

**“RITO DE LOS ORISHAS” LEO BROUWER**

*Análisis de la obra  
y  
correspondencias filosóficas con la estética ritual*

***Nicolás Leandro Fagioli***

# ÍNDICE

**Introducción 3**

**Esquema general del análisis 5**

**I Lo sagrado del tiempo 7**

**II El ombligo del mundo 17**

**III Arquetipos y repetición 29**

**IV Lo sagrado del tiempo 37**

# INTRODUCCIÓN

Me propuse analizar una obra musical.

Más específicamente, *Rito de los Orishas* del compositor cubano Leo Brouwer.

La propuesta en sí misma entusiasma. Quizás no deje caer más de una lágrima o dos, pero vale sus días (semanas) de estudio.

Teniendo claro el propósito del de mi tesina, empecé a transitar felizmente la obra.

Comencé, como es normal, por el principio. La forma general: su conjuro, sus danzas, sus evocaciones. Luego seguiría por un examen un poco mas profundo hacia su forma media. Me dispuse a ello...

Mi felicidad comenzó a decaer en un momento en el cual encontré un obstáculo que me impidió seguir en mi firme camino hacia el entendimiento cabal de la obra en cuestión, hacia su incorporación definitiva en mi espíritu, fue en un momento determinado: el primer compás.

Descubrí, apenas pasados unos segundos de sentarme con una taza de café a analizar la obra, que no podía siquiera empezar a entenderla.

Invadido por la indignación comencé a buscar culpables de aquella falta de capacidad: culpé a mis padres por no enviarme a un colegio mas caro, a las horas y horas de televisión de mi infancia, atribuyendo mi incapacidad a mi falta de fé, pedí perdón al Señor de los cristianos, padre del Verbo creador, por todos estos años sin confesarme...

Sea cual fuere la causa era evidente que la forma en que me había destinado a hacer el análisis me llevaba directamente hacia el fracaso.

Acto seguido (semanas después) se me reveló el verdadero problema que ya para esos momentos me estaba haciendo pensar muy seriamente en entregarme de una vez a la desesperación, al desasosiego y a convencerme de que mi carrera era nomás la veterinaria, como decía mamá.

Intuitivamente, al menos en principio, advertí que lo que se percibía al escuchar la obra es una ruptura de la linealidad en varios niveles.

Era necesario encontrar otro punto de vista, mirar la obra desde otro lado, para así entender en que consistía esa no-linealidad

El primer obstáculo estaba comprendido: salir de la linealidad. Tendría que correrme de ese lugar, pero esto no implicaba solamente cambiar el punto de vista de la obra, debía deshacerme de certezas muy arraigadas en mí, debía generar un derrumbe.

El detonador estaba en el mismo lugar en donde se evidenció el conflicto: la obra.

Más precisamente en aquello que la obra quiere significar, o quizás imitar... el rito.

## ESQUEMA GENERAL DEL ANÁLISIS

Encontré la clave para mi análisis cuando comencé a estudiar con cierta profundidad la estética ritual, sus constantes y variantes en las distintas culturas, la forma de pensamiento y la visión del mundo del hombre mítico.

Se me hizo evidente que la obra no solo se llama “Rito de los Orishas” porque su estructura acuse la “forma” de los rituales de esa tribu afrocubana, sino que además podría establecerse una correspondencia entre ciertos puntos fundamentales de la estética ritual en general y las características compositivas de la obra.

Decidí en base a esto hacer un análisis compuesto.

El análisis musical estaría atravesado por algunos conceptos fundamentales de la filosofía ritual que le servirían de punto de partida.

El punto de vista para abandonar la linealidad sería **mirar la obra a través del espejo del ritual.**

En base a esto, elegí cuatro conceptos que describen de manera general la cosmología ritual de la gran mayoría de las culturas tradicionales del mundo y las convertí en ejes direccionadores que serán los distintos puntos de enfoque a través de los cuales abordaré el análisis.

Estos conceptos también serán desarrollados y explicados en base a su significación filosófica.

Los cuatro conceptos o ideas direccionales son:

Espacio sagrado

Centro

Arquetipos / Repetición

Tiempo sagrado

Que se convertirán en los siguientes ejes de análisis:

Espacio sagrado: Planos sonoros

Centro: Centralidad melódica / armónica

Arquetipos y repetición: Recurrencia motivica

Tiempo sagrado: Manejo del tiempo en la obra

Cada capítulo se completará con una sección final llamada *Lateralidad* en donde se profundizará, a modo de análisis paralelo, el contenido filosófico de estos conceptos dentro del pensamiento mítico.

# I

## LO SAGRADO DEL ESPACIO

Aquel que comprende el camino de la Naturaleza llega a apreciarlo todo;  
Apreciándolo todo, se convierte en imparcial;  
Siendo imparcial, se convierte en magnánimo;  
Siendo magnánimo, se convierte en parte de la Naturaleza.  
Lao Tse, Tao Te Ching

La idea de espacio será la que nos servirá de eje en este primer capítulo del análisis. Por un lado, la concepción de espacio para la estética ritual, por el otro, el espacio en música.

Esto último resulta algo conflictivo, ya que la música en si misma solo necesita de tiempo para existir. Sin embargo podemos elaborar una idea de espacio en una obra musical, sobre todo en la estética contemporánea.

Entiendo a los planos sonoros como los componentes espaciales de la obra. La articulación y la relación que tengan los planos entre ellos conforma lo que llamo el "espacio". Favorece a nuestro análisis esta interpretación de la espacialidad, dada la enorme importancia que tiene en la estética ritual.

En la mentalidad del hombre mítico el espacio esta dividido en un espacio sagrado y uno profano. El primero será aquel en el que se desarrolla la vida del hombre, es el que elige para vivir, en el que lleva a cabo sus actividades, erige sus templos y adora a sus dioses. El espacio profano será lo que esté por fuera, lo no consagrado, el espacio caótico y desconocido.

Por lo tanto, el espacio no es homogéneo, presenta roturas.

Esta idea de no-homogeneidad también se percibe en la obra de Brouwer, los planos por momentos quiebran el espacio y en otros lo unifican.

Dentro del Rito de los Orishas, es en el Conjuro donde el análisis de los planos es indispensable.

Comenzaremos determinando los elementos de los planos y luego analizaremos su comportamiento. En una segunda parte estudiaremos mas en profundidad la idea de espacio sagrado.

## Planos

El establecimientos de planos sonoros es el primer modo de ordenar el discurso musical.

Dada, en los primeros compases, la ausencia de motivos temáticos, no es posible percibir lo que tradicionalmente llamamos "frase". La sensación de tiempo es difusa y el pulso es inconstante.

Encontramos, durante el transcurso de la obra tres tipos de planos que se direccionan u orientan de diferentes maneras, los denominaré *Horizontal*, *Vertical* y *Oblicuo*.

Entre los planos horizontal y vertical se suceden momentos de contraste o alternancia y momentos de fusión.

Plano horizontal: Nota repetida. Plano vertical: Acorde mixto

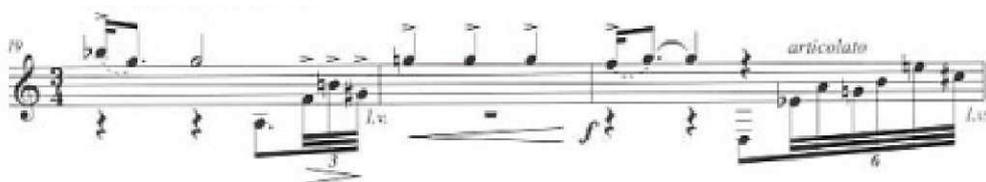
Plano vertical

The image shows a musical score for piano in 3/4 time, marked "Lento" with a tempo of 56-66 and "Liberamente". The score is divided into two systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure is marked "ppp" and contains a single note (D4). The second measure is marked "pp" and contains a chord (D4, F#4, A4, C5), which is circled and labeled "ben arpeggiato". The second system starts with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains several measures with various dynamics and articulations, including "pp", "f", and "p". The score is annotated with "Plano horizontal" pointing to the first measure and "Plano vertical" pointing to the second measure. Other annotations include "A. 12" and "arcolato".

El plano oblicuo será un campo de encuentro de elementos de los dos planos anteriores. En el compás 16 dentro del arpeggio vemos la repetición del do# durante dos compases. En este caso predomina el elemento del plano horizontal.



Es un plano dinámico, su conformación varía. En el compás 19 predominan los elementos del plano vertical, el acorde mixto arpegiado.



Este plano, servirá de separador entre los distintos momentos de contrasté y fusión que alternan los planos.

## Comportamiento de los planos en el Conjuero

Podemos dividir todo el movimiento en bloques de compases con planos en contraste y otros en fusión. Esto estructura todo el conjuero en momentos en que los planos forman un espacio homogéneo (fusión) y otros, en que el espacio sufre una ruptura, los momentos de contraste rompen con la continuidad del espacio y generan una percepción difusa del tiempo

## Contraste

Los planos se alternan.

No se establece un pulso constante, el acorde mixto varía en su manera de aparecer y eso dificulta el establecimiento de un tiempo fijo.

En estos momentos los planos son eventos separados, independientes, que se superponen. Son elementos que forman un bloque no homogéneo. Aquí es donde el espacio compuesto por los planos esta quebrado.

The image shows a musical score for two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of chords and melodic lines with dynamic markings such as *pp*, *f*, and *p*. A section of the score is marked *aricollato* and includes a circled number 5. The bottom staff starts with a treble clef and a key signature of one flat, containing dynamic markings like *pp*, *mf*, *p*, and *mp*, along with a *poco* marking. Both staves include various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Los elementos de los planos actúan de manera separada, como ocupando espacios diferentes pero afectándose entre si y también a la continuidad del discurso.

En el plano horizontal hay bruscos cambios de registro y rupturas por altura, lo cual genera una escisión en la narración y en la concepción de una frase.

En el plano vertical el acorde mixto varía en cada aparición, Algunas veces irrumpe con un arpeggio largo, otras se arma el arpeggio con apoyaturas retardando y afectando no solo la continuidad sino también al plano horizontal (Ej. comp. 8).

Ante la ausencia de frase y la discontinuidad del tiempo, los calderones resultan un elemento organizador, delimitan lo que podríamos llamar semifrases.

84 *mp* *f* *mf* *pesante*

87 *f* *ppp* *lento molto* *attacca danza ritual*  
*cu 4'55''-5''*

## Fusión

Los planos se acomodan en el tiempo, forman una sola entidad pero siguen siendo reconocibles.

Ya no contrastan y ante la no homogeneidad de los momentos de alternancia ahora forman un todo que genera una sensación de continuidad con un pulso fijo establecido por la nota repetida.

Este encuentro entre los planos da lugar a la aparición de la primera melodía-textural que será el primer elemento motivico a desarrollarse (este motivo será analizado en la tercera sección)

Aquí el espacio se unifica.

26 *Vivace ♩ = 120* *p* *f* *p* *f* *l.v.*

30 *p* *f* *p* *f*

El acorde mixto se incluye dentro del pulso fijado por la nota repetida.

Los planos siguen manteniendo sus elementos y su direccionalidad pero abandonan el contraste.

La principal diferencia entre los momentos de contraste y fusión es el comportamiento de los distintos eventos.

En los momentos de fusión los planos parecen encajar y eso permite la aparición de una melodía que tome el protagonismo. En los momentos de contraste se genera una sensación de discontinuidad, hay una ruptura del entramado de elementos.

## Comportamiento de los planos en la Danza

En la Danza los planos sufren algunas transformaciones. y su presencia no será tan determinante del carácter general como en el conjuro. Esto se debe a que este movimiento es una danza y por lo tanto es más rítmico, con lo cual los planos son solidarios con otros aspectos.

Sin embargo encontramos algunas participaciones de los planos en formas ya vistas anteriormente.

Ya no serán fundamentales los momentos de alternancia y fusión. El plano horizontal se transforma en una textura que aparece en las tres danzas. Su elemento principal sigue siendo la repetición.

El do sigue siendo la nota que más se repite pero, al tener un carácter más modal, el do# ahora es becuadro.

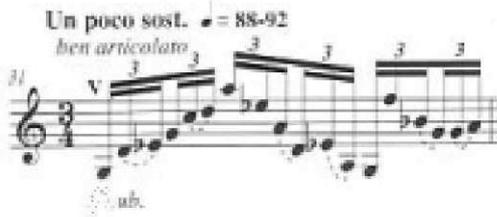


La textura de las danzas 2 y 3 sale de la danza 1 y tiene los acentos modificados. Sigue habiendo rupturas por altura con amplios registros.



El plano vertical se transforma en un arpeggio ordenado, mensurable.

Se utiliza preferentemente en la danza 1 y un poco menos en la 3.



El plano oblicuo volverá a ser una conjunción de elementos de los planos anteriores.



## Lateralidad

### **Cuando se manifiesta lo sagrado**

Lo sagrado se manifiesta. Es una realidad de un orden totalmente distinto de lo cotidiano.

En una irrupción repentina algo completamente “antinatural”.

Se evidencia como lo contrario de lo profano.

La historia de todas las religiones y cultos está constituida por una acumulación de estas manifestaciones.

Puede manifestarse en objetos; una piedra o un árbol pueden considerarse como sagrados.

También puede manifestarse en personas: Reencarnación de Jesús, iluminados como Mahoma o

Confucio.

El hombre de las sociedades arcaicas construye su casa, erige sus templos y adora a sus dioses en lugares que él considera sagrados.

### **Caos y Cosmos**

Lo sagrado y lo profano constituyen dos modalidades de estar en el mundo. El primer lugar en donde se evidencia la manifestación de lo sagrado es en el espacio.

El espacio, para el hombre religioso no es homogéneo. Hay porciones de espacio con cualidades diferentes de otras. Hay un espacio sagrado y uno profano.

«No te acerques aquí —dice el Señor a Moisés—, quítate el calzado de tus pies; pues el lugar donde te encuentras es una tierra santa» (Éxodo, III, 5)

Este espacio sagrado será considerado más significativo y consistente. Los espacios no consagrados carecerán de consistencia, serán amorfos.

Por medio de la irrupción de lo sagrado se da importancia a un territorio, se lo hace cualitativamente superior.

«Según la leyenda, el morabito que fundó El-Hemel se detuvo, a finales del siglo XVI, para pasar la noche cerca de la fuente y clavó un bastón en el suelo. A la mañana siguiente, al querer cogerlo de nuevo para proseguir su camino, encontró que había echado raíces y que de él habían brotado retoños. En ello vio el indicio de la voluntad de Dios y estableció su morada en aquel lugar» <sup>1</sup>.

De esta manera se lleva a cabo una cosmización. Cosmizar es dar forma al caos, es generar un orden. Esta organización del caos solo puede llevarse a cabo cuando se consagra el espacio.

El hecho de elegir un territorio para vivir, y adorar a las divinidades lo define como sagrado.

Lo que se está engendrando es un “mundo” (cosmos). El mundo viene a la existencia.

Ahora bien, ¿de que manera se consagra ese mundo amorfo y caótico? La respuesta es: a partir de un punto fijo, de un **centro**.

Este centro servirá de orientador de la consagración del espacio y como comunicador hacia lo trascendente, es un eje que comunica el cielo y la tierra y esto da sentido al espacio.

De esto nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

---

<sup>1</sup> Elíade, Mircea; *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, 1981

## II

### EL OMBLIGO DEL MUNDO

"El Santísimo creó el mundo como un embrión. Así como el embrión crece a partir del ombligo, así Dios empezó a crear el mundo, por el ombligo, y de ahí se difundió en todas direcciones."

"Un Universo toma origen de su Centro, se extiende desde un punto central que le es como el «ombligo». Así es, según el *Rig Veda* (X, 149), como nace y se desarrolla el Universo: a partir de un núcleo, de un punto central.

El centro es la zona de lo sagrado por excelencia. Es el eje alrededor del cual se organizará todo el espacio que se ha consagrado. Desde allí, el hombre mítico, se orientará dentro de la homogeneidad caótica del espacio y generará la ruptura que construya el mundo en el que ha de vivir.

El centro organiza la construcción de templos, ciudades y casas. Es concebido como un eje cósmico alrededor del cual se extiende el Mundo, ese centro no es otra cosa que el Centro del Mundo.

Ese eje será además el eje comunicador de las tres regiones cósmicas Cielo, Tierra e Infierno, cada cual concebida a su modo por las distintas religiones.

En múltiples culturas se nos habla del centro como eje, como *Axis mundi* y siempre es en ese lugar donde se encuentran las ciudades sagradas, los templos o incluso una montaña divina, como es el caso del monte Heru en la india que está situada en el centro del mundo.

Para este segundo capítulo del análisis pediremos prestado esta concepción del centro como eje y la utilizaremos para analizar el aspecto melódico y armónico de la obra.

## **Centralidad**

Adoptaremos entonces, para el análisis, el concepto de *Centralidad*. Llamo *Centralidad* al movimiento de atracción de los elementos de la obra en torno a un centro de gravedad.

Centro, al igual que en la cosmovisión mítica, es sinónimo de eje. Ese eje, en la obra de Brouwer, será básicamente la nota Re.

La centralidad se da tanto en el aspecto melódico como en el armónico. Este último es subsidiario del primero y resulta un estadio intermedio entre lo tonal y lo modal.

## **Centralidad melódica**

Hay dos focos de atracción melódica:

La nota Re es un centro gravitatorio alrededor del cual se ordenan los elementos.

La nota La es un foco secundario que también funciona como centro de gravedad pero con menos frecuencia.

Veremos como en todos los momentos importantes de la obra la presencia de estos ejes es fundante.

En el comienzo de la obra, en el plano horizontal de notas repetidas, se alude al *re* y al *la* con bordaduras pero sin resolver en ninguna de estas notas. En este caso los ejes están implícitos.

Las notas repetidas *do#* y *mi* están bordando al *re*.  
 El *sib* y *sol#* bordan al *la*.

Durante el conjuro el *do#* y *mi* son notas de presencia permanente en el *plano horizontal*. Siendo el *re* un eje implícito constante.

En la introducción de la *Danza*, en el compás 4 encontramos el primer embrión temático del segundo movimiento, es un *la* bordado:

En la *Danza 2* se presenta el motivo principal de la obra (Tratado en la sección *Arquetipos y repetición*), es una bordadura de *re*:

Seguido a esto comienza una variación de ese motivo con una bordadura sobre *la* en los compases 57 y 59.

DANZA II  $\text{♩} = 100-108$

El giro final del Tema en el compás 66 se superponen las dos bordaduras, en la voz superior *do* y *mi* bordan al *re* y *sib* y *sol* al *la*.

Todas las secciones aluden o se desarrollan alrededor de estas dos notas, a veces con mayor evidencia que otras. Esto genera que la armonía no se traslade hacia otras tonalidades, salvo en la danza 3 donde el centro pasa a ser *mi* por algunos compases. Esto no lo entiendo como una modulación sino como un traslado del centro hacia otro lugar.

## Centralidad armónica

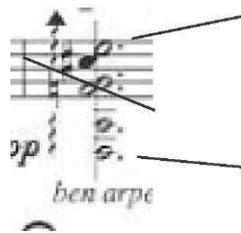
Armónicamente hablando, entiendo la centralidad como un estadio intermedio entre lo tonal y lo modal.

El elemento fundamental de sostén de esta centralidad es el que denomino *Acorde mixto*.

Analizaremos el desarrollo del acorde mixto dentro de la obra dado que éste es el encargado de generar una sensación de ambigüedad tonal en el compás 2 del conjuro ubicándonos en un plano distinto al de la tonalidad. Sus fundamentales son *re* y *la*, siendo esta otra forma de manifestación de los ejes gravitatorios.

## Acorde mixto

Lo que denomino *Acorde mixto* es una acorde de *rem* al que se le superpone uno de *la* con fundamental omitida.



Al escucharlo en los primeros compases del Conjuero se percibe una sensación de ambigüedad tonal.

Sus dos fundamentales, *re* y *la* reafirman la centralidad sobre estas notas. En cada aparición se encuentra alterado pero sus notas estructurales prevalecen haciendo que se reconozca siempre el mismo acorde.

### 1. Exordium-conjuro

Lento ♩ = 56-66  
*Liberamente*

♭ = Ré

*ppp* *pp* *ben arpeggiato* *l.v.* *h. 12*

*pp* *f* *p* *articolato* *l.v.*

*pp* *mf* *l.v.* *p* *mp* *poco*

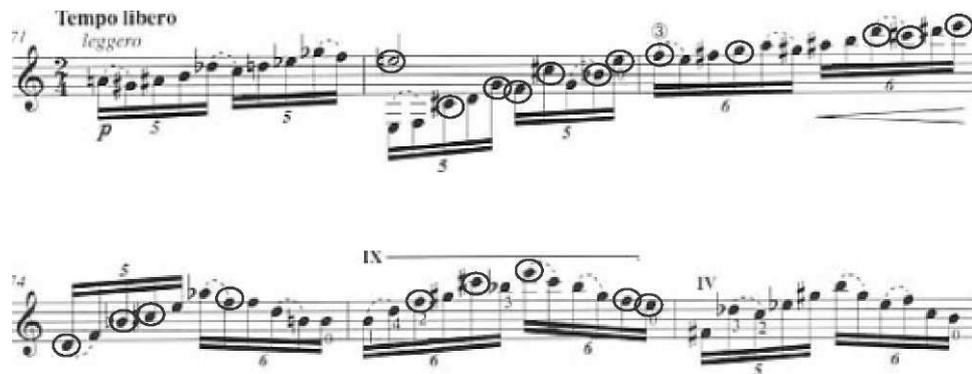
En los primeros compases del conjuro es presentado varias veces de manera arpegiada. El acorde va transformándose durante el transcurso de la obra y convirtiéndose algunas veces en extensos arpeggios y otras en texturas que mantienen sus notas estructurales. Toda la sección lenta del conjuro está armada en base a este acorde

15 *f* 12 *mp* *metal.*

Aquí aparece arpegiado en el plano oblicuo.

19 *f* 20 *f* *articolato* *l.v.* 6

En el final del conjuro lo encontramos desplegado en un largo pasaje cadencial con disminuciones rítmicas.



En la Danza aparece desplegado en arpeggio de fusas.



Este segundo movimiento tiene un carácter mas modal, por lo tanto, muchas veces en vez de *do#*, el acorde aparece con *do* becuadro

*Un ejemplo es la textura de la Danza 1 que está armada con apoyaturas con las notas del acorde, el do ya no aparece sostenido.*

**DANZA I**  
Allegro ♩ = 108-112

*f sub.*

El acorde sirve de ADN generador de muchas texturas, cadencias y secciones temáticas de la danza.

Otra función que cumple es la de acompañar al motivo principal de re en la Danza 2, con una textura de arpeggios en corcheas.

*mp*

*mp*

*rall.*

En todas las partes lentas que dividen las danzas y evocaciones los arpeggios con armónicos estas sacados del acorde.



El acorde mismo termina transformándose en un eje de centralidad de presencia constante en la Danza. Siendo la génesis su conformación en los primeros compases del conjuro, tanto por su estructura fija *re-fa / do#-mi*, como por sus alteraciones: *sol-sol#-si-sib*.

Por supuesto, la obra termina con un clarísimo acorde de Re sin tercera, solo con la quinta, afirmando la centralidad sobre la nota sin establecer modo menor o mayor.



## Lateralidad

### El simbolismo del centro

En la extensión homogénea e infinita, donde no hay posibilidad de hallar demarcación alguna, en la que no se puede efectuar ninguna orientación, la hierofanía revela un «punto fijo» absoluto, un «Centro»<sup>2</sup>

En estas palabras de Elíade aparece el término "hierofanía", no es otra cosa que el concepto que denomina la manifestación de lo sagrado. A través de la hierofanía se consagra el espacio a partir de un centro.

La importancia y el prestigio del centro es una constante en todas las religiones antiguas y en todas partes del mundo.

Los Incas a su ciudad sagrada la llamaron Cuzco, que significa, "ombligo del mundo".

En las creencias hindúes, el monte Meru se levanta en el centro del mundo.

Según las creencias iraníes, la montaña sagrada, Haraberezaiti se halla en medio de la Tierra y está unida al Cielo.

El monte Tabor, en Palestina, significa tabbūr es decir, "ombligo", omphalos. El monte Ge-rizim, en el centro de Palestina, estaba sin duda alguna investido del prestigio del Centro, pues se lo llama "ombligo de la tierra".

Sobran los ejemplos para ilustrar la enorme importancia del centro dentro de la esfera religiosa. El centro es la zona de lo sagrado por excelencia y, a la vez, un *Axís mundi*, o sea, un eje cósmico que une el Cielo, la Tierra y el Infierno.

Para los semang de la península de Malaca, en el centro del mundo se alza una enorme roca, Batu-Ribn; encima se halla el Infierno. Antaño, sobre Batu-Ribn, un tronco de árbol se elevaba hacia el cielo. El infierno, el centro de la tierra y la "puerta" del cielo se hallan, pues, sobre el mismo eje, y por ese eje se hacía el pasaje de una región cósmica a otra.<sup>3</sup>

La creación del hombre ocurre igualmente en un punto central. Según la tradición mesopotámica, el hombre fue hecho en el "ombligo de la tierra", en UZU (carne) SAR

---

<sup>3</sup> Elíade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Emecé 2001.

(lazo) KI (lugar, tierra), donde se encuentra también Dur-an-ki, el "lazo entre el Cielo y la Tierra".<sup>49</sup> Ormuz crea el buey primordial, Evagdath, así como el hombre primordial, Gajomard, en el centro del mundo.<sup>50</sup> El Paraíso era el "ombligo de la Tierra" y, según una tradición siria, se hallaba "en una montaña más alta que todas las demás".<sup>4</sup>

Acceder al centro equivale a una consagración, a una iniciación; Significa salir de la vida profana para ingresar en un mundo sagrado y por consiguiente mas real y duradero..

El camino que lleva al centro es un "camino difícil": circunvoluciones dificultosas de un templo, como el de Minos en Creta, cuyo acceso a la cámara central donde moraba el Rey era tan laberíntico e intrincado que su acceso era prácticamente inaccesible.; peregrinación a los lugares santos (La Meca, Jerusalén); expediciones heroicas como las del Vellochino de Oro; extravíos en el laberinto; dificultades del que busca el camino hacia el yo, hacia el "centro" de su ser, etcétera.

Como nos dice Mircea Eliade en El mito del eterno retorno (2001): "El camino es arduo, está sembrado de peligros, porque, de hecho, es un rito del paso de lo profano a lo sagrado; de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad."

El centro es, además de eje organizador, puntapié inicial de la creación. Se repite el acto cosmogónico primigéneo cada vez que se consagra el espacio desde el centro, se crea el mundo otra vez.

Para el hombre mítico, hablar del "mundo" es hablar de "su mundo". Por consiguiente el eje se encuentra en el *centro del mundo*.

El «verdadero Mundo» se encuentra siempre en el «medio», en el «Centro», allí se da una ruptura de nivel, una comunicación entre las dos zonas cósmicas.

Es mediante ese acto de creación que se pasa del Caos al Cosmos, y el punto inicial de la creación es el centro.

Situarse en un lugar es organizarlo, es el Universo que se va a crear, Pero esa creación tiene una particularidad: este Universo es siempre una réplica del Universo ejemplar, creado y habitado por los dioses

---

<sup>4</sup> J. Wensinck, *The Semitic New Year and the origin of eschatology*, "Acta Orientalia", i, 1923, pags. 158-199.

La creación del mundo se convierte de esta manera en arquetipo de todo establecimiento humano.

Un ejemplo de la cultura hindú me resulta interesante:

"antes de colocar una sola piedra... el astrólogo indica el punto de los cimientos que se halla encima de la serpiente que sostiene al mundo. El maestro albañil labra una estatua de madera de un árbol jadira, y la hunde en el suelo, golpeándola con un coco, exactamente en el punto designado, para fijar bien la cabeza de la serpiente". Encima de la estaca es colocada una piedra. La piedra se halla así exactamente en el "centro del mundo". Pero el acto de fundación repite a un mismo tiempo el acto cosmogónico, pues "fijar", clavar la estatua en la cabeza de la serpiente, es imitar la hazaña primordial de Soma o de Indra, cuando este último "hirió a la Serpiente en la cueva", cuando su rayo le "cortó la cabeza". La serpiente simboliza el caos, lo amorfo no manifestado.

Cuando el hombre mítico elige un lugar para vivir, funda un nuevo Mundo, a imagen y semejanza del de sus dioses.

Esta constante renovación del mundo divino será tratada en el capítulo 3.

### III

## ARQUETIPOS Y REPETICIÓN

Cada mago tiene su ceremonial.  
Haydn, por ejemplo, no componía  
sin ponerse una peluca solemnemente empolvada.  
La escritura es una manera de evocar los espíritus  
*Franz Kafka*

Como vimos hasta aquí, para el hombre mítico, el espacio donde vive debe ser sagrado. Ese espacio comenzará a consagrarse desde su centro, desde el eje que sirve de columna de apoyo de todo su Universo. Ahora bien, ¿en que consiste esa sacralización?

Todos aquello que sea considerado sagrado, ya sea objetos, actos humanos, momunentos, edificios, lo será en tanto participe de una realidad trascendente. Es decir, conmemora un acto mítico.

Cada acto importante de la vida (alimentación, ceremonia, caza, pesca, guerra, etcétera) tienen significación en tanto son reproducciones de un acto primordial, de un ejemplo divino.

No se trata tan solo de una conmemoración de actos sino de su reiteración.

Dicho del modo que lo vamos a utilizar en el análisis que sigue: repeticiones de un arquetipo.

Abordaré un análisis motivico del Rito de los Orishas.

En principio establecí dos correspondencias como eje organizador del análisis, utilizando los conceptos de Arquetipo y Repetición.

Arquetipo = Objeto musical

Repetición = Modo de utilización del objeto

A través de este paralelismo analizaremos el desarrollo del motivo principal de la obra.

Creo mas adecuado llamar objeto musical al motivos que voy a analizar, dado que es estático, no sufre transformaciones en su estructura interna, ni es un "tema" en el sentido romántico del término, mas asociado con la subjetividad. El objeto musical es una estructura fija que puede ser transportado o fragmentado pero nunca se transforma.

## Recurrencia

El objeto es presentado en su forma mas clara en el compás 55 de la Danza.



En ese momento de la obra (comp.55) se expone el motivo sin texturas, acompañado tan solo con un acorde de quintas.

Desde este punto de vista el proceso de las distintas apariciones del motivo durante la obra tiene forma piramidal siendo estos compases el ápice de la misma.

Podríamos decir que esta pirámide comienza en el compás 5 y termina en el 152 con su última aparición

Las correspondencias con la centralidad son evidentes. En la sección áurea de la obra el motivo aparece en lo que yo llamo su "consagración". Hasta aquí se va formando de manera gradual en el Conjuero para luego agotarse por medio de la recurrencia en la Danza2 y las Evocaciones, hasta su última aparición en la Danza 3, en donde va desarmándose hasta casi desintegrarse en el compás 152.

Analizaremos algunos pasajes para ver su génesis y desarrollo.

## Conjuro

En el conjuro vemos una primera aparición embrionaria en el compás 5. Como con todos los otros elementos, el conjuro presenta lo que luego será desarrollado en la danza.



En el compás 19 aparece completo pero fragmentado



## Danza

Dentro de la Danza de las diosas negras es donde este motivo se desarrolla y aquí es donde el análisis en cuanto a sus recurrencia cobra sentido. En sus distintas apariciones variarán los acompañamientos y texturas pero el motivo es siempre el mismo.

En la Danza 1 su presencia se hace mas activa avanzando progresivamente hacia su desarrollo en la Danza 2.

Durante esta primera danza no tiene un papel protagónico como en la segunda. Progresivamente va apareciendo y haciéndose escuchar de manera mas clara, como pidiendo permiso para entrar en la obra.

En el compás 29, solo se escucha su antecedente.



Compás 35, sobre la nota *sib*, aparece completo y con su metrica real por primera vez.



Compás 38, alterado rítmicamente, la única vez que se altera su estructura rítmica. El acompañamiento es el mismo que aparece en el plano oblicuo en el compás 19.



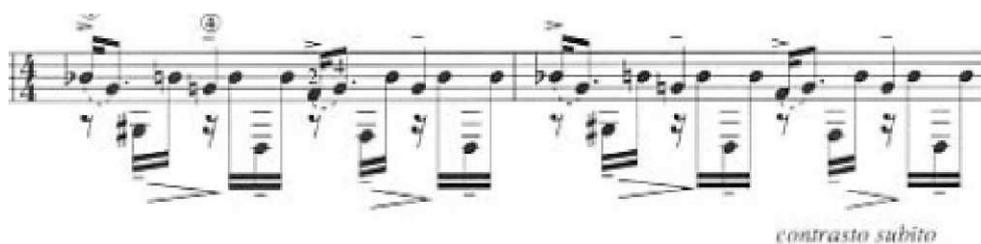
La segunda danza y las dos evocaciones está centrada básicamente en su desarrollo. Al comenzar la danza se lo presenta dos veces y luego siguen una apoyaturas sobre *la* que salen de él.



En el compás 77 comienza su desarrollo a través de la repetición. Este desarrollo se extiende a través de las dos Evocaciones. Brouwer juega con la fragmentación y el cambio de registro.



En la primera Evocación aparece fragmentado y acompañado por una textura estática con notas repetidas en una nueva forma adquirida por el plano horizontal.



Luego, en la voz central manteniendo la nota repetida en la textura.

Quasi lento  
 85 *mf* *pp* *pp*  
 movendo poco a poco  
 88 *cresc.*

En la Evocación 2 termina esta parte del desarrollo con una superposición del motivo en el compás 109.

109 *f*  
*p sub.*  
 111 *ff*

La última aparición del motivo es en la Danza 3. Aparece fragmentado y "estirado" en el tiempo en los compases 151 y 152, como si estuviera agotado. En el compás siguiente se repite el motivo del primer compás con ese mismo carácter de cansancio.

146 *ff brusco* *f* *p* *f marcato*  
 rit. a tempo  
 150 *un poco pesante* *f molto* *ff molto articolato*

Luego de esto comienza la coda que es casi idéntica a la del Conjuero.

## **Lateralidad**

Toda la realidad del espacio sagrado renueva una realidad mitológica que ocurrió en el principio de los tiempos.

La realidad de un objeto sagrado se ve duplicada. Participa de otra realidad.

Todo lo que el hombre mítico hace, ya se hizo.

La realidad se consagra por medio de esa repetición, eso le da sentido.

### **Así hicieron los dioses, así hacen los hombres**

Para el pensamiento mítico los actos de los hombres tienen significación en tanto repite exactamente una acción llevada a cabo en el principio de los tiempos por un dios o por un héroe. También los rituales lo tienen, ese modelo es el mito. El mito cuenta una historia sagrada, un acontecimiento que tuvo lugar en un pasado ideal.

El ritual proyecta al hombre a la época en que ese mito tuvo lugar.

Una bacante imita mediante sus ritos orgiásticos el drama patético de Dionisos: un órfico repite a través de su ceremonial de iniciación las hazañas originales de Orfeo, etcétera.

A través del rito se reactualizan esos hechos maravillosos, se traen al presente las obras de seres sobrenaturales. Se “vive” el mito porque el ritual está impregnado del poder divino de esos acontecimientos que ocurrieron en un pasado que está fuera de la historia profana.. El hombre “escapa” de su tiempo cotidiano y se remonta al tiempo mítico. Los hombres no hacen sino repetir infinitamente gestos ejemplares y paradigmáticos.

El mito describe las diversas y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo.

Los hombres también tienden a hacerse arquetípicos y paradigmáticos. Los personajes históricos a los que estamos acostumbrado son reemplazados por arquetipos, héroes cuyos actos deben ser imitados. Lo que importa en este caso son los actos, no los individuos en si.

Esta memoria colectiva es a-histórica. Sólo retiene arquetipos. Los actos de los héroes o dioses se conservan en la memoria popular, pero no se conserva lo individual, mas allá de que se personalice el acto, lo que se conserva es lo ejemplar. Lo que se repite es el ejemplo.

Es importante entender que no se trata de una conmemoración sino de una re-vivencia.

Un sacrificio, por ejemplo, no solo reproduce el sacrificio inicial revelado por un dios sino que sucede en ese mismo momento mítico primordial. Lo repite y coincide con él.

Esto implica que en la medida en que se repite un acto y a través de eso adquiere significación hay una abolición del tiempo profano, de la duración, de la historia. El que reproduce el hecho ejemplar se ve así transportado a la época mítica.

Esta abolición del tiempo profano y la proyección del hombre al tiempo mítico se produce en el momento de los rituales o de los actos importantes. Por efecto de la repetición, el tiempo deja de ser lineal y se vuelve circular.

Pero del tiempo hablaremos en las páginas que siguen.

## IV

### LO SAGRADO DEL TIEMPO

...nada es que no haya sido y que no será.

J.L. Borges, *Los teólogos*

Practicar un rito es revivir un hecho mítico del pasado. Para esto es necesario "trasladarse" del tiempo lineal profano al tiempo sagrado, un tiempo circular al que se puede volver innumerables veces.

La ruptura del tiempo lineal es el primer paso para ingresar en el tiempo mítico. El momento de pasaje es el conjuro.

Desde los primeros compases se percibe que el tiempo es uno de los elementos que Brouwer va a manejar de un modo especial. Durante todo el conjuro se suceden momentos de estabilidad rítmica y otros cuya sensación es de discontinuidad.

Entiendo esto como una manera de fracturar el tiempo, de generar una ruptura desde el comienzo.

Hay varios elementos con los que Brouwer quiebra la continuidad.

El acorde mixto, durante los momentos de discontinuidad, varía en su modo de aparecer. El arpegio que lo precede es siempre diferente, en principio es un arpegio ágil (comp. 2 y 5), luego lo arpegia con apoyaturas (comp. 8 y 11). En este último caso el arpegio no es mensurable, lo cual ralentiza el tiempo y frena el pulso de negras de la nota repetida.

Lento  $\text{♩} = 56-66$   
*Liberamente*

♮ = Ré

*ppp* *pp* *lv* *ben arpeggiato* *articolato* *pp* *f* *p*

5 *lv* *lv* *lv* *lv*

9 *pp* *mf* *lv* *lv* *p* *mp* *poco*

h. 12

El arpeggio comienza lentamente a entrar en el tiempo. Los compases 12 y 13 lo presentan con una rítmica definida pero aun poco solidaria con la continuidad del pulso.

9 *pp* *mf* *lv* *lv* *p* *mp* *poco*

♮ préparer la position  
 préparer position

13 *lv* *lv* *rit.*

7:8 7:8

Otros elementos de fractura son la variación rítmica y el cambio de compás. En el compás 45, luego de un bloque de compases con tiempo continuo, cambia el compás a 9/8, pero la nota repetida sigue marcando un pulso de negras, con una corche agregada. Al escucharlo luego de una sección de ritmo continuo se percibe un freno o un tropiezo en la continuidad.

Los compases 49 y 50 cortan con la nota repetida que se había mantenido por mas de veinte compases, convirtiendo al bloque de compases 45-54 en un estadio intermedio entre bloques de tiempo continuo y discontinuo.

Las partes de tiempo continuo coinciden con las de fusión de planos. Aparecen temas y hay desarrollos motivicos.

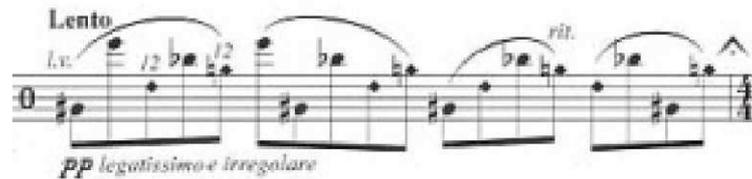
En las danzas en general el tiempo es mucho mas estable y constante, sin embargo la única que es totalmente rítmica es la Danza 2, en las demás siempre hay alguna modificación de la continuidad del tiempo.

En la Danza 1 Brouwer recurre al cambio de compás y a los valores agregados. En esta danza hay un intento de establecer rítmicamente la obra pero todavía hay secciones truncas o entrecortadas.



Otra forma de modificar el tiempo es la interpolación entre la danza uno y dos y las evocaciones compases sin marcación, con un carácter nulo, como una forma de abandonar el tiempo que se estableció anteriormente para entrar en otro con características diferentes.

En el final de la danza 1, luego de este interludio se hace presente la danza 2 con una estabilidad rítmica que se manifiesta desde el comienzo.



Las dos evocaciones comienzan con estos compases sin métrica



**EVOCACION II**  
Lento

101

12 19

rit.

suono ord.

*mp*

oscuro sul tasto

III VI

101

*pp cresc. e accel. poco a poco*

Estos son, apenas, algunos ejemplos del manejo del tiempo en la obra pero suficientes para entender a la hora de analizarla y, sobre todo, a la hora de interpretarla, que la inconstancia es una característica a tener en cuenta.

# Lateralidad

## Las ruinas circulares

El olvido es la perla de occidente.

La memoria, para las sociedades tradicionales siempre fue sagrada. A diferencia de la cultura occidental postrenacentista para la cual el tiempo es una línea en la cual la historia va imprimiendo el transcurrir, el tiempo del hombre mítico no tiene esa continuidad.

Si cada acto importante de su vida es una *re-vivencia* de algún hecho trascendental del pasado, ese pasado es completamente dinámico. El tiempo sagrado es indefinidamente recuperable, tiene carácter circular. No transcurre, regresa en cada ritual, en cada fiesta.

Es así, que el tiempo sagrado resulta ser un eterno presente que se reintegra mediante el artificio de los ritos.

Esta reintegración equivale a ser contemporáneo de los dioses. El hecho de santificar el espacio y el tiempo no es otra cosa que la intención de repetir una situación primordial. Es la nostalgia de una situación paradisíaca. Es el verdadero "eterno retorno".

No solo las religiones arcaicas consideraban el tiempo circular. Grecia, cuna de la cultura occidental, también lo consideraba a su modo.

Será el Cristianismo siguiendo las tradiciones judaicas el que establezca por fin el tiempo histórico no-circular que heredaría todo el mundo occidental.

## El eterno retorno

El tiempo ritual es eternamente recuperable.

Esta "serie de eternidades" se recupera mediante el rito, la fiesta. La fiesta religiosa es la reactualización de un acontecimiento primordial, de una «historia sagrada» cuyos protagonistas son los dioses o los Seres semidivinos.

Una fiesta se desarrolla siempre en un tiempo original.

Durante las ceremonias totémicas anuales del tipo intichiuma, los australianos arunta reemprenden el itinerario seguido por el Antepasado mítico del clan en la época altcheringa (literalmente, «Tiempo del sueño»). Se detienen en los innumerables lugares donde se detuvo el Antepasado y repiten los mismos gestos que hizo in illo tempore. Durante toda la ceremonia ayunan, no llevan armas y se abstienen de todo contacto con sus mujeres o con los miembros de otros clanes. Están completamente inmersos en el «Tiempo del sueño»<sup>5</sup>

La reactualización de estos hechos le recuerda al hombre la sacralidad de esos modelos. Estos modelos son necesarios para vivir el tiempo profano.

Para poner un solo ejemplo, es la hierogamia divina que tuvo lugar en el principio de los tiempos lo que hizo posible la unión sexual humana. La unión entre el dios y la diosa acontece en un instante atemporal, en un presente eterno; las uniones sexuales entre los humanos, cuando no son rituales, se desarrollan en el Tiempo profano. El Tiempo sagrado, mítico, fundamenta asimismo el tiempo existencial, histórico, pues es su modelo ejemplar. En suma, gracias a los seres divinos o semidivinos todo ha venido a la existencia.

Los participantes de la fiesta son contemporáneos de los seres sobrenaturales. Escapan de la cárcel de las horas, minutos y segundos para "entrar" en el tiempo de la fiesta. Un tiempo propio, muy distante del tiempo que observamos y calculamos con el reloj.

El tiempo mítico es inagotable y tiene una relación muy cercana con los dioses: en la mitología hindú cuenta una leyenda que una gaviota roza con su ala la cima del monte Meru una vez por año. El tiempo que tarda esa gaviota en deshacer esa montaña con su ala equivale a un día en la vida de Brahma.

Lo que queda por decir es que si en el rito se vive el mito, esos dos entes para el hombre arcaico son el mismo. Rito y mito, en el momento de la conmemoración son la misma cosa. La fiesta es comunión y el tiempo es siempre el mismo tiempo de celebración.

---

<sup>5</sup> Gillen J. , *Las tribus de Australia Central*, 2a ed., Londres, 1938, pp. 170 ss.

## Conclusión

Me resulta necesario para cerrar este trabajo elaborar una conclusión que unifique de manera mas cabal las dos orillas por las cuales fui transitando el análisis.

Por un lado los ritos y por el otro la obra.

Mas que hablar de la obra, la música, ya que para esta conclusión el Rito de los Orishas es una excusa para articular el pensamiento ritual con la música en general.

La conclusión a la que llego es la siguiente: **Los ritos y la música son dos formas de resignificar el tiempo.**

Las dos suprimen la experiencia normal del tiempo y la convierten en otra cosa. Ya no responde a la división del día ni de los años. Es un tiempo propio que se rige por sus propias reglas y genera sus propias sensaciones.

La música también resulta un rito, el arte en su totalidad es un rito porque el transitar una obra artística implica someterse a su tiempo, entrar en el tiempo del arte y salir del tiempo "profano" de todos los días. La música evoca y revive otro tiempo, al igual que el rito.

Como afirma C. Leví Strauss en su *Obertura a Lo crudo y lo cosido*, la música y el mito son máquinas de suprimir el tiempo. Superan al tiempo histórico y permanente.

La obra de arte está determinada por su propia estructura temporal, ese tiempo se nos impone.

Experimentar el arte implica aprender a demorarse.

## Bibliografía

- Barthes, Roland. *Lo neutro*, Buenos Aires: Siglo XXI editores. 2004.
- Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, Madrid: Alianza editorial, 1995.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*, México D.F.: Fondo de cultura económica, 1946.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama/Punto Omega, 1981.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires: Emecé editores, 2001.
- Eliade, Mircea, *Mito y Realidad*, Buenos Aires: Labor, 1992.
- Foucault, Michael. *La hermenéutica del sujeto*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2000.
- Grimal, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana., Paidós, 2001.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, 1991.
- Gillen J., *Las tribus de Australia Central*, 2a ed., Londres, 1938
- Levi-Strauss, Claude, *Mitológicas - Lo crudo y lo cocido*, México D.F.: Fondo de cultura económica, 1996.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Edaf, 1998.
- Ortiz, Fernando. *La música Afrocubana*, Gijón: Ediciones Júcar, 1974.