica. Primeramente, se hace un análisis de la crítica adorniana a la obra de Stravinsky para examinar cuáles fueron los reparos a sus técnicas compositivas y, cómo a su vez, puede conectarse la obra del compositor al arte parisino de la época con el fin de repensar su modernismo. El artículo termina con la lectura girardiana de la obra de Stravinsky, la cual se pregunta sobre el significado de representar el mecanismo mítico del sacrificio en el mundo moderno.

En mayo 29, 1913, se estrena *La consagración de la primavera* en *le Théâtre des Champs-Élysées*, en París. Esta primera presentación de la obra frente al público parisino es conocida como uno de los grandes escándalos en la historia de la música occidental. La obra de Stravinsky parecía presagiar la violencia que cubriría a Europa con la irrupción de la Primera Guerra Mundial. El tema de la violencia está presente en varias obras musicales desde principios del siglo XX, hasta el siglo XXI. Desde *Peleas y Melisande* (1898) del compositor francés Claude Debussy, *Wozzeck* (1914-1922) de

---

1. “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”.

Alban Berg, las tempestuosas sonatas para piano de Pierre Boulez, *El superviviente de Varsovia* (1947) de Arnold Schoenberg, la *Octava sinfonía* (1943) de Shostakóvich, hasta la revolucionaria obra del compositor austríaco Georg Friedrich Haas titulada *In vain* (2000). Vale tomar en cuenta las palabras escritas por Boulez en 1948: “Yo creo que la música debería ser el sortilegio de la histeria colectiva y la violencia de nuestro tiempo (Boulez, citado en Ross, 2007: 362).”<sup>2</sup>

Escenificar la violencia ritual a principios de siglo XX, como lo hace *La consagración de la primavera*, revela la naturaleza degradada de la violencia humana que no puede contenerse a partir del rito arcaico, y cómo el mundo moderno trae unas dinámicas de conflicto que los mecanismos rituales no pueden contener. Marcada por una realidad desacralizada en donde la violencia mítica ha perdido su asidero, se trata de una música situada, en términos del filósofo René Girard, en lo más profundo del contagio mimético<sup>3</sup>. Para Girard, la inmólación de un chivo expiatorio constituía el dispositivo mítico que apaciguaba las crisis sociales y la violencia que contagiaba a una comunidad.

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 sociedad 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, 1999: 136).<sup>4</sup>

## 1. La consagración de la primavera y el material musical

A principios del siglo XX, predominaba una conciencia antiwagneriana y un desdén hacia el romanticismo heroico que encarna el compositor alemán, a esa imagen del compositor para el que la obra de arte es un reflejo de su subjetividad. Para el cual, incluso, la naturaleza viene a cobrar sentido en la medida de que es concebida por el artista. Este no es ya un mero espectador, sino aquel que significa con su arte aquello que percibe. El filósofo francés Vladimir Jankélévitch en su libro, *La música y lo inefable*,

2. “I believe that music should be collective hysteria and spells, violently of the present time”.

3. En la filosofía girardiana, la rivalidad intersubjetiva surge de la confluencia del deseo de dos personas por el mismo objeto. El conflicto humano se degrada cuando el objeto en disputa se olvida y la rivalidad entre los sujetos deviene el motor que anima el deseo de ambas partes. Esta dinámica de la violencia intersubjetiva tiende a ser más devastadora en el momento que se agrupan cada vez más rivalidades y se esparce el contagio negativo del deseo, esto es lo que Girard denomina como contagio mimético (Girard, 1985). “Si, en un principio, la rivalidad afecta al sujeto o a su modelo, esto es, si la relación está sobre todo ceñida a un grupo restringido y, por lo tanto, las consecuencias son necesariamente limitadas, en un segundo momento, esas relaciones comienzan a diseminarse, porque el deseo mimético es, en sí mismo, mimético—y, aquí, la redundancia se impone (...). Entonces, la violencia no puede sino contagiarse a todo el grupo, ya que el sistema replica el mimetismo inicial a través del contagio.” (DeCastro-Rocha, 2017: 55)

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

comenta sobre este cambio de perspectiva al contrastar el enfoque naturalista de la música de principios del siglo XX con la visión del compositor romántico:

Análogamente, unas campanas repiquetean en *Soirs arméricans* 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 Rousell, 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-Säens, 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: 65-66).

La música realista de principios del siglo XX busca desvincularse del atavismo wagneriano; se trata de una música que se ha tildado de objetivista, en contraposición al subjetivismo 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 como un conjunto de retablos que recrean la vida de la Rusia pagana. La sustracción de cualquier connotación psicológica en la obra y la reducción del material al mero fenómeno de la música, resultaron problemáticas para varios teóricos 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, y no discierne una genuina ruptura con el pasado. Para Adorno, la importancia de una obra radica en el desdoblamiento del material musical que ha ido sedimentándose a lo largo del tiempo, material que a la vez ha sido conformado 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 copia o el resultado de un sedimento histórico.

El desarrollo de la música se conforma a través de un movimiento dialéctico entre el material musical legado y la irrupción, expresiva o subjetiva, por parte del compositor que genera nuevas prácticas compositivas. La relación entre el material musical reinscrito históricamente y la expresión subjetiva es aquella que articula y hace relevante a una obra musical. A este respecto, Max Paddison hace alusión a las contradicciones inherentes a la música de Wagner en términos de gesto y expresión:

El 'gesto' y la 'expresión' pueden ser entendidos en dos sentidos: (i) en el 'universal' o nivel general de la forma: gestos como, por ejemplo, las convenciones legadas de la música incidental que son "expresivas" solo en el sentido de que cargan consigo las convenciones expresivas y significativas que han tenido previamente; y (ii) a nivel de la forma de la obra musical, la expresión es el resultado del desarrollo y de la recontextualización del material legado que abre la posibilidad de nuevos 'significados' –significados que en sí mismos conforman nuevos 'gestos' expresivos (Paddison, 1997: 250).<sup>5</sup>

Para Adorno es problemática la idea wagneriana de una obra total, obra donde la música no fuera central, sino que fuera parte orgánica de una unidad compuesta por música, danza y poesía: la *Gesamtkunstwerk*. Esta visión se separa de la de varios de sus contemporáneos, entre ellos Brahms, que no compartían la idea de la música programática y concebían la música como un arte independiente y autosuficiente. Para Wagner, esta obra total representaba el arte del futuro y la creación monumental fruto de su originalidad. Sobre esto, Adorno afirma que la obra de Wagner al naturalizarse como obra total, obra absoluta, termina concibiéndose de manera ahistórica. Una de sus críticas al compositor alemán es que refugiarse en el mito se da por los fracasos políticos que tuvo hasta 1848. El mito ofrece una realidad sin historia en donde la naturaleza humana no varía, y este permite la absolutización de su obra. Esta actitud estética refuerza la imagen del creador plenamente autónomo y distinto del romanticismo.

En *Versuch über Wagner*, Adorno escribe: "No hay duda de que la eliminación del tema político en la obra 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 y "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: 246).<sup>6</sup>

---

5. "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, expression 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".

6. "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'".

Su argumento en contra de Stravinsky tiene los mismos matices. Adorno difiere del “objetivismo” de la música del compositor ruso porque no se enfatiza la individualidad sobre la colectividad. La inclinación de la estética neoclásica por las formas tradicionales es una manera de conformidad con las condiciones socio-culturales de su tiempo. La desviación surge de los cambios que se originan en los aspectos subjetivos de la obra, y por eso atenerse a los viejos cánones estéticos es 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: 169).”

En su libro *Filosofía de la nueva música* (2003), Adorno establece una 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 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 Claver, 2007: 179).” Para el filósofo alemán, la música del compositor ruso es el producto de la despersonalización y la reificación del lenguaje musical. En cambio, la de Schoenberg representa la irrupción subjetiva que marca un desarrollo en la música, ampliando los materiales a disposición del compositor. La crítica de Adorno se establece a partir de dos 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 Claver, 2007: 180).

La música perteneciente a la tradición alemana se constituye “desde abajo”, es decir, a partir de un desarrollo del material musical. En cambio, la forma rítmico-espacial de Stravinsky es conformada a partir de un montaje de repeticiones y de construcciones rítmico-melódicas que se superponen unas a otras. El material musical en Schoenberg se concibe como una necesidad histórica, como la consecuencia ineludible para liberar el material sedimentado socio-culturalmente. En el caso de Stravinsky, Adorno considera que el compositor manipula el material musical exteriormente, pues se conforma como un montaje rítmico-espacial que inhibe su desarrollo, considerando de que se trata de una estructuración vertical en la que se superponen una serie de



ostinatos.

Lo anterior implica una “especialización” del tiempo que limita la temporalidad subjetiva de la experiencia y la reemplaza por una objetiva, que enmarca la música de forma mecánica y esto genera que los materiales no tengan un cambio cualitativo. Según la concepción de Adorno, la temporalidad moderna se acerca más al concepto de duración de la filosofía de Bergson. Esta cita de Bergson puede ser útil para entender la concepción de Adorno del tiempo musical:

Imaginemos una línea recta, indefinida, y sobre esa línea un punto material al 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: 22).

La esquematización formal en la composición de Stravinsky se da a partir de un montaje fuertemente racionalizado, que restringe y limita la evolución del material musical. Esta forma de estructurar la música se contrapone a la técnica de “variación desarrollante” que emplea Schoenberg gracias a la cual la música permanece en un estado de perpetua evolución, en el que desaparece cualquier insinuación de una repetición mecánica. 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.

Aquello que caracteriza a la música de Schoenberg, y a la de los miembros de la Segunda Escuela de Viena, es el hecho de liberar la disonancia de las ataduras de los procedimientos tonales y poder abrir nuevos horizontes expresivos. Su peso histórico, en términos de una continuación del desarrollo del material musical, signa la importancia 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 profenómeno, sería totalmente pobre, abstracta y, en el sentido más real, inesencial (Adorno, 2011: 162).” En cambio, la música de Stravinsky es 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 Claver, 2007: 181-182).



Para Adorno, estos montajes rítmicos que se repiten crean una ilusión de cambio por la distribución irregular de las acentuaciones en los eventos sonoros, mas no un desarrollo significativo.

1. 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 parte de *La consagración de la primavera*. En estos, 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 tratada como un gigante instrumento de percusión (Morgan, 1999: 117-118).

Un buen ejemplo para mostrar la manera cómo Stravinsky varía el material musical es el acorde que toca la sección de cuerdas de manera irregular en la segunda sección de la primera parte de la obra, titulada “Augurios primaverales (Danza de las adolescentes)”. En este momento del ballet, una de entre varias jóvenes que danzan para invocar a los dioses antiguos será elegida para ser sacrificada con el fin de que se renueven los ciclos vitales. Estos primeros acordes muestran la técnica de variación rítmica anteriormente mencionada.

ВЕСЕННИЙ ГАДАНИЯ  
ПЛЯСКИ ЩЕГОЛИХ

THE AUGURS OF SPRING  
DANCES OF THE YOUNG GIRLS

13 Tempo giusto *♩ = 80*  
I. II. III. IV. (I. II senza sord.)  
Cor. V. VI. VII. VIII. *mf sempre*  
V-ni II *arco (non div.) sempre simile*  
V-la *tutti (non div.) sempre stacc. sempre simile*  
V-e *arco (non div.) sempre stacc. sempre simile*  
C-b. *tutti arco (non div.) sempre stacc. sempre simile*

2. Stravinsky, *La consagración de la primavera*, inicio de la sección "Augurios primaverales (Danza de los adolescentes).

En la concepción adorniana, estas técnicas de composición son inadecuadas, pues considera que las constantes repeticiones irregulares y las fracturas súbitas entre los acontecimientos musicales no permiten que haya un movimiento natural y evolutivo. El procedimiento compositivo de Stravinsky establece una ordenación musical que se hace "desde afuera", y no diferencia un lenguaje musical de otro, sino que se sirve de cualquier material preestablecido que luego fija en su cuadratura, ya sea modal, tonal, o en su etapa posterior, serial. Como dice la musicóloga Ainhoa Kaiero Claver (2007): "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 (185)." El compositor neutraliza el material musical al concebirlo de manera ahistórica, y se vale de este sin tener en cuenta su significado socio-cultural. La visión de Adorno se suaviza en su obra posterior; establece que estas desviaciones, así no sean tan radicales desde su perspectiva, se apropian y son rupturantes con el material musical sedimentado. Aunque no generen profundas transformaciones, hay un sentido lúdico de las prácticas usuales de la tonalidad.

Este tipo de reproche también se le hizo a Messiaen, pues muchos de los compositores de la escuela serial lo criticaban por utilizar los modos de transposición limitada. Desprendiéndose 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 problemas de Adorno es que entiende la música de Stravinsky desde "los procedimientos de desarrollo motívico-temático propios de la tradición alemana (Kaiero Claver, 2007: 186)." Irónicamente, la crítica adorniana analiza la obra del compositor ruso "desde afuera", es decir, desde los prejuicios

conceptuales inscritos en la música germánica. Si se mira con más detenimiento, la obra de Stravinsky si responde a los requerimientos de una estética moderna, en el sentido de que recontextualiza los materiales legados de la tradición. Esto implica que existe una elaboración crítica de los significados sedimentados en el material musical. Hay una ampliación tanto a nivel formal, como en la paleta sonora usando escalas novedosas para su tiempo como la octatónica, y la simultaneidad armónica de distintos contextos tonales.

## 2. Modernismo musical y cubismo

La obra de Stravinsky se caracteriza por la ausencia de una estética comprensiva, ya que su estilo de varió durante su vida. Valiéndose de las herramientas compositivas que hacen parte de la tradición occidental, su música viene a concebirse como un arte de esculpir el sonido en el tiempo. Esto lo manifiesta el filósofo Enrico Fubini, refiriéndose a la concepción de Stravinsky sobre el arte:

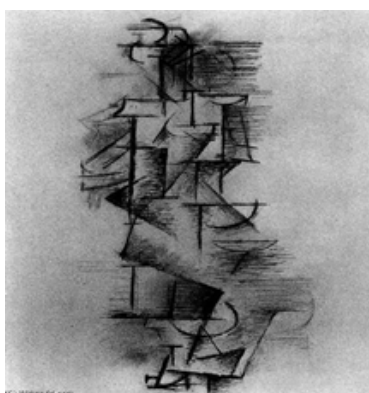
El arte es “un modo de realizar obras según ciertos métodos adquiridos, ya por aprendizaje, ya por invención. Estos métodos son las vías fijas y determinadas que aseguran la exactitud de nuestra operación”. Estas afirmaciones, repetidas tantas veces por el ilustre músico, muestran un ideal extremadamente 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: 366).

Los conceptos que fundamentan su obra son el de orden y el de equilibrio. Para Stravinsky, lo esencial a toda música es que exista un centro gravitacional para mantener la homogeneidad formal. De todas maneras, el factor que lo divorcia de la perspectiva estética adorniana es que no concibe los cambios estilísticos como fenómenos revolucionarios. Para él, lo importante son el equilibrio y el cálculo: el impulso creativo de Stravinsky es la consistencia formal y por eso hablar de revolución musical resulta una noción extraña para él. La revolución equivale a un tipo de anarquía en donde no hay ningún elemento que redima la creatividad del compositor, sino es el reino generalizado del caos.

Es por eso que siempre se mantuvo al margen del movimiento atonal y serial que origina 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 Schoenberg en la música, y 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 composición, que a una actitud rupturante.

“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: 69).”

Según Kaiero Claver (2007), la obra de Stravinsky puede comprenderse mejor si se relaciona con la pintura cubista. Kaiero Claver hace una comparación entre la obra del compositor ruso con el cuadro de Picasso, *Mujer desnuda de pie* (1910), en el cual hay 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.



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

Los motivos rítmico-melódicos de Stravinsky se relacionan de la misma manera 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 el cuadro de Picasso, puede apreciarse que no se trata de una formalización total de la imagen, sino de una delineación fragmentaria.

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 Claver, 2007: 191).

La flexibilidad con la que se permutan los motivos musicales 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 se conectan con nuevas estructuras.

The image shows a page of a musical score for the Introduction of 'The Rite of Spring' by Igor Stravinsky. The score is for five instruments: English Horn (C. Ingl.), Piccolo Clarinet (Cl. picc. (D)), Clarinet in A (Cl. (A)), Clarinet in Bb (Cl. b. (B)), and Bassoon (Fag.). The tempo markings are 'poco accelerando' and 'in tempo'. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with the piccolo clarinet playing a prominent role in the 'solo' section.

4. 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, aunque en el piccolo hay unas apoyaturas y ciertos saltos de tercera. Estas construcciones melódicas hacen contrapunto con la línea del fagot que toca el tema principal, variado por el corno inglés. El material va transformándose a partir de un motivo o frase que deriva en una secundaria y no está condicionado a partir de modelos plenamente determinados en los cuales se vierte el material musical. Cuando se hace un análisis más atento, resulta problemático encuadrar la obra en el pensamiento de Adorno.

Volviendo a la obra de Picasso, Kaiero Claver (2007) comenta: “De manera muy parecida al cuadro de Picasso analizado anteriormente, Stravinsky logra, no obstante, una extraordinaria variedad 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 (195).” El análisis comparativo que hace la musicóloga amplía la idea del modernismo musical, al no reducirlo a la perspectiva adorniana de la mediación histórica del material musical y sus consecuentes rupturas técnicas y estilísticas. Kaiero Claver trae a colación las técnicas pictóricas que hacían parte de la escena parisina de principios del siglo XX, para entender que los procesos de montaje rítmico si ofrecen una formalización que elabora el material musical. Esto permite afirmar que “la música de Stravinsky pertenece, de manera inconfundible, a una estética moderna caracterizada por una forma musical fragmentaria y por unos procedimientos de renovación crítica del material (Kaiero, 2007: 186).”

De todas maneras, estas aproximaciones críticas y metodológicas dejan en entredicho la escenificación del sacrificio arcaico que hace parte de la puesta en escena del ballet. Para Adorno, la noción del mito en la música se relaciona con su crítica a la absolutización o naturalización del material como algo ahistórico y esencial, y no al carácter ritual de la violencia del mundo mitológico. Incluso la aproximación que hace Kaiero Claver ofrece una hermenéutica del material musical, comparándolo a otros procedimientos técnicos del arte de la época, pero no examina la violencia que revela la obra de Stravinsky.

### 3. Una lectura sacrificial de *La consagración de la primavera*

La lectura que hace René Girard de *La consagración de la primavera* abre un horizonte metodológico de una estética de la violencia ritual. Independientemente del problema que implica clasificar la obra de Stravinsky como uno de los ejemplos que marcan el inicio del arte moderno, surge un tema que queda en entredicho en los enfoques que se centran en los usos y cambios del material musical: el de la violencia fundacional, el de la marginación de una víctima que es inmolada para reconciliar a una comunidad.

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 manera 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: 221).<sup>7</sup>

La obra está dividida en dos partes: la Adoración y el Sacrificio. Inicia con la invocación a la tierra, luego pasa a la danza de las doncellas y finaliza con la inmolación de la víctima. Hay varios momentos de clímax durante la pieza, pero esta culmina de manera apoteósica con la muerte de la joven que se designa al azar para que se renueve el ciclo de las estaciones. El caos al 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. Si se tiene en cuenta el vestuario que se diseñó para el estreno de 1913, resulta significativo resaltar la

7. “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”.

homogeneidad entre las adolescentes que danzan; esta semejanza reafirma el sentido de unidad de la comunidad.

Después de la muerte de esta joven, el grupo social vuelve a sentirse solidario consigo mismo, pues la víctima fue incapaz de suscitar venganza o retribución ya que es gracias a ella que se supera la crisis. Del caos generalizado se pasa a la culpabilidad de una sola persona que es maldita y a la vez divina, pues signa 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: 30).”

En una de las entrevistas compilada en el libro *La conversion de l'art* (2008), titulada *Le religieux, vraie science de l'homme*, Benoît Chantre le comenta a Girard que la obra de Stravinsky es toda una revolución en términos de su escritura musical; Chantre la describe como un mosaico sonoro análogo al cubismo. Girard le responde que aquello que debió ser más escandaloso para el público parisino fue la danza coreografiada por el bailarín Vaslav Nijinsky. Independientemente de la fuerza caótica de la música, 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 el chivo expiatorio.

La escena final en la que una joven 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 prelude su muerte como si se tratara de un ser divino, tal como indican las distintas secciones: Glorificación de la Elegida, Evocación de los Ancestros, Acción ritual de los Ancestros y, finalmente, la Danza Sagrada. Esta invocación a los ancestros, tal como pone Girard (2010) en su libro *Acerca de las cosas ocultas desde la fundación del mundo*, escenifica una reunión en la que los presentes inmolan víctimas para conmemorar la culpabilidad de ese asesinato prehistórico que se ha repetido incesantemente. La invocación es el resurgimiento del mecanismo violento que preserva a la sociedad.

Girard identifica la existencia de una religión de tipo arcaico, que promovería la repetición ritualizada del sacrificio del chivo expiatorio. Sin embargo, tal repetición tendría la finalidad de mantener la eficacia del propio mecanismo. Así, las primeras religiones organizadas, como instituciones altamente formalizadas—con ritos determinados y prohibiciones específicas—, conseguirían mantener bajo control la violencia miméticamente desencadenada a través del uso disciplinado de la misma violencia. Pero, y ese es el punto central en la lectura girardiana, en esa experiencia de lo religioso no se cuestionaba el recurso al sacrificio del chivo expiatorio sino que se le consideraba indispensable. Más aun: el miembro del grupo sacrificado no era considerado un chivo expiatorio sino que era visto como efectivamente culpable. Se trata de la necesaria méconnaissance que atraviesa el mecanismo del chivo expiatorio: hay un desconocimiento que alimenta su reproducción (DeCastro-Rocha, 2017: 66-67)



Si se escucha atentamente el ciclo vital que delinea la obra de Stravinsky, la música no culmina, sino es el paroxismo de un movimiento cíclico 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 sus dinámicas, la crisis vuelve y escala hasta el acto glorificado de la inmolación. Mientras que, 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 el ser divino que trajo la paz. Esta solución se entiende 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 llevarla a su resolución a costa de una víctima arbitraria. Esta víctima es arbitraria, puesto que es imposible que algún individuo sea responsable de toda la crisis.

Si se compara la obra de Stravinsky con la de Wagner, hay una clara diferencia de cómo se representa el mito. 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. La diferencia radica en que la obra de Stravinsky revela el mecanismo victimal como la tragedia inherente a la violencia humana.

Las obras que lo revelan no son parodias, sino son obras que se toman este fenómeno seriamente y que lo entienden como algo esencial a la tragedia humana, la tragedia de lo arcaico, y el rol que tiene la violencia en esa expresión religiosa. Lo religioso es indispensable al hombre para poder purgar su propia violencia: el sacrificio siempre arroja nuestra violencia sobre una víctima inocente (Girard, 2008: 225).<sup>8</sup>

Cuando la violencia ha perdido su carácter ritual, esta se encuentra desprovista del dispositivo 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, muestra esta violencia como aquello que constituye el mal esencial que la aflige. "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 consciencia 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: 225).<sup>9</sup> " La obra de Stravinsky es una advertencia de esta

8. "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".

9. "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".

violencia en declive que resulta más poderosa y destructiva que la del mundo antiguo. Una advertencia de la inadecuación e imposibilidad de reactualizar las prácticas sacrificiales del mito en una realidad desacralizada. La manera cómo la obra de Stravinsky revela la estructura del mecanismo fundador hace que su reproducción resulte inconcebible en el mundo moderno, lo que lleva a grados de violencia cada vez más atroces.

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: 192-193).

Aunque la presentación del ballet busque ilustrar el rito de la Rusia pagana no se reduce a esto, pues en el está intrínseca la estructura de lo ritual, cuya verdad es esencialmente la revelación cristiana expresada en la crucifixión de Cristo: la inocencia del chivo expiatorio. *La consagración de la primavera* devela el mecanismo de la violencia sacrificial en un mundo donde su carácter ritual ha perdido significado y esta, sin el rito, pierde todo sustrato, todo asidero. Y, finalmente, hace ineludible ser capaces de entender esta violencia, no como la fuerza regenerativa de las estaciones, sino como la violencia que acosa a un mundo desacralizado y puede sumirlo en un abismo apocalíptico.

## Conclusiones

*La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky marco un hito en la historia de la música occidental. En este ensayo, se examinó este acontecimiento desde dos perspectivas estéticas: una centrada en la mediación histórica del material musical y una antropológica, que reflexiona sobre el tema de la violencia sacrificial. Contrastar la postura histórica de Adorno respecto a la idea del modernismo musical con lo que plantea Kaiero Claver, comparando la obra de Stravinsky con la pintura cubista de principios del siglo XX, abre una dimensión estética para repensar las condiciones y el contexto en que se piensa dicho modernismo. La comparación del material musical a la composición segmentada del cubismo amplía el rango hermenéutico para reflexionar sobre el desarrollo histórico del material musical.

Por otra parte, la lectura antropológica de Girard reinterpreta *La consagración de la primavera* preguntándose por el significado de escenificar el mecanismo sacrificial del chivo expiatorio a principios del siglo XX, justo antes de la Primera Guerra Mundial. Esta aproximación a lo mejor revela la causa del escándalo del público parisino; el derrumbamiento de la fantasía que Europa está cimentada en sus ideales y principios civilizatorios, sino en esa violencia arcaica que se ha reinscrito y transformado a lo largo de la historia.

## Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodore (2003). *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal.
- (2008). *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal.
- (2011). *Escritos musicales V*. Madrid: Akal
- Bergson, Henri (2004). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza.
- DeCastro-Rocha, João C (2017). *¿Cultural shakespearianas? Teoría mimética y América Latina*. Guadalajara: Cátedra Eusebio Francisco Kino SJ.
- Fubini, Enrico (2002). *El siglo XX entre música y filosofía*. Valencia: Univeritat de València.
- (2010). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Girard, René (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (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.
- Jankélévitch, Vladimir (2005). *La música y lo inefable*. Barcelona: Ediciones Alpha Decay.
- Kaiero Claver, Ainhoa (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, Richard (1999). *Poetics of modernity*. New York: Humanity Books.
- Morgan, Robert (1999). *La música del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal.
- Paddison, Max (1997). *Adorno's aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ross, Alex (2007). *The rest is noise: listening to the twentieth century*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Stravinsky, Igor (2000). *The rite of spring*. Mineola: Dover Publications Inc.
- Van Eecke, Livine (2014). "Adorno's listening to Stravinsky – towards a deconstruction of objectivism". En: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 45, No. 2, Croatia, pp. 243-260.