



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

FACULTAD DE FILOSOFÍA “DR. SAMUEL RAMOS”

***Estética-Ontológica: Una revisión a la filosofía de la
música en Schopenhauer, Nietzsche y Deleuze.***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

TRILCE ARIADNA MENDOZA HERNANDEZ

ASESOR:

LICENCIADO EN FILOSOFÍA CARLOS ALBERTO BUSTAMENTE PENILLA

Morelia Michoacán; Octubre 2014

Resumen:

El pensamiento como acto de creación es el punto de partida del filósofo francés Gilles Deleuze. Pensar significa crear. A partir de la ola posestructuralista a la que perteneció Deleuze, es que se retoma esta aseveración que ya había sido inaugurada por la filosofía romántica encarnada sobre todo en Nietzsche y su predecesor Schopenhauer. El pensamiento y el arte como problemas que tienen un mismo origen ontológico.

Este trabajo analiza esa tradición irracionalista que nos descubre al pensamiento, la más encumbrada capacidad humana por ser la que lo distingue de otros seres, con un origen similar al de la creación artística; a saber, lo irracional y lo irrepresentable.

El problema de la música se analiza aquí, por ser para los tres filósofos, el arte no-representativo *par excellence*. La música es el correlato del movimiento ontológico del devenir. De una serie de elementos disímiles y dispersos en el caos hace surgir algo nuevo. Pensamiento y música son una suerte de *synthesizer* que hace posible el surgimiento de lo nuevo a partir de lo diferente.

Palabras clave:

Música, devenir, ritornelo, pensamiento, creación, estética y ontología

Abstract:

Thought as an act of creation is the starting point of the French philosopher Gilles Deleuze. Thinking means to create. From the poststructuralist wave, that he belongs to, is that this claim had already been opened by the romanticist philosophy represented especially in Nietzsche and Schopenhauer, its predecessor. Thought and art as problems which have the same ontological origin.

This paper analyzes the irrationalist tradition that reveals the thought, the most exalted human being capacity that distinguishes it from other beings, as a similar source of artistic creation; namely, the irrational and the unrepresentable.

The problem of the music discussed here, it is for the three philosophers, non-representational art *par excellence*. Music is the ontological correlate of movement of becoming (*devenir*). From a series of disparate and dispersed elements in chaos raises something new. Thought and music are a kind of *synthesizer* that makes possible the emergence of the new from the different.

Key words:

Music, becoming (devenir), ritornelo, thinking, creating, aesthetics and ontology

ÍNDICE.

Introducción.....	4
Capítulo I: Romanticismo contra Idealismo.....	9
1. La reconciliación y la Unidad, problemática del romanticismo.....	13
1.1. La estética hegeliana. El primer paso para la re-unificación con el Absoluto	14
1.2. La Música para la estética hegeliana.....	18
2. Schopenhauer.....	21
2.1. La ontología schopenhaueriana. Los conceptos de «voluntad» y «representación».....	24
2.2. El arte.	26
2.2.1. «Puro sujeto del conocimiento» o la supresión del individuo.....	27
2.2.2. Las artes plásticas: la arquitectura, la pintura y la escultura. Expresión de las ideas platónicas.....	32
2.2.3. Las artes abstractas como expresión ideas kantianas o ideales de la razón.....	35
2.2.3.1 La poesía.....	35
2.2.3.2. La música.....	37
Capítulo II. Nietzsche.	43
1. Vida y música. Nietzsche y el pensamiento de lo trágico como experiencia estética de la propia vida.....	47
2. El Nacimiento de la tragedia. La ontología y la estética.	59

3. El arte como «imagen» de la verdad.....	64
Capítulo III. Deleuze.....	76
1. Schopenhauer, Nietzsche y Deleuze: la prefiguración de una ontología-estética.	79
2. Ontología- estética en la obra de Deleuze en solitario.....	84
2.1 Modulación e individuación. Las potencias artísticas del Ser.....	86
2.2 La minoridad ontológica como principio político-estético del arte.....	92
3. Ritornelo.	94
3.1. Ritornelo y semiosis.	101
3.2. Estética-ontológica: sintetizador de pensamientos, el ritornelo molecularizado y nuevas formas de pensamiento.....	115
Conclusión.....	126
BIBLIOGRAFIA	132

Introducción

La filosofía de Gilles Deleuze se centra en el pensamiento como acto de creación. Por ello arte y filosofía son problemas tratados de maneras similares y con la misma importancia. Ambos son procesos que crean el pensamiento. Así podríamos decir que Deleuze parte del rizoma, pues ha de establecer una lógica que le permita unir conceptos que son diferentes. Disciplinas que parecen opuestas o que no se interesan unas por otras. El rizoma es la ontología donde es posible trazar conexiones en todas direcciones, no se sigue una lógica conformada por proposiciones verdaderas que constituirían un discurso ordenado jerárquicamente. Es decir, se trata de salir de la lógica aristotélica para poder pensar en una lógica de la diferencia. No hay en la filosofía de Deleuze un sistema arborescente; sino rizomático; pues, según esta lógica el pensamiento no es una puramente racionalista, sino de la sensación, de lo corporal que hace y se hace rizoma. Al acecho de todo aquello que sea un acontecimiento, un momento de la vida de un individuo, que pueda ser visto, escuchado o sentido y que provoque crear, que es lo mismo que pensar. El rizoma nos enseña que el devenir es así, azarosamente nos ponte frente a un acontecimiento que cambiará nuestra forma de ver y quizá nos mueva a buscar senderos por donde crear. Y es ese acontecimiento del pensar el que trata de captar la filosofía deleuzeana.

Por ello es que resulta difícil de leer la obra del filósofo francés; pues esta lógica rizomática busca hacer conexión también con el lector, espectador virtual a quien va dirigida; para hacerlo pensar de otra manera. Haciendo emerger la posibilidad de conectar dos conceptos que aparecen como apartados y disímiles en la imagen clásica del pensamiento; el arte y el pensamiento. Es por ello que en este trabajo se intenta pensar qué posibilidades de pensamien-

to son creadas por el arte y si es el arte el que puede proveer distintas posibilidades, o nuevas imágenes, de pensamiento. El problema de la “imagen del pensamiento” es algo que le ocupa en toda su obra. Salirse del esquema arborescente que está emparentado con el sentido común y la moral más de lo quisiera. Explicarse cómo es posible, aún, que exista lo nuevo y que emerjan nuevas posibilidades de pensar tarea que permea la obra de Deleuze; para la que utiliza todo un nuevo lenguaje y así salir de la «imagen de pensamiento» de una filosofía anquilosada: “Pues igualmente no se trata de escribir en nombre de nadie ni para decir algo a alguien o algunos. Se trata de escribir para hacer rizoma —múltiples, imprevisibles conexiones— con el mundo, para conectarse con el Afuera”¹. Este trabajo parte de esa misma intuición, a saber, que el pensamiento ha de ser creado; el objetivo es buscar aquellos momentos en que la filosofía intentó buscar un origen inmanente del pensamiento. Y, de ser así, como es que al arte tuvo algo que ver en ese proceso.

Como dice Foucault respecto de su incursión con Deleuze, el pensar se trata de hacer chocar dos cuerpos, mezclar conceptos y causar el acontecimiento². Así resultó precisamente este trabajo, se buscó en la filosofía de Nietzsche precisamente por ser uno de los antecedentes aceptados por el propio Deleuze. De ahí surgió la idea de revisar el contexto histórico en el que surgió el pensamiento estético de Nietzsche; así dimos con Schopenhauer. Aunque este último no es del interés de Deleuze sí encontramos en él la importancia de un pensamiento estético; como antecedente histórico de la obra deleuzeana, aunque no una influencia directa. Pero sobre todo, estos pensadores resultan importantes por su carácter de acontecimientos, filósofos que “chocaban” con su contexto y provocan algo nuevo. Que hicieron volcar a la historia de la filosofía en nuevos sentidos, pues *crearon* nuevas formas de pensar.

¹ M. T. RAMÍREZ. *Filosofía y Creación*, “II. El acontecimiento ideal. Gilles Deleuze y la Filosofía”, 2. Captar el acontecimiento, ed. Dríada, Morelia, Mich, México, 2007, p. 49.

² Cf. M. FOUCAULT, *Theatrum Philosophicum*, en Michel Foucault y Gilles Deleuze *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y Diferencia*, trad. Francisco Monge, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 17.

Es por eso que la primera parte del trabajo es una revisión del pensamiento romanticista; pues es ahí donde encontramos un choque entre la filosofía y la estética. A partir de la filosofía de Schopenhauer vemos que, para él, el arte es una parte vital de la existencia, no solo humana, sino ontológicamente hablando. Pero es también quien ve la posibilidad de pensar en un sustrato irracional de la existencia; y la única manera de acceder a esto es la música. No pensando en un fin trascendente de la existencia o buscando una respuesta científicista, la filosofía de la música en Schopenhauer representa esa posibilidad de pensar una ontología inmanentista por medio de la música; proponiendo con esto una forma más o menos asequible de comprender esa parte irracional de la existencia. Vemos como es que a partir de la estética se plantea una ontología inmanentista que imprime una visión del mundo que poco a poco irá asimilando su parte irracional; lo cual da como resultado distintos modos de pensar; o como Deleuze lo llama, distintas «imágenes de pensamiento». Postura inmanentista que comienza con el propio Schopenhauer y que continuará con la filosofía nietzscheana hasta llegar a Deleuze.

En la segunda parte rastreamos en la filosofía de Nietzsche esa ontología estética que intenta hacer una perspectiva inmanentista. El filósofo alemán es referente continuo de la obra deleuzeana, no solo por los estudios monográficos en torno a su obra, sino que es gracias a él que Deleuze piensa en el problema de las «imágenes del pensamiento». Nietzsche es la crítica radical a la «imagen dogmática del pensamiento», la que establece precisamente en su primera obra sobre la música, *El nacimiento de la Tragedia*. Ahí se establece que no solo la creación sino también la destrucción son parte constitutiva de arte, y por ende del pensamiento. Y por otro lado la transformación de la «imagen dogmática del pensamiento» pues se pone en duda el lugar privilegiado de la concepción de sujeto como entidad puramente racional; gracias nuevamente a partir de la concepción de la música.

Y finalmente, la tercera parte, que es la que nos hizo elaborar este trabajo. El concepto de *ritornelo* y las implicaciones epistemológicas que este tiene. El ritornelo es expuesto como una instancia musical que va más allá de la concepción habitual que tenemos de la música. Con este concepto, Deleuze lleva las intuiciones de Nietzsche y Schopenhauer a un ámbito ontológico y epistemológico que aquellos ya intuían pero que expresaron de otro modo. Para Deleuze el ritornelo demuestra la instancia musical que lleva consigo todo acto creador; a manera como se establecen los ritmos, cada ser crea en todo momento su espacio y con ello su propio ser. Pero como dijimos desde un principio, el interés de la filosofía de Deleuze es el pensamiento. Por ello, además de revisar la ontología deleuzeana, el capítulo sobre el ritornelo es una revisión de cómo se ha manifestado esta instancia ontológica en la creación musical a través de la historia. Pero, sobre todo, cómo es que se actualiza esa instancia creadora que hace el ritornelo en el acto de pensar. Es también una crítica radical a las «imágenes del pensamiento» que hacen “representaciones” del mundo o que ponen una «imagen» como si fuera la única posibilidad de interpretar al mundo, como la moral, por ejemplo. Más bien mostrar la forma en que el pensamiento, quizá, no sea representacional, que la perspectiva lógicamente ordenada y jerarquizada que impone el hombre sobre el mundo, no es la única ni la verdadera sino que el acto de pensar es más parecido al acto de creación musical, un tanto azaroso y caótico; que como un *sinetizador* el pensamiento reúne y recompone para interpretarse a sí mismo, para crearse y crear sin una meta y sin un sentido definido, sino generando, quizá, nuevos modos de ser y pensar sin formulas establecidas, sin imágenes definidas.

Finalmente, la filosofía de Deleuze es una chance para establecer una ontología inmanentista cuyas consecuencias epistemológicas se manifiestan, en todo ámbito, más claramente en el artístico. Esta ontología no es una que muestre unas instancias que antecedan a la exis-

tencia, sino que han de creadas para existir, actividad que les propia tanto a la filosofía como al arte.

Capítulo | I: Romanticismo contra Idealismo.

A primera vista resulta indiscernible lo que distingue a un idealista como Hegel de cualquiera de sus contemporáneos románticos -Schelling, Schlegel, Fichte. Y es que es tanto lo que se deben mutuamente, se retoman por todas partes, uno inspira al otro, etc., que es difícil colocarlo como uno de los adversarios del romanticismo, por un lado; y por el otro a los verdaderos defensores del pensamiento romántico (por lo demás anti-racionalistas). Además de compartir la época histórica y muchas de las aspiraciones ideológicas con sus conocidos contemporáneos (incluso amigos) como Schelling y Hölderlin, Hegel se distanciará de la postura preponderantemente estética que dominará los años de 1750 a 1850 en la que se desarrolla el Romanticismo. Es más bien gracias a ese aparente devaneo entre las posturas en boga en la época de Hegel que él puede *distanciarse* de ellas; pacientemente posterga la madurez de su pensamiento y retoma todo lo que resulta de esta batalla que libran los románticos con *su* mundo externo. Sin embargo hay en el tintero de la época romántica una idea que los vincula, un problema al cual -de manera general puede decirse- todos, filósofos y artistas, intentarán aprehender desde *su particular perspectiva de la totalidad*; esto es, el problema de la Unidad o el de un pensamiento del Absoluto.³

³ Podríamos, irnos a los antecedentes del Romanticismo y no terminaríamos jamás. El romanticismo, con movimientos diversos como el *Sturm und Drang*, ha sido identificado como el tipo de pensamiento que surgió contra el racionalismo de la Ilustración. Sin embargo revisando precisamente el pensamiento de la Ilustración, para encontrar antecedentes de conceptos del Romanticismo y sobre todo del impulso esteticista que se respiraba en el ambiente intelectual ochocentista, resultan esclarecedoras las posturas esteticistas de los propios ilustrados que no parecen ser opuesta y mucho menos racionalistas, tal es el caso de filósofos y pensadores que dedicaron sus estudios al fenómeno del arte; el inglés Shaftesbury o el alemán Baumgarten (fuente directa de la filosofía estética de Kant) o los franceses Maurpetius y Diderot que intentaban rescatar a la teoría estética del frío matematicismo que la estética clásica estaba perfilando como canon de la práctica artística —de quienes sus antecedentes tampoco son del todo claros y revisar en retrospectiva no tendría mucho sentido para este escrito. En su *Filosofía de la Ilus-*

Heredadas por la Ilustración, las posturas estéticas cambiaron la visión más clásica de una teoría estética que ligaba al arte con conceptos metafísicos como la verdad y la realidad o lo natural y lo justo, que dirigían al juicio estético a ser fundamentado racionalmente, en una suerte de aspiración a equiparar a la ciencia matemática con la estética. Sin embargo las nuevas posturas se alejaban del frío racionalismo que la filosofía cartesiana había instaurado y buscaban respuestas más antropológicas a la cuestión estética.⁴ Posteriormente esto se traduciría en una mayor atención hacia la teoría estética en pensadores ya propiamente románticos -no siempre filósofos sino también artistas- pues la reflexión en torno al fenómeno estético se convirtió en una forma de acercarse al conocimiento de la «naturaleza del hombre»⁵: una «otra “naturaleza” cuya comprensión y esclarecimiento no conducía a la concepción metafísica con la que antes era entendida, sino a una visión más bien inmanentista en tanto que se circunscribía a los límites de una reflexión puramente antropocéntrica. Así, para Schiller la poesía será el arte más noble, el que dispone al estado estético de la *catharsis*, en el que las oposiciones entre -por ejemplo- sentidos y razón queda disuelta. El yo=yo de Fichte que se plantea a sí mismo, reconcilia lo sensible y lo inteligible en la historia hacia el futuro; lo mismo que Schelling, que sostiene se pueden encontrar ejemplos de esa reconciliación ya en el presente. Estas posturas serán retomadas, más o menos, por Hegel, para quien el arte será sólo en primer momento la reconciliación en el espíritu Absoluto; y junto a la Religión y la Filosofía llevarán a cabo esa empresa

tración, Cassirer rastrea que el concepto leibniziano de «armonía» (Cf. CASSIRER, E., *La filosofía de la Ilustración*, F.C.E., México, D.F., 1997, p. 104.) había prevalecido por los siglos en la jerga común de los pensadores alemanes quienes preservaban la filosofía de Leibniz en oposición a sus colegas franceses quienes se habían dedicado difundir la filosofía *racionalista* de Descartes. Introducido y difundido el leibnizianismo en Francia por Maupeitius proliferaron las posturas esteticistas y el concepto de «armonía» fue quedando intrincado a través del tiempo en las teorías estéticas. Pero Leibniz ya no era una fuente directa para los románticos; mas influenció para el desarrollo de un pensamiento estético que ya surgía desde el mismo auge de la filosofía ilustrada. Es posible que del uso común de conceptos metafísicos como el de «armonía» en el ambiente intelectual y con la contribución del idealismo, haya surgido el impulso por hallar esa instancia metafísica como fin último de la existencia bajo diversos conceptos; como el problema del «absoluto» que ocupó de manera recalcitrante en la filosofía de 1800 y por el cual el impulso por dilucidar el problema tomaría un tinte estético y se volvería posteriormente a interesarse por el problema de la música y su sentido para la vida humana.

⁴ Cf. *Ibidem*, sobre todo “3. El problema del gusto y la orientación hacia el subjetivismo”, pp. 328 y sigs.

⁵ *Ibidem*, p. 328.

de reconciliación entre una instancia metafísica y el individuo particular en conflicto con aquella.

El punto de partida de los románticos es más o menos el mismo. Kant postula las distinciones entre “mundos”, el de lo fenoménico y el de lo nouménico, que limitan los confines del conocimiento a los fenómenos y velan por detrás de éstos un otro “mundo” incognoscible, el de la *cosa en sí*. Por su lado el entendimiento tendrá un mundo sobre el cual avocarse e indagar cuanto quiera mientras le sea posible *representarse* algo como objeto, como cosa, como fenómeno. Pero detrás de cada fenómeno queda fuera del alcance del entendimiento la posibilidad de saber lo que sea *en sí* tal o cual fenómeno. Éste es el punto de partida que la filosofía kantiana postuló para pensar el problema de la teoría estética en torno a las artes. Al dejar a la instancia de lo en sí velada al conocimiento y negando el acceso a ésta por las vías en que las facultades humanas pueden acceder al conocimiento de cualquier cosa, se abrió para los románticos la posibilidad de entrever en las formulaciones kantianas otro mundo detrás del de los fenómenos, un mundo en el que nada tuvieran que ver las facultades de entendimiento y razón, un mundo totalmente desconocido tanto al juicio como a la intuición sensible: incognoscible, impenetrable, irrepresentable –al menos hasta ahora- y del cual cada quien daría su propia (e ingeniosa) versión. El pensamiento se alejaba así de cada una de esas versiones de un racionalismo que se situaran más bien en una teoría solamente epistemológica, y se acercaba más hacia esa estética antropomórfica que se emparentaba con la psicología; todo ello para poder dar sentido de la propia existencia individual como ser corporal y sintiente, pero esta vez con una propuesta innovadora: el conocimiento de las esencias del mundo y del alma, pero a través del arte -desde ahora ya no solamente a través de la experiencia intelectual (en oposición a la sensibilidad) que proporcionaba el conocimiento a través de la ciencia según pensaban

antaoño⁶. Ese sentido se anhelaba cada vez más fuera de los confines del conocimiento intelectual y se buscaba en otro lugar quizá, confiriéndole a ese sentido una forma de expresión más sensualista, por decirlo así, algo que solamente la experiencia de una obra de arte podía ofrecer -y no la obra intelectual y científica.

Dotado de estas cualidades casi místicas, de este mundo de lo en sí se hacía algo seductor: precisamente por encontrarse *fuera* de los confines de lo que se puede representar, se convirtió en algo ansiado por asir. Un mundo totalmente nuevo estaba ahí por explorar y el filósofo se encomendó a sí mismo la tarea de trazar el mapa con el que se podía acceder a él. El mundo de lo en sí fue asumido como el estatuto ontológico de todo lo que es diverso -los fenómenos- como lo que da unidad a ese mundo de la diferenciación y la diversidad, el de lo fenoménico. Lo en sí, al estar detrás de lo fenoménico y estar fuera de toda posibilidad de ser *representado*, era para los románticos esa instancia última que unía lo des-unido. Era pues la esencia *absoluta*⁷ de todo cuanto es diverso.

Kant había puesto los límites de lo que es humanamente posible conocer, restringiendo su dominio al mundo de los fenómenos y siendo la facultad del entendimiento la única capaz de asir a los fenómenos en tanto objetos que se representan exteriormente al propio entendimiento. Y fuera de este dominio del conocer a los fenómenos, había erigido la infranqueable barrera de la cosa en sí, aquello que ya no se puede asir con el entendimiento puesto que es irrepresentable. Quedó con esto todo un mundo completamente fuera de toda capacidad de

⁶ Atendiendo, claro está, a la visión que nos heredaron los propios románticos del pasado que ellos llamaron racionalista. Pero que, como veíamos al principio, el pensamiento estético del romanticismo, cuyas características son el irracionalismo y la oposición ente sensibilidad y razón, ancla sus raíces precisamente en esa tradición.

⁷ La historia del concepto de Absoluto para el idealismo y, sobre todo, para el romanticismo es difícil y no es preciso decir quién tiene la paternidad de ese concepto equiparado con el concepto de lo en sí de la filosofía kantiana. Para el propio Kant lo en sí es un estatuto epistemológico que se encarga de ponerle límites al conocimiento; pero serán los románticos quienes verán, al concepto de lo en sí pero entendido como absoluto, como un estatuto ontológico y ya no simplemente un confin epistemológico; lo que les conducirá formular toda una metafísica en torno a ese concepto. (*vid. supra*, nota 1)

razonamiento, cubierto bajo el resguardo de la forma que se aparece al entendimiento en el fenómeno. Pero quedaba sin embargo en el espíritu de la época romántica un vacío que la filosofía kantiana no satisfacía: ni siquiera en su humilde teoría estética se encontraba respuesta a cuestiones que tuvieran que ver con la pasión y la exaltación que cotidianamente se experimentaban en el arte, experiencia que los herederos de la teoría kantiana estaban decididos a explicitar, confiriéndole su verdadero estatuto y envergadura. El Romanticismo dio toda su atención a la estética como problema fundamental de la filosofía colocándolo en el privilegiado lugar de la ontología.

1. La *reconciliación* y la *Unidad*, problemática del romanticismo.

Como resultado de la filosofía de la *Crítica de la Razón Pura* de Kant algunos de sus sucesores encontrarán una objeción a la postura kantiana, pues aunque la «autonomía del sujeto racional» parecía resguardada, ésta misma quedaba escindida de la realidad circundante⁸, a la que el sujeto está unido por su sensibilidad. La teoría romántica posterior tratará de reunificar esta escisión, buscando la re-unión del sujeto racional con su sensibilidad por mediación del arte. Buscarán el “mito fundador” de una realidad distinta a la actual, una realidad en que los individuos están unidos con un supuesto Absoluto y buscarán la reunificación. Ya que la unión con el Absoluto está perdida, tiene que ser reencontrada o reinventada; y así esta búsqueda estará liderada por el arte.

De manera distinta, en Hegel -quien será un fuerte crítico de las teorías estéticas románticas- la reconciliación en el Absoluto ocurrirá más allá de una sensibilidad artística la que, a la luz de la *Fenomenología del espíritu*, es sólo un momento de realización del espíritu Absoluto

⁸Cf. INNERATY, D., *Hegel y el romanticismo*, Tecnos, Madrid, 1993, p. 14.

pero aún no su culminación. La re-unificación de los contrarios es un largo y sistemático proceso que continuará hasta que la realidad circundante y abstracta, por medio de la autoconciencia del Espíritu, sea aprehendida en el concepto.

1.1. La estética hegeliana. El primer paso para la re-unificación con el Absoluto.

Dicho en términos muy generales, para Hegel, su época era propicia para que el despliegue del espíritu hubiese llegado al momento histórico de su auto-comprensión (a su autoconciencia), y todo aquello que quisiera persistir en el Ser (histórico) debía comparecer ante el juicio del concepto, convirtiéndose así en conocimiento racional concreto y que dejara, por fin, de ser mera intuición abstracta. En sus *Lecciones de estética*⁹ se expone de manera clara la perspectiva que mantuvo Hegel ante la problemática del arte en su filosofía. Así, visto como un primer momento del proceso mediante el cual se despliega el espíritu Absoluto, la cuestión del arte habrá de ser tratada bajo la óptica de la ciencia, es decir, habrá de encargarse de definir su objeto, el de lo bello, como una idea y no como una representación. Esto quiere decir que habrá de definir primeramente el concepto de lo bello y, como ya enseñaba Platón, evitar dar ejemplos de lo que se considera bello, pues con esto se estaría eliminando el estatuto científico de un pensamiento sobre la belleza.

El objeto del arte, su comprensión y utilidad, deben salir del ámbito de la opinión común y aspirar a convertirse en una ciencia del espíritu. La estética, pues, será entendida como ciencia de lo bello. Esto es: su objeto será tratado desde una perspectiva científica, y su refle-

⁹ Estas *Lecciones* (HEGEL, G. W. F., *Lecciones de estética*, Ed. Coyoacán, México D. F., 2002, a partir de ahora solamente *Lecciones*) no son propiamente una obra de Hegel, sino la recopilación de notas del propio Hegel y de sus alumnos en la universidad de Heidelberg y Berlín donde impartió sus cursos de estética, intermitentemente entre 1817 a 1829.

xión sólo debe versar sobre lo general y no lo particular, cuando lo bello sea reconociblemente *Ideal*. Lo bello en el arte sólo será tratado, desde esta perspectiva, como una manifestación del espíritu, es decir no de manera natural sino como producto del pensamiento; esta reflexión no considera a la belleza natural sino sólo a la belleza del arte.

Se tratará a lo bello como ciencia en tanto que el arte es una ciencia del espíritu; así el producto del arte (como producto del espíritu) puede ser pensado o universalizado como concepto —ya que, como enseña la filosofía hegeliana, el espíritu es capaz de tomar conciencia de sí mismo por el pensamiento. La tarea de esta filosofía, la de pensar a las manifestaciones del espíritu de manera científica, será la manifestación de un pensamiento común a la época romántica que tiende a reunir en una sola cosa lo que es contrario. Ese pensamiento en Hegel será reconocido como el movimiento dialéctico. Según esta opinión común, que pretendería reunir a los contrarios, Hegel retomará la idea de que el arte y la ciencia son cosas contrarias; si esto es así, su estética dará tratamiento filosófico al arte por medio del concepto, sacará a la tarea artística de su esfera puramente creativa (práctica) y la confrontará con la esfera contraria, la de lo puramente reflexivo. La estética hegeliana, pues, será la superación de esa oposición.

Ahora bien, esta estética no trata de dar una justificación filosófica al arte, pues éste ya de por sí es auto-suficiente y no necesita de otras instancias para hallar sus materiales y fines que logra expresar. Así pues dice Hegel: «Comparado con el pensamiento, el arte bien puede ser considerado como poseyendo una existencia constituida de apariencias [...] empero, presenta sobre la realidad exterior la misma superioridad que el pensamiento: lo que buscamos tanto en el arte como en el pensamiento es la verdad. En su propia apariencia el arte nos deja entrever algo que supera la apariencia»¹⁰. Es por ello que la filosofía encuentra justificación

¹⁰ *Lecciones*, p. 28.

para tratar al arte como ciencia del espíritu, como estética; pero el arte de ninguna manera busca la justificación a través de la filosofía. El arte no espera a la filosofía para ser.

A la luz de esta comprensión de la estética es posible comprender por qué el arte es el primer paso a una reunificación metafísica con lo *Absoluto*. Pues la filosofía hegeliana no es más que una propedéutica hacia esta re-unificación; así, por vía de un procedimiento epistemológico se llegará -en algún momento futuro de la historia- a la total (auto) comprensión del espíritu; o lo que es lo mismo, en términos de esta metafísica, a la re-unión con el Absoluto. Así: «el destino más elevado del arte es aquél que resulta común a la religión y a la filosofía. Como éstas es una forma de expresión de lo divino y de las necesidades y exigencias más elevadas del espíritu[...] Pero se diferencia de la religión y de la filosofía por el hecho de que posee el poder de dar una representación sensible de sus ideas». Sin embargo, el lugar del arte es sólo pasajero y el más bajo en esta propedéutica, por lo que «en la jerarquía de los medios que convienen para expresar el Absoluto, la religión y la cultura surgida de la razón ocupan el más alto lugar muy superior al arte».¹¹

Las teorías anteriores a la propia teoría hegeliana del arte, según él, estaban sólo destinadas a establecer una teoría del “buen gusto”, olvidando que el arte es expresión de un momento histórico específico y de un contexto geo-cultural¹², por lo que no se puede mantener las especulaciones de esas supuestas teorías del arte de manera universal y concreta. El arte también fue tratado con anterioridad como imitación de la naturaleza, pero según Hegel esta no es una manera de tratar el objeto del arte científicamente ya que el arte no sólo puede encontrar sus modelos de expresión en la naturaleza imitándolos. Lo que surja de una imitación así no será más que una caricatura del objeto que intenta imitar: «considerar la imitación como

¹¹ Ibídem., p. 32.

¹² Cf. Ibídem., p. 73.

finalidad del arte, desaparece lo bello objetivo en sí mismo»¹³, desapareciendo también su carácter de universalidad. El artista no posee los mismos medios que la naturaleza para producir lo que en ella existe, sino que se vale, además de artificios; sin embargo, «la Naturaleza y la realidad son fuentes en las cuales el arte no puede dejar de beber. Tampoco el ideal».¹⁴ No es pues la finalidad del arte ser imitación de la naturaleza pues, aunque él se vale de la pura intuición sensible para ser captada una obra, es también manifestación del espíritu, del pensamiento.

Para Hegel el concepto de estética deberá ser entendido, a lo largo de sus lecciones, como «ciencia de lo bello», y solamente tomará en consideración a «lo bello artístico» sin ocuparse de lo, por así llamarlo, bello natural -que sólo existe para el entendimiento como analogía al concepto de belleza artificial. Lo bello natural no puede ser tratado científicamente por ser inferior a la belleza artística que es manifestación del espíritu¹⁵, mientras lo bello natural no es manifestación del espíritu y por lo tanto no es tratable filosóficamente.

Desde luego, Hegel critica las posturas estéticas en boga en su época. De manera general las divide en dos grandes teorías, que tienden a resaltar nociones a las que las obras de arte debieran ajustarse: la de lo *característico* y la de lo *significativo*—que fue defendida por Goethe. De ellas no se pueden inferir generalidades de postulados que se refieren puramente a lo “sensible”, pues sólo toman «como comienzo lo particular y lo existente». «Otra forma» de teoría en torno al arte, continúa Hegel, «que se opone a ésta es la reflexión puramente teórica, que se propone definir lo bello como tal, sin salir de sus límites ni separar su idea». Como ya lo enseñaba Platón, para poder tener conocimiento de lo que es bello en sí no debe tomar en cuenta a sus objetos en su particularidad sino en su generalidad. Pero de ella se deriva una metafísica

¹³ *Lecciones*, p. 39.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 40.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 9.

abstracta, según Hegel, pues esa *idea platónica* de lo bello-en-sí es carente de contenido y «ya no satisface a las necesidades filosóficas más ricas» de la época¹⁶.

Ambas formas de teorías son insuficientes para Hegel, pues para conocer realmente el «concepto filosófico de lo bello [...] debe constituir una mediación entre los dos extremos a los cuales acabamos de referirnos, es decir, entre la generalidad metafísica y la particularidad de la determinación real»¹⁷. Para pasar a ser materia realmente filosófica, el concepto de lo bello debe expresar la verdadera finalidad de una teoría filosófica: «la conciliación de los contrarios»¹⁸.

1.2. La Música para la estética hegeliana.

«Ciertas artes pueden tener más necesidad que otras de este estudio [la estética]. La música, por ejemplo, que traduce sentimientos profundos y en absoluto imprecisos, movimientos del alma, por así decir, inmateriales, a los cuales no puede atribuirse ni contenido ni pensamiento, no tiene necesidad de una base experimental amplia como las otras artes. Por eso el talento musical se manifiesta de manera precoz, mientras que la mente y el alma están vacías y ausentes de toda experiencia que provenga del espíritu y de la vida, y todo el mundo conoce virtuosos cuyo carácter y espíritu no se hallan a la altura de su talento. Otra cosa es en poesía que es la expresión consciente del espíritu humano, de sus intereses profundos, de las potencias que lo agitan»¹⁹.

Es claro que para Hegel, siguiendo su esquema dialéctico, las diferentes artes al interior de la estética son vistas jerárquicamente, no están al mismo nivel: a la vez que el arte, en general, es

¹⁶ Cf. *Ibídem*, pp. 80-82.

¹⁷ *Lecciones*, p. 82.

¹⁸ *Ibídem*, p. 84.

¹⁹ *Lecciones*, p. 58.

un primer estadio de la propedéutica dialéctica, las distintas artes también son graduadas por la dialéctica según sea su capacidad de lograr expresar al espíritu de manera precisa o no.

A este esquema posteriormente filósofos como Schopenhauer, por ejemplo, lo criticarán fuertemente, sosteniendo que “racionaliza” demasiado: realiza una gradación de las artes haciéndolas sirvientes de un fin supuestamente más alto, a saber, una propedéutica para alcanzar estadios que se encuentren más cercanos al concepto y la razón, en los que se logra, según Hegel, una mejor representación del espíritu y una verdadera reunión de los contrarios en la religión y en la filosofía gracias a la mediación del concepto. Mediación que no se encuentra todavía en el arte. Es claro que para Hegel el lugar que ocupa la música es bajo, pues para él ésta no es un arte que se separe de la intuición sensible, permanece ligado a ella, por lo que resulta un arte «impreciso». Pero es suficiente para iniciar la propedéutica dialéctica ya que la música necesita de la mediación del espíritu, o sea del pensamiento, para poder *traducir* a «sentimientos profundos» la pura sensibilidad abstracta —cuestión de la que también se diferenciará la filosofía schopenhaueriana. La música es válida para ser el primer estadio de esta propedéutica que comienza por lo más abstracto en la intuición sensible y culmina elevándose en la concreción del concepto.

Otra cosa muy diferente será para Hegel la poesía, pues de entre las artes es la que más se acerca al siguiente nivel, al del concepto y la filosofía; la poesía ya muy poco tiene que ver con la pura expectación auditiva de la música. Este esquema nos da idea de la importancia que para Hegel tiene la jerarquía en su propio esquema, pues siguiendo de manera correcta los “pasos” de esta propedéutica, se puede llegar a un buen término. Ya sea en el ámbito epistemológico, cuya meta es alcanzar la autoconciencia, o en el ámbito de la moral, cuyo propósito es alcanzar la libertad, etc., el propósito será seguir los pasos por los que conduce el sistema de la

Fenomenología y con ello llegar a un verdadero, real y racional despliegue del espíritu; de no ser así, no será posible reconocer el *verdadero* espíritu en su plenitud.

Como arte, la música debe ser pensada como manifestación del espíritu. Sin embargo no es para la filosofía del Espíritu, como lo habían pensado algunos contemporáneos a Hegel, la más noble de las artes. Precisamente porque para Hegel es la más extraña e impensable de las artes, la pone en el lugar más bajo. Contrariamente a pensadores como Schlegel, Hoffman, Novalis, Tieck y posteriormente Schopenhauer, para quienes la música será el arte privilegiada, precisamente por ser imprecisa, confusa, incomprensible y misteriosa, características que la ligán directamente con lo incognoscible de la naturaleza. Para este tipo de pensamiento, eso que llaman “incognoscible” es, o por lo menos aspirará a ser, el fundamento del Ser. Según esta manera de pensar, el Absoluto y la reunión con el fundamento del Ser no son competencia de la razón y el entendimiento. Así, recuperando el irracionalismo del *Sturm und Drang*, los románticos teóricos de la música encontrarán ese fundamento del Ser y su anhelada reunificación como una experiencia diferente de la racionalización del sujeto, como sostuvieron los receptores de la época de la Ilustración y la filosofía kantiana. Ésta será una intuición más que una reflexión, o, según esta comprensión del concepto de Absoluto, una sin-razón. La música es pues la prueba de ese fundamento irracional y es, para estos románticos, el vínculo más estrecho entre el individuo sensible y ese mundo incognoscible, vínculo diferente del mundo de la razón trascendente y los fenómenos que era visto, más bien, como un pensamiento cosificador. Ese concepto de razón fue identificado como ese pensamiento cosificador al que, por ejemplo, Schopenhauer no tendrá ningún reparo en identificar con Hegel, precisamente el padre no reconocido del materialismo dialéctico.

Hegel no se detendrá en los estadios intermedios de la filosofía del Espíritu. Su estética tratará siempre de la generalidad, del arte en general. Un arte que es sólo el principio de un proceso racionalizador, pues para él: «la necesidad del arte en general tiene, entonces, esto de racional: que el hombre en tanto conciencia, se exterioriza, se desdobla, se ofrece a su propia contemplación y a la de los otros. Mediante la obra de arte el hombre, que es su autor, trata de expresar la conciencia que posee de sí mismo»²⁰.

2. Schopenhauer.

Como ya se había señalado, Schopenhauer es uno de los filósofos que reaccionaron en contra de la filosofía hegeliana, por lo que la siguiente exposición señalará las diferencias entre ambos filósofos y con ello conduciremos la comprensión sobre el arte hacia otra muy distinta de la hegeliana: la propuesta schopenhaueriana es una perspectiva fuera de la visión clásica estética, como la que surge a partir de Hegel, que proporcionaba unas perspectivas antropomorfizantes y racionalistas. La filosofía estética de Schopenhauer tiene que ver más, a diferencia de la hegeliana, con una teoría artística del Ser que con el análisis y crítica de las funciones a las que las artes debieran ajustarse en un ámbito más bien político y social o lo que llamamos aquí antropológico. Aunque haya alusiones a obras de arte en específico, la presunción de Schopenhauer no es ser crítico de arte, pues está alejado de cierta postura materialista que vería al arte como algo inútil (como tampoco sería algo útil). En Schopenhauer la reflexión del arte es un pensamiento vital, en el sentido en que las obras artísticas creadas por alguien son la expresión de un problema fundamental, es decir, es pensar cómo la realidad misma es manifestación artística y

²⁰ *Lecciones*, p. 61.

así está constituida la naturaleza -y cómo es precisamente que el arte homenajea esa forma de expresión en la que se manifiesta la propia naturaleza.

El arte, para la ontología²¹ schopenhaueriana que divide el mundo en apariencias y cosa en sí, entre Representación y Voluntad, es la instancia que une este mundo de las apariencias, en el que vive el sujeto con lo que es verdaderamente real y esencia de la existencia, la Voluntad misma. Es a la ontología a lo que nos conduce la estética de Schopenhauer. En otras palabras, bien podría equipararse su ontología dualista de la *Voluntad* y la *Representación* con la división entre arte y ciencia siendo, para esta filosofía, la parte más interesante por ser la más esencial y más importante ontológicamente el conocimiento de lo que es la Voluntad. Y la manera de acceder a ese conocimiento no será por vía de la ciencia y el entendimiento, sino precisamente por medio del arte como expresión de lo universal, como la representación de las ideas y de la forma en que se objetiva la Voluntad en este mundo sensible. Ahora bien: es sumamente conocido el gusto y la inclinación que Schopenhauer siempre profesó hacia la música, por considerarla el arte que «expresa la voluntad misma»²²; fórmula que trasluce la instancia ontológica a la que quiere dirigir su postura sobre el arte y en específico a la música. La ontología schopenhaueriana equipara a la Voluntad (*Wille*) precisamente con la música; ya que es ella la única experiencia que puede separar a la voluntad individual humana del mundo de la Representación y la cotidianidad que bajo el *principium individuationis* está sometida, a su vez, a la Vo-

²¹ Ontología y metafísica podrían ser equiparables en la filosofía de Schopenhauer. Me refiero a la ontología en este trabajo solamente en el sentido en que la filosofía expuesta en *El mundo como voluntad y representación* expone una teoría del Ser. Que a partir de ahí la noción de Voluntad sea entendida de manera metafísica como una entidad volente, que quiere algo, es independiente de lo que ése concepto, como el de representación, abren al pensamiento. Así cuando me refiero a la *metafísica* de Schopenhauer, me refiero a esa interpretación del Ser en términos de un tipo de ente, pues en cierto momento el concepto de voluntad es expuesto como la instancia primera que *quiere* ella misma objetivarse; dotando así a la instancia ontológica de la voluntad de “facultades” como lo es el querer que le confieren un carácter metafísico al concepto. Aunque por otro lado, que este concepto sea entendido como metafísica es también en el sentido en que para Kant, la metafísica es un límite es lo que pone un confin al conocimiento; nada hay más allá de la Voluntad para la filosofía schopenhaueriana; si como concepto es un velo que el conocimiento pone al Ser nada hay detrás de él.

²² PHILONENKO, A., *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*, Anthropos, Barcelona, 1989 «Las artes tienden a expresar las ideas, actos en los cuales se objetiva la voluntad, pero la música expresa la voluntad misma», p. 215.

luntad como sustrato del mundo. Cabe aclarar que para Schopenhauer todas las cosas del mundo están sometidas al orden imperante de la Voluntad; las artes, en tanto que expresión de las ideas²³, dan cuenta de la manera en que la Voluntad se diferencia de ella misma objetivándose. Sin embargo, esas objetivaciones a las que da paso la propia Voluntad siguen presas del dominio del querer de la Voluntad que es la instancia primera de la ontología schopenhaueriana. Excepto la música, ésta es la única capaz de elevarse por encima del orden de las cosas hasta igualarse con la instancia ontológica que domina sobre toda la existencia, es decir que la música no pasa por ninguna mediación sino que al existir, al ser interpretada, se equipara a la Voluntad.

El entorno intelectual en el que se inscribe Schopenhauer se caracterizaba por ser heredero de las posturas kantianas en el sentido en que se asumió esa “separación” de mundos propuesta por Kant y que Schopenhauer leyó en clave platónica: un supuesto mundo inteligible distinto de uno ininteligible, esto es la separación del fenómeno de la cosa en- sí. Herederos de esa teoría epistemológica, seguidores de Kant como Fichte o Schelling, ensayarán un tipo de filosofía metafísica asumiendo la ontología kantiana que diferencia al aparecer del Ser. Schopenhauer seguirá en esta misma tónica, pero reformulando los conceptos clásicos como Ser y cosa, sustancia y accidente o cosa en-sí y fenómeno, y cambiándolos por los de *Voluntad y Representación*. La música es, para él, la única “cosa” de este mundo que no es de este mundo, es decir, que se eleva por encima de él: «la música nos transporta al silencio de las esencias, lejos del rumor del mundo»²⁴. Sin embargo existe una relación entre el mundo de la Representación sometido a la Voluntad y ésta, que consiste en que la Voluntad está expresada en el mundo y la música es su más fiel reflejo. Música es *Darstellung* (exposición), en tanto que es la presentación

²³ «Todas las artes están ligadas al mundo, puesto que tratan de expresar las ideas que lo determinan» Philonenko, *Op. Cit.*, p. 216.

²⁴Philonenko, *Ídem*.

de lo que el mundo hace. Objetivándose representa música: «el mundo representa la música, más que la música representa al mundo [...] Schopenhauer está, desde este momento, dispuesto a revelar su pensamiento fundamental: la profundidad de la música es tal que ‘el mundo podría ser llamado una encarnación de la voluntad’. Suponía dejar pensar al lector reflexivo que la obra fundamental de nuestro filósofo hubiera podido ser titulada: *El mundo como música y representación*»²⁵. Para entender bien esa gradación de las artes que ofrece Schopenhauer hay que explicar su ontología, la cual como se ha ido viendo no está separada, ni tiene la intención de estarlo, de su estética. Según él todo su sistema metafísico explica el mundo en todos sus aspectos, desde la ciencia a través de su lógica pasando por las artes hasta la instancia ética del mundo.

2.1. La ontología schopenhaueriana. Los conceptos de «voluntad» y «representación».

El objetivo principal de la obra de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, era el de entronizar el concepto de Voluntad en todo discurso filosófico subsiguiente al suyo. Si bien la historia de la filosofía había tratado de buscar la esencia del mundo sensible con distintos giros argumentales, queriendo llegar a la esencia de las cosas por medio de malabarismos argumentativos y procurando jamás salirse de los confines de un pensamiento verdadero sobre el Ser, siempre por vía de la facultad de la razón y sus herramientas discursivas. Por otro lado Schopenhauer retoma ese viejo problema del Ser de una manera distinta a lo hecho hasta entonces: pretende olvidarse de dar el rodeo argumentativo por la vía racional yendo directamente a la *intuición* de una experiencia interna²⁶ que da cuenta de que lo que une a todas las cosas

²⁵ *Ídem*.

²⁶ «Vemos ya aquí que desde fuera no se puede nunca acceder a la esencia de las cosas: por mucho que se investigue, no se consigue nada más que imágenes y nombres. Nos asemejamos a aquel que diera vueltas alrededor de un

vivientes es la Voluntad. Todo lo que en el mundo aparece, todo fenómeno, tiene la voluntad de seguir existiendo, y esa voluntad se expresa particularmente en los individuos en su capacidad de querer, de desear algo en específico, y en su imposibilidad de dejar de querer una vez satisfechos los deseos. La voluntad es inagotable: así como cada deseo (querer) satisfecho da lugar a otro nuevo deseo por satisfacer; así también en la naturaleza existe el deseo por prevalecer. Ese deseo se manifiesta en la renovación constante para la preservación de la especie, aniquilando a cada individuo.

El relato que va dando Schopenhauer de su ontología es, sin embargo, el revés de lo que pretendía hacer entender. Pues es suprimiendo completamente el mundo de la Representación como se llega a esa intuición primera de la Voluntad. Pero comienza explicando su sistema por lo que considera más fácil de entender para sus lectores, a partir de la descripción del mundo como «mera representación» en el primer libro y en el segundo bajo otro aspecto, como «Voluntad». Esto con el único fin de demostrar cómo va deshaciéndose poco a poco de lo preestablecido por la experiencia y la ciencia que solamente abarca el mundo de las representaciones. Siguiendo a Kant, este tipo de conocimiento sobre el mundo es dominado por la facultad del entendimiento cuyo verdadero sentido queda obcecado por esta facultad. Por eso habría que ir más allá del entendimiento, que sólo da descripciones o medidas de las representaciones con relación a otras; pero esta vez ya no con el entendimiento, sino con la *intuición*.²⁷

castillo buscando en vano la entrada y mientras tanto dibujara las fachadas. Y, sin embargo, ese es el camino que han recorrido todos los filósofos anteriores a mí.» SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, F. C. E., Madrid, 2004, §17 (desde ahora solamente *El Mundo*).

²⁷ En este punto, Schopenhauer se ha alejado de Kant. Y es en ese punto también que su filosofía es entendida comúnmente como irracionalista porque, a diferencia de Kant, opta por un tipo de experiencia que se sale de los niveles de abstracción conceptual de la razón y no tiene que ver con ellos; ya que la intuición es una especie de experiencia mística que se encuentra más allá de la racionalidad, no se entiende en Schopenhauer intuición como intuición sensible únicamente a la manera de Kant. En oposición podría decirse que es una vivencia y no un ejercicio del juicio.

Ahora bien: no hay manera posible de entresacar de la experiencia cotidiana, ni del conocimiento científico del mundo, la intuición de la Voluntad. Se le presiente cada vez que se quiere algo o cuando el deseo físico y sexual es fuerte. Pero no hay certeza de ella. De lo que sí la hay es que se quiere algo y cuando no se puede cumplir es cuando se padece el rigor al que somete la Voluntad, es decir cuando existe el dolor. De ahí infiere Schopenhauer que todos los seres padecen el existir estando sometidos a la Voluntad puesto que no pueden dejar de querer. Sin embargo, Schopenhauer buscará en el dolor su paso por el mundo —ya que su pensamiento es sumamente ateo y rehúsa a creer en un fin extramundano como explicación del dolor en el mundo²⁸— la experiencia que lo haga salvarse, aunque sea momentáneamente, del yugo del querer y del dolor que causa. La encuentra en el arte. El arte es el único modo de salir de la Voluntad y posarse por encima de ella, aunque sea momentáneamente; por sobre todas, la música hará posible la intuición noética de la Voluntad como intuición sensible, sin la mediación del entendimiento; solamente con una sensibilidad pura²⁹ llamada sensibilidad estética.

2.2. *El arte.*

Como aquí nos interesa hablar del arte, seguiremos con la descripción que nos brinda Schopenhauer en su libro tercero de *El Mundo*. Como ya ha introducido su más grande hipótesis, la del mundo como Voluntad, presupone que hasta el momento el lector da por sentada su perspectiva ontológica y continúa como si nada, subiendo y exponiendo en el grado de objetivación en el que se manifiesta la Voluntad, con la descripción del tipo de representaciones que

²⁸ «El concepto schopenhaueriano de voluntad excluye, por el contrario, la idea del espíritu que trabaja en la historia. [Porque] la voluntad *carece de objetivo*, es un impulso ciego en movimiento circular. No justifica la esperanza y no se le puede confiar el proyecto de una razón histórica.» SAFRANSKI, R., *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*, Alianza, Madrid, 1991, pp. 305-306.

²⁹ Sensibilidad pura, en el sentido en que la experiencia estética para Schopenhauer está fuera de la intuición sensible kantiana, que sólo se refiere al conocimiento de los fenómenos por medio del entendimiento. En cambio para Schopenhauer, es una sensación noética (intelectual) pero que se experimenta de cierta forma por medio de las sensaciones pero no de los sentidos corporales, sino, si los hubiese, de unos sentidos intelectuales particularmente predisuestos al disfrute de la belleza en el arte.

sacan a los individuos humanos del sometimiento al mundo del *principio de razón*. Si bien el arte no está conformado más que por objetos, por un tipo de representaciones, éstas no dejan de ser particularmente interesantes por no estar al margen del principio de razón, sino que están más estrechamente relacionadas con las *ideas platónicas*. Son el grado más alto de la objetivación de la Voluntad y están emparentadas directamente con la primera de las objetivaciones de la Voluntad, la idea —en sentido platónico.

2.2.1. «Puro sujeto del conocimiento» o la supresión del individuo.

Recapitulando los dos libros que preceden a éste al que nos referimos (el tercero de *El Mundo*), Schopenhauer insiste en que:

1º Al pensar al mundo como Representación se está al nivel de la intuición sensible y el conocimiento que de este estadio se puede obtener es el de la ciencia, pues la sola intuición sensible está sometida a entender todo bajo el principio de razón, es decir la causalidad.

2º Pasar al estadio que brota del principio de razón³⁰ es pasar a la comprensión del mundo como Voluntad. Ir más allá del principio de razón es entender que la Voluntad subyace y precede a la relaciones de sujeto-objeto³¹. A la luz de la intuición de la Voluntad se ve que las representaciones son objetivaciones de ella y el conocimiento está, aquí, al servicio de la Voluntad.

3º Pero para salirse aún más allá del servicio de la Voluntad, se retira una vez más el velo de Maya, que comprende no ya a la Representación y a la Voluntad como separadas sino como *Idea*.

³⁰ «Cuyo último objetivo siempre es la relación para con la propia voluntad». (*El Mundo*, §34, p. 268).

³¹ Que a su vez se encuentran ya presupuestas en el concepto de representación.

Al retirar el velo de las solas representaciones y a su vez el velo de la Voluntad en que están sumidas, el individuo se *pierde* a sí mismo, «desiste del modo habitual de enfocar las cosas y cesa de *limitarse* a rastrear sus relaciones entre sí con el hilo conductor de las formas del principio de razón cuyo último objetivo siempre es la relación para con la propia voluntad»³². Se encuentra ahora predispuesto para la intuición noética de la Voluntad pues ha quitado todos los obstáculos, todos los límites que impiden llegar al conocimiento del Ser: en la idea se suprime la Voluntad. El individuo humano que se encuentra en la expectación del arte y con ello a su vez en la contemplación de la Voluntad, se distingue del resto de los individuos y no es más solamente individuo, sino que deviene «puro sujeto del conocimiento»; se encuentra por encima del nivel de las representaciones y del entendimiento y al mismo nivel que las ideas: «se eleva a puro sujeto del conocer y con ello el objeto examinado se eleva a idea, aparece en toda su pureza el mundo como representación y tiene lugar la perfecta objetivación de la voluntad pues sólo la idea es una adecuada objetivación suya».³³

Aquí no se diferencian ya nociones como las de sujeto y objeto: la idea las reúne y al coincidir la idea con el puro sujeto del conocer desbordan a las formas del principio de razón. En la idea no se diferencian «como cosa en sí el individuo que conoce y el individuo conocido», pues en esta contemplación absorbe con un “objeto” que logra la intuición de la idea que la hace resurgir se llega a la comprensión de unidad «pues en sí [ambos] son la voluntad que se conoce a sí misma».³⁴

Hasta aquí, no se ha hablado aún de la obra de arte sino de una experiencia estética, insólita y excepcional que sólo algunos individuos llegan a tener, y aquéllos que se encuentran absortos en la vida cotidiana subsumida al *principium individuationis* jamás la tendrán. Es un «con-

³² *El Mundo*, *ídem.* (subrayado míos).

³³ *El Mundo*, p. 270.

³⁴ *El Mundo*, p. 270-271.

templación pura» como la llama Schopenhauer, que el arte logra capturar. Ahí radica el valor del arte como la mejor expresión de la Voluntad, pues el arte logra mostrar la idea más y mejor que cualquier otra de las objetivaciones de la naturaleza que no son más que una burda expresión de la Voluntad.

«Si concedemos que el conocimiento de lo bello es un conocimiento, vemos que esta tesis no es ya una sentencia absoluta. Por eso el conocimiento al servicio de la voluntad, que podemos denominar ya interés, ya curiosidad, define el conocimiento como *utensilio*; en cambio el conocimiento puro de lo bello es un conocimiento *ontológico*».³⁵

La exposición anterior, que habla de la experiencia de quedar absorto ante un objeto para poder así captar la idea que cada objeto encierra, es un salto que algunos románticos intentaron dar pero que Schopenhauer logra de manera magistral para hallar de lleno la experiencia que dilucidaría el problema del Absoluto. El conocimiento de lo bello es esa tesis que hace salir a Schopenhauer de su tradición, pues se atreve a decir que el arte no es ya solamente una parte subsidiaria de la existencia y del pensamiento sino que el Ser se expresa en él: que es *conocimiento*, el «tipo de conocimiento que examina las ideas». El arte «reproduce las ideas eternas a través de la contemplación pura, lo esencial y lo permanente de todos los fenómenos del mundo»³⁶. Así conduce Schopenhauer su filosofía, que parte de una cuestión epistemológica — como Kant e incluso como Hegel, quienes comienzan su filosofía por el problema del conocimiento y cómo es posible que éste surja en un sujeto cualquiera— hacia la cuestión ontológica con su postura encaminada al arte como vía de acceso a la instancia de la Voluntad y como única solución que salva de las contrariedades a las que el uso de la facultad de la razón conduce. El giro que esta vez tendrá la problemática abierta por la cosa en sí kantiana se distingue del

³⁵ PHILONENKO, *Óp. Cit.*, p. 171.

³⁶ *El Mundo*, §36, p. 275.

camino seguido por Hegel, quien optaría por la mediación del método científico para solucionar el problema de la conciencia individual reuniéndose con el Absoluto gracias al conocimiento racional y científicista. Schopenhauer opta por algo distinto, una *experiencia* que saca de sus confines a la subjetividad, la experiencia de lo infundado y de lo irracional que también el arte puede brindar. Para Hegel «todo lo real es racional» es decir «pensable» y esa es la única vía de reconciliación del sujeto con el Absoluto; en Schopenhauer ésa no es la vía de acceso al Absoluto; uno puede ahorrarse ese engorroso camino de la razón y brincar directamente hacia la unión con el Absoluto. Precisamente porque para la estética clásica el arte es lo irracional por antonomasia, éste no es competencia de la razón; partiendo de esto mismo, es retomado por esta estética como lo «impensable», como la experiencia de la contemplación pura de la Voluntad que es solamente intuible y que no puede ser comprobada por la razón. Por su parte desde esta perspectiva «lo irracional, lo infundado es real».³⁷

Es así que para Schopenhauer la tarea que realizan el arte y el artista es conocimiento, no del mundo como Representación, sino el verdadero contenido de los fenómenos, como Voluntad y como verdadera objetivación de ella, es decir como idea. Por eso se pregunta «[¿...] qué tipo de conocimiento examina las ideas que son la inmediata y adecuada objetivación de la cosa en sí, de la voluntad? Este tipo de conocimiento es el arte, la obra del genio»³⁸. Solamente un tipo privilegiado de individuos está dotado de la capacidad para conocer de esa manera y mostrar sus efectos. El conocimiento de la ciencia es de orden vano y puede obtenerlo cualquiera. Pero no el conocimiento esencial que debe ser concebido por algunos en particular, por los genios cuyo conocimiento está fuera del mundo cotidiano³⁹ y que mostrarían el resultado

³⁷ Cf. URDANIBIA, J., *Los antibegelianos: de Kierkegaard a Schopenhauer*, “Introducción, dos antihegelianos. De estética y ascética”, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 26.

³⁸ *El Mundo, ibidem*.

³⁹ «Pero la causa de ello no es la debilidad de la razón, sino en parte la inusitada energía del fenómeno de la voluntad que es el individuo genial y que se manifiesta mediante la vehemencia de todos sus actos volitivos, en parte la

de su contemplación pura en su obra: el resultado como identificación con el objeto y unión con la idea de un sujeto que ha olvidado su individualidad sometida a la Voluntad. En ese sentido, el conocimiento que proporcionaría el arte es intuible y no se parece al conocimiento abstracto que brinda la ciencia, porque es perfectamente coincidente con la experiencia que lo expresa, con la sensibilidad con la que se lo ha presenciado y que siempre verá alcanzado su fin:

«Mientras la ciencia, al seguir la incesante e interminable corriente de causas y efectos [...] a cada objetivo alcanzado se ve siempre nuevamente remitida hacia uno ulterior[...] al igual que tampoco se alcanza el punto donde las nubes tocan el horizonte por mucho que corramos tras él, el arte por el contrario siempre alcanza su meta. Pues el arte saca de la corriente que arrastra el curso del mundo al objeto de su contemplación, aislándolo ante sí, y ese objeto singular, que en esa corriente era un elemento tan insignificante como fugaz, se torna para el arte un representante del todo, un equivalente de la infinitud que puebla el espacio y el tiempo; el arte se detiene ante ese objeto singular; se para la rueda del tiempo y desaparecen las relaciones; sólo lo esencial, la idea, constituye su objeto».⁴⁰

Ha quedado clara la postura y relevancia que tiene para Schopenhauer la tarea artística; cómo es que la obra del genio predispone a la contemplación pura de la idea y hace devenir al espectador junto con él en «puro sujeto avolitivo del conocimiento»⁴¹, condición sin la cual no se podría tener ningún goce de la contemplación de la vida, con el arte y también en la natura-

supremacía del conocimiento intuitivo mediante *los sentidos y el entendimiento* sobre el conocimiento abstracto, y de ahí su resuelta orientación hacia lo intuitivo, *cuya sumamente enérgica impresión en ellos eclipsa sobremanera a los pálidos conceptos*, de suerte que ya no son éstos, sino aquél, lo que guía el obrar, que justamente por ello se torna irracional», *ibidem*, p. 281 (subrayados míos).

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 275- 276.

⁴¹ *El Mundo*, § 38, p. 286.

leza -pues en ella se suprime el yugo de la Voluntad. La diferencia entre el artista y el individuo común, entre el genio y el que no lo es, radica solamente en el grado en que se manifiesta la predisposición hacia el sentido de lo bello y de lo sublime, que sustraen al sujeto de su pura individualidad y lo hacen devenir puro sujeto del conocimiento. En el genio, ese temple se manifiesta en grado superior y más persistente que en el individuo cotidiano quien, sin embargo, tiene también la predisposición a la contemplación pura y de devenir sujeto del conocer. De otra manera no se explicaría el efecto que provoca la contemplación de la idea en la obra artística para cualquier persona. Y es gracias a que existe la predisposición hacia el sentimiento de lo bello y lo sublime que es posible mantenerse en «la emancipación del interés de la Voluntad».⁴²

2.2.2. Las artes plásticas: la arquitectura, la pintura y la escultura. Expresión de las ideas platónicas

También como en Hegel, en Schopenhauer hay una gradación, una jerarquización de las artes, pero es de muy distinta naturaleza: «El conocimiento de lo bello supone siempre simultáneamente e indisolublemente al sujeto cognoscente y a la idea conocida como objeto [...] y ciertamente el predominio de uno u otro elemento del goce estético dependerá de si la idea captada intuitivamente es un nivel de objetivación más alto o más bajo de la voluntad»⁴³. Ahora bien: el estadio al que predispone el arte en general y la contemplación de las obras de la naturaleza es el más simple y de manera general se le denomina lo bello. Por otro lado algo puede resultar estéticamente atractivo por ser monumental, vasto, antiquísimo o descomunal; y despertar el sentimiento de lo sublime. Así todo objeto puede ser susceptible de contemplación estética ya que la tarea del genio artista, en su contemplación pura, es tratar de entresacar la

⁴² *El Mundo*, p. 296.

⁴³ *El Mundo*, §42, p 303.

idea, lo que de esencial existe en el objeto, ya sea natural o artificial, y mostrará el grado de objetivación en el que es ese objeto como idea. Mientras más se ascienda en el grado de objetivación de la voluntad, mejor se comprenderá «la esencia de la voluntad, ya sea su vehemencia, horror y satisfacción o en su quebrantamiento [...], e incluso en su reverso o autosupresión».⁴⁴

En el estadio inferior de la objetivación está la arquitectura. Ella es el arte que expresa el nivel más bajo de la objetivación, pues ahí se encuentran encarnadas las ideas de «gravedad, solidez, fluidez, luz, etc.»,⁴⁵ que son los niveles más «ínfimos de objetivación de la voluntad y por ello no son fenómenos con un contenido significativo e importante»⁴⁶. Además, la arquitectura no sigue fines puramente estéticos como otras obras artísticas, ya que las obras arquitectónicas «están subordinadas a otros fines utilitarios ajenos al arte mismo y el gran mérito del arquitecto artista consiste en alcanzar e imponer los fines puramente estéticos bajo esa subordinación suya a otros fines extraños».⁴⁷

Aunque existen otras artes como la jardinería o la pintura paisajística, éstas no se dirigen hacia la expresión de los más altos niveles de la objetivación, sino que se mantienen modestamente de los materiales que la misma naturaleza les brinda y, aun cuando expresan lo que de ideal tienen los animales o los árboles, los frutos o paisajes enteros, su expresión no se separa tanto de la propia objetivación que lleva a cabo por sí misma la naturaleza. La arquitectura, por su parte, de entre estas artes es la que expresa un estadio más alto en comparación con ellas, ya que *conduce* hacia las más altas expresiones de la objetivación como otras artes: la pintura histórica o la escultura. La finalidad de éstas es expresar la idea que encierra la objetivación más acabada de la voluntad, o sea, el hombre. En la pintura y en la escultura se suprime ya el

⁴⁴ *El Mundo*, p. 304.

⁴⁵ *El Mundo*, § 41, p. 302.

⁴⁶ *El Mundo*, § 42, p. 304.

⁴⁷ *El Mundo*, § 43, p. 308.

carácter subjetivo de la obra, se deja de lado lo que de utilitario había en la obra como realización arquitectónica y se atiende a la representación de la idea de individuo y no ya de especie, como en la pintura sobre animales. Se expresa únicamente el goce puramente estético sin atender a nada más: «el lado objetivo del regocijo en lo bello es aquí el predominante, mientras el subjetivo queda en un segundo plano».⁴⁸

Las artes no copian o no imitan de la naturaleza los materiales de expresión con que trabajan. Así, tanto en la pintura como en la escultura y la literatura, de lo que se trata es de expresar la idea conocida *a priori* por todo individuo, la Voluntad que el mismo ser humano es y que ve expresada, tal cual, en la obra del genio artístico. Sólo a través de él es que se comprende la idea, él es quien «expresa netamente lo que la naturaleza sólo balbucea, estampando aquél en el duro mármol la belleza que ésta ha malogrado en mil intentos; luego la coloca frente a la naturaleza como si le preguntase: «¿Era esto lo que querías decir?», resonando un «¡Sí, era eso!»».⁴⁹

Para Schopenhauer, a diferencia de Hegel, el arte no tiene una tarea baja que consistiría en preparar o iniciar una epistemología (del espíritu), sino que, platónico al fin, para él el arte es expresión de la idea: extrae de la experiencia cotidiana lo que hay de burdo en ella, le “purifica” haciéndole ideal. Ello se ejemplifica en la pintura, pero también en la literatura, artes que expresan el carácter ideal del individuo humano y de la humanidad de manera universal, en forma bella (forma ideal de la individualidad humana que se tiene ya *a priori* y sólo se constata, *a posteriori*, con la experiencia):

«Por eso las artes, cuya meta es la presentación de la idea de humanidad, tienen por tarea, junto a la belleza *como carácter de la especie, el carácter del individuo, al que se llama carácter*

⁴⁸ *El Mundo*, § 45, p. 311.

⁴⁹ *El Mundo*, pp. 313- 314.

por antonomasia; mas no como algo casual que sólo sea absolutamente idiosincrásico del individuo en su singularidad, sino como un aspecto de la idea de la humanidad que se destaca especialmente en este individuo y cuya representación resulta útil para revelar dicha idea».⁵⁰

2.2.3. Las artes abstractas como expresión ideas kantianas o ideales de la razón.

2.2.3.1 La poesía.

En las otras artes no sería lícito referirse a un concepto para comenzar; pues el concepto detiene la tarea creadora en las artes plásticas y resulta, de una obra así realizada, solamente una caricatura de aquello que quería representar. Pero por su parte, la poesía⁵¹ encuentra en el concepto su máspreciado material de expresión y sólo en ella es lícito: «así pues, a la alegoría poética lo que siempre le viene dado es el concepto, que quiere hacerse intuitivo mediante una imagen»⁵². Hasta ahora hemos ido subiendo en la escala gradual hacia la más perfecta objetivación de la Voluntad; por ello entonces asumimos que en el arte poético se expresa una expresión mejor y más acabada de la objetivación de la Voluntad. Pero Schopenhauer no es lo suficientemente claro para explicar por qué motivos la poesía se encuentra por encima de las artes plásticas; la tarea de las artes, hasta ahora, ha alcanzado su meta de expresar la idea y esencia de la humanidad. En este punto podemos decir que todas las artes expresan la verdad del hombre, y el mismo Schopenhauer hace la analogía con la historia a este respecto. Sin embargo en la poesía, como en otras artes, se expresa mejor la verdadera esencia humana, lo que de significativo tiene, es decir, el pensamiento -que para Schopenhauer es discursivo- por medio del con-

⁵⁰ Ibídem, p. 316 (subrayados míos)

⁵¹ Lo referente a la poesía puede fácilmente trasladarse para la literatura en general como la prosa.

⁵² *El Mundo*, § 50, p. 334.

cepto abstracto. No queda muy claro, pero quizá por influencia del propio entorno romántico de Schopenhauer, la poesía expresaría mejor universalmente la idea del hombre que las artes plásticas, porque se aleja lo suficiente de las *representaciones* con las que se relaciona un individuo humano. En un cuadro, por ejemplo, se muestran en *conjunto* las relaciones que el individuo o un hecho histórico guarda con su entorno fenoménico, con cosas simples y cotidianas; aunque en su obra el propio artista haya logrado captar la esencia de esas cosas simples. Pero la poesía por ser el *concepto abstracto* su material de expresión, resulta ser más introspectiva y le muestra al espectador el espejo de una vida interna en el propio poeta como representante de la humanidad; gracias a su genio logra llevar hacia una imagen universal de lo que es la humanidad «haciéndola consciente de lo que ella siente y de lo que la mueve».⁵³

Quizás es en la tragedia cuando la poesía logra su fin y donde queda más claro el grado de superioridad para con las artes plásticas. Pues en la pintura o la escultura se ha expresado la idea del hombre como individuo universal y sólo se ha suspendido, momentáneamente el apriamiento del individuo en la Voluntad. Pero por primera vez en la tragedia se experimenta el deseo del la propia Voluntad por aniquilarse a sí misma, y es con la poesía y en especial con la tragedia que se conduce al individuo hacia el estado de beatitud que Schopenhauer desea demostrar en su obra:

«El fin de esta suprema obra de arte poética es la presentación del flanco horrible de la vida, de suerte que aquí se nos coloca ante el dolor anónimo, la aflicción de la humanidad, el triunfo de la maldad, el insultante imperio del azar, así como el fracaso del justo y del inocente, pues ahí subyace en significativo aviso sobre la índole del mundo y de la existencia. Sobresale temiblemente *la contradicción de la voluntad consigo misma* [...] Una y la

⁵³ *El Mundo*, § 51, p. 343.

misma voluntad es la que vive y se manifiesta [...] si bien los fenómenos de dicha voluntad luchan y se devoran entre sí». ⁵⁴

En este punto, posteriormente, será retomado Schopenhauer por alguien como Nietzsche, pues constata la superioridad del arte poética, sobretodo también en la tragedia, ya que es gracias a la expresión del deseo de aniquilamiento de la propia Voluntad en el arte que el genio puede situarse por encima de la propia Voluntad y la ha vencido con esto, pues le muestra fríamente su propia contradicción. ⁵⁵

2.2.3.2. La música.

Ha quedado aparte la exposición de la música en la obra de Schopenhauer a propósito, pues es ésta el arte más elevada de la jerarquía al no ser ya solamente una más de las objetivaciones de la Voluntad capturadas en ideales como las demás artes; sino que es todas la objetivaciones reunidas en una sola. La música es lo inmediatamente posterior a la Voluntad pues es expresión de la Voluntad misma en su objetivación; expresa a la objetivación misma en su mejor forma, en tanto copia inmediata de la esencia del mundo. Al exponer el problema de la música se topa Schopenhauer con una dificultad ya que propone una imagen del mundo que no puede ser vista directamente, que en este sentido es *irrepresentable* ⁵⁶; pues la música por ser precisamen-

⁵⁴ *El Mundo*, p. 346. (subrayados míos).

⁵⁵ Sin embargo, aunque pudiera haber un acercamiento entre la filosofía de Schopenhauer en su gradación de las artes situando a la tragedia por encima de las demás con la filosofía expuesta en la obra del joven Nietzsche hay una diferencia sustancial entre ellos (para esta diferenciación entre las filosofías de Nietzsche y Schopenhauer Cf. BARRIOS CASARES, M., *Voluntad de lo trágico*, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 76- 78) en tanto que la verdad que desvela el arte de la tragedia resulta en el primero una ética de la beatitud principalmente *pesimista* en tanto que su finalidad es la negación de la voluntad; mientras que para Nietzsche, como se dice arriba, no hay implicaciones éticas como resultado de la reflexión sobre el fenómeno estético de la tragedia, sino puramente estéticas, es decir, que se afirma el carácter creador de la voluntad de poder en el artista humano.

⁵⁶ «Si bien reconozco que demostrar esta explicación es esencialmente imposible, puesto que admite y estipula una relación de la música como una *representación* de algo que *nunca puede ser representación*, al considerar la música como copia de un modelo que nunca puede verse inmediatamente representado» *El mundo*, §52, p. 350, (subrayados míos). Aquí vemos cómo Schopenhauer anuncia una perspectiva diferente respecto a la concepción de la música, confiriéndole un sentido más bien ontológico fuera de los límites del conocimiento de la *representación* (todavía en sentido schopenhaueriano, pero ya perfilándose a la crítica deleuziana del «pensamiento representativo»

te la copia de la Voluntad está por encima de las representaciones. Pero como ya se había señalado antes, la música es la propia expresión de la Voluntad, lo que la hace la más elevada de entre todas las artes. Mas es sólo hasta ahora que podemos entender por qué lo es así para Schopenhauer, ya que éste describe cómo la música es el trasunto de la Voluntad misma y no de ninguna idea en particular.

Lo que propone Schopenhauer como correlato de la Voluntad es la descripción de una sinfonía⁵⁷; ejemplo mediante el cual se puede entender verdaderamente la forma en la que la Voluntad se objetiva en la naturaleza y el universo; desde sus más bajas y simples formas, como es lo inorgánico, hasta la más elevada de las objetivaciones que es el ser humano. Con la música queda por fin demostrado cómo es que se entiende en la filosofía schopenhaueriana el modo en el que el ser se auto-pone, diferenciándose de sí mismo, en un mundo “visible” para el entendimiento humano⁵⁸. Y así nos dice Schopenhauer:

«Yo reconozco en las tonalidades más bajas de la armonía [...] los niveles inferiores de la objetivación de la voluntad, a saber, la naturaleza inorgánica, la masa de los planetas. Todas las notas altas, ágiles y fugaces, se originan por las vibraciones concomitantes del bajo continuo [...] Esto es análogo al hecho de que todos los cuerpos y organizaciones han de considerarse como resultantes del desarrollo gradual de la masa planetaria; ésta

del que una alternativa a éste son los agenciamentos como el «ritornelo» que atraviesan al pensamiento de la representación; pasando también por la concepción nietzscheniana de un tipo de fuerzas artísticas que son independientes del artista humano); la música ya no es un mero fenómeno o invención humana sino que traspasa los límites de ambas; afirmando incluso que podría no existir el mundo pero seguiría existiendo la música: «entonces la música al pasar por encima de las ideas, es también enteramente independiente del mundo fenoménico al que ignora sin más y, en cierta medida, también podría subsistir aun cuando el mundo no existiera en absoluto, siendo esto algo que no cabe decir de las demás artes.» (*El Mundo*, p. 351)

⁵⁷ Cabe señalar la importancia de aclarar que Schopenhauer se refiere únicamente a la forma sinfónica de la época clásica, ya que sólo en ese estilo musical es posible entender la ejemplificación de su filosofía y así cuando se refiere a la música Schopenhauer se está refiriendo a la sinfonía (o al concierto, o al cuarteto, etc.) clásica que más fielmente responde y se somete a las leyes de la armonía que se expresan en la *forma Sonata* (*vid, infra*) como en ningún otro periodo se hizo.

⁵⁸ En ese sentido es que el concepto de voluntad se entiende una vez más como concepto ontológico y metafísico (véase antes nota 18)

es tanto su soporte como su fuente, y esa misma relación tienen las notas altas con el bajo continuo». ⁵⁹

Así queda retratada la filosofía de la voluntad, una jerarquía del ser que se *objetiva* en distintos grados desde lo más tosco a lo más fino. ⁶⁰ El dibujo con que nos muestra Schopenhauer su sistema filosófico es lo que lo hace el último de los sistemas idealistas en el que cada cosa tiene predispuesto su lugar y donde todo guarda relación con lo demás. «Además en la armonía que producen los acordes de acompañamiento, entre el bajo y la directriz, las voces que cantan la melodía, yo reconozco esa *sucesión de niveles* en los que se objetiva la voluntad» ⁶¹. En donde los niveles más bajos, musicalmente hablando los más graves y pesados, por decirlo así, representan los grados inferiores de objetivación; mientras que las notas intermedias de la armonía van subiendo en la escala de la objetivación, representando «las especies en la naturaleza» ⁶². Hasta llegar al punto donde la música expresa su más acabada expresión, la melodía.

Así también el ser humano es la más acabada de las objetivaciones de la Voluntad y entonces queda re-presentado ⁶³ en la melodía:

⁵⁹ *El Mundo*, pp. 351- 352.

⁶⁰ «Así pues, el bajo continuo es en la armonía lo que la naturaleza inorgánica en el mundo, la masa más tosca sobre la que todo descansa y a partir de que [*sic*] la que todo se desarrolla» *El Mundo*, p. 352.

⁶¹ *El Mundo*. (subrayados míos)

⁶² *idem*.

⁶³ El término «representación» (*Vorstellung*) resulta problemático al hablar de la música puesto, como se dijo más arriba, al hablar de ella se está hablando de algo que en absoluto es representativo y, en términos schopenhauerianos, no es una *representación*, ya que el arte de la música se refiere siempre a la Voluntad y la filosofía de Schopenhauer la dota de un carácter ontológico. Sin embargo en el alemán Schopenhauer utiliza *Vorstellung* para hablar de la instancia ontológica que reúne la dicotomía sujeto-objeto en el fenómeno. Y utiliza otra palabra para referirse específicamente a la música: *Darstellung*, que significa a su vez representación, también, o exposición (cf. PHILO-NENKO, A., *Óp. Cit.*, p. 216.); pero su sentido es diferente pues *Vorst* se refiere a aquello *presente* en sentido sensorial y *Darst* se refiere más bien a *realización*. En las traducciones no aparece diferenciado así que opto aquí por hablar de «presentación» en la música siguiendo la aclaración del mismo Schopenhauer para hacer notar de que en la música no se puede hablar de «representación»: («Lo inefablemente íntimo a la música en virtud de lo cual pasa ante nosotros como un paraíso enteramente familiar como lejano, es tan comprensible como inexplicable y estriba en el hecho de que ella nos restituye todas las agitaciones de nuestro ser más íntimo, pero sin la realidad y lejos de su tormento. Igualmente su consustancial seriedad, que excluye por completo e inmediatamente lo ridículo de su dominio propio, se explica por el hecho de que *su objeto no es la representación*» *El Mundo*, pp. 357- 358. subrayados

«Como la esencia del hombre consiste en que su voluntad anhela, se satisface y anhela de nuevo, y así continuamente [...] en correspondencia con ello, la esencia de la melodía es un continuo apartarse del tono fundamental, extraviándose por mil caminos, no sólo hacia los niveles armónicos [...] sino hacia cualquier tono, hacia la séptima disonante y a las escalas extremas, pero siguiendo siempre un retorno final hacia el tono fundamental».⁶⁴

Por todas partes la música expresa, re-presenta, a la Voluntad; pero no como las demás artes en las que se expresa la esencia de un fenómeno de manera particular, sino propiamente el en-sí de la Voluntad⁶⁵. La música será en ese sentido superior a las otras artes por ser universal; por abstraer a la realidad⁶⁶; por ser el trasunto no de un fenómeno en particular sino de la Voluntad misma. Por encima de la literatura expresa la esencia de todo, no sólo de lo humano, y aunque pueda equipararse a cualquier escena junto a la que se ponga una cierta obra musical, nunca se ve agotada en el fenómeno pues expresa siempre la esencia de la Voluntad en la objetivación. Incluso la música sería superior a la filosofía pues en la música ya se encuentra el conocimiento de la voluntad que en la filosofía no es más que la imitación, en términos conceptuales, de aquella.⁶⁷

míos). En todo caso se utilizará por respetar la traducción o para derivar este sentido de *Darst* se utilizará separando el prefijo (re-presentación).

⁶⁴*El Mundo*, pp. 353- 354.

⁶⁵ «Pero al constatar todas estas analogías jamás cabe olvidar que la música no tiene relación directa con ella, sino tan sólo una relación mediata; pues la música nunca expresa el fenómeno, sino únicamente la esencia íntima, el «en-sí» de todo fenómeno la voluntad misma. Por ello no expresa esta o aquella alegría singular y concreta [...] sino *la* alegría, *la* aflicción, *el* dolor [...] mismos en abstracto, lo esencial de tales sentimientos». *El Mundo*, p. 355.

⁶⁶ «Pues las melodías son, al igual que los conceptos universales, un abstracto de la realidad. Ésta, o sea, el mundo de las cosas singulares, suministra lo intuitivo, lo particular e individual, el caso singular, tanto para la universalidad de los conceptos como para la universalidad de las melodías, pero ambas universalidades se contraponen entre sí en cierto sentido». *El Mundo*, p. 357.

⁶⁷ «En consecuencia podríamos parodiar la sentencia leibniziana antes citada [« [la música] oculto ejercicio de aritmética donde el ánimo no sabe que numera» (véase p. 349)...] «La música es un subrepticio ejercicio de metafísica, en donde el ánimo no sabe que filosofa»». *El Mundo*, p. 358.

Hasta ahora no ha sido la intención hablar únicamente de las concepciones que estos filósofos (y los siguientes) tienen acerca de la música. Esto no es la reconstrucción histórica de las posturas en torno a este arte. Sin embargo resulta cierto que ha ocupado y ocupará un lugar importante en este escrito; pero no para hacer crítica de las posturas o para hablar, por mero gusto personal, solamente de ella. Sino porque además nos interesa subrayar el sentido ontológico al que la comprensión filosófica del problema de la música han llevado desde Schopenhauer hasta alguien como Nietzsche y todavía hasta alguien como el propio Deleuze. Si bien la teoría estética de Hegel es un indiscutible punto de partida para la comprensión del problema de la música, pues su teoría es aún de dominio cotidiano hoy en día, no interesa aquí más que para diferenciar las posturas para las que la música se vuelve realmente un problema ontológico y no un estorbo epistemológico. No es sino por oposición al propio Hegel que existió una postura como la de Schopenhauer, pues es él el filósofo desde quien la música se aborda plenamente como un problema filosófico puesto que abre al pensamiento para una nueva comprensión del Ser.

Uno de los problemas que abre la filosofía de la música en Schopenhauer es precisamente el de la des-individuación que Nietzsche continuará de cierta manera en el *Nacimiento de la tragedia* con la experiencia de embriaguez que la música provoca. En Hegel no puede existir aún una comprensión así de la experiencia del arte; para la filosofía hegeliana el despliegue del espíritu le es necesario el individuo, el sujeto, el hombre común para realizarse, realizando al espíritu en la razón. Como ya se vio la música es sólo el estadio más bajo de la realización en el Absoluto. Para Schopenhauer ya no es el hombre común que no se distingue de cualquier otro individuo, de una piedra, de un insecto, el paso necesario de la voluntad; sino que es el genio, la

más acabada realización. Uno solo o unos pocos individuos que se distinguen del resto, el artista; pero sigue siendo necesario el sujeto humano en el despliegue de la Voluntad para la propia satisfacción de ésta, y finalmente todo se funde en el Absoluto de la Voluntad. No así, iremos viendo, en la filosofía de Nietzsche donde el individuo, el sujeto no le es necesario a la voluntad (de poder) para re-crearse. Nietzsche descubrirá que existen «potencias artísticas que brotan de la misma naturaleza, *sin mediación del artista humano*».

Finalmente en Deleuze el problema de la música ya ha tomado otro tinte. El *ritornelo* es en Deleuze ese problema ontológico que ya las filosofías de Nietzsche y Schopenhauer venían preparando precisamente como problema. Ya se ha liberado por completo de sujetos e individuos privilegiados que ya sólo son atravesados por fuerzas artísticas aquí y allá en todo momento y sin desearlo ellos mismos. No sólo el arte es dominio de hombres; pájaros, lobos, niños, flores... todo es atravesado por el *ritornelo*. Pero ya veremos de qué manera.

Capítulo II. Nietzsche.

¿Qué consecuencias puede llegar a tener la intuición de un mundo como voluntad y representación? Lo hemos visto con Schopenhauer: con su filosofía de la Voluntad se falsea el mundo de la Representación, el mundo es reducido a mera ilusión y se llega a pensar más allá de él. La Voluntad, por su parte, tiene cabida en el mundo en tanto que lo trasciende, es instancia última y verdadera y que sin embargo nunca sale de este mundo sino que es el instinto primordial de todo cuanto podemos representar; lo que une en lo más profundo a todas las diferentes objetivaciones es la voluntad, el querer existir. Es a partir de allí que se funda una ontología desde la cual se puede formular una nueva visión del mundo. Schopenhauer opta por una perspectiva estética donde la música tiene un lugar privilegiado en tanto que es la instancia única en este mundo que se encuentra más allá de los límites de la representación; es la única cosa *conocida* (mejor dicho intuita) que liga al entendimiento humano con su parte primigenia e instintiva, en tanto que se encuentra fuera de los límites de lo que es posible pensar *racionalmente*. Por ello la música tiene ese lugar privilegiado en la ontología schopenhaueriana porque es esa única “cosa” que no es ya una representación, es la más elevada de las artes pues no está al mismo nivel con las cosas dominadas por la Voluntad y sólo está relacionada con ella en tanto que la suprime.

Éste es uno de los puntos en los que la filosofía de Schopenhauer y la de Nietzsche se encuentran en un inicio y en el que comienzan por divergir; la concepción de la música es fundamental en ambos pero las consecuencias a las que los conduce serán distintas, si no es que opuestas. Pues mientras para Schopenhauer la tarea fundamental del arte es la de suprimir en

el sujeto que *observa* el arte lo que hay en él de voluntad de vivir; en Nietzsche, esto es criticado pues es el artista el que empuña esa fuerza creativa a partir del arte y así aspira a convertirse en obra de arte con una *exaltada* voluntad de vivir en la que asume la contradicción, su propia contradicción la de pertenecer a la existencia y a su vez ser destruido por esa misma potencia de la voluntad que lo creó (así a su vez hace el artista destruye para crear algo nuevo, repitiendo esa fuerza ontológica de la voluntad).

En ambos filósofos la música constituye un eje primordial en torno al que giran sus ontologías. Sin embargo para uno será la música la constatación *pesimista* de que la voluntad debe de ser suprimida por y desde la cúspide de objetivación de la propia voluntad, es decir, por el hombre mismo (el genio), para quien su tarea más alta en esta vida será la de suprimir la voluntad de vivir y castrando todas sus aspiraciones banales que son despreciables ya que, según la ontología schopenhaueriana, esclavizan a los individuos. Mientras que para Nietzsche el arte y la música son la posibilidad de *afirmar* esta vida como *trágica*⁶⁸, con lo que tiene de desesperanzador. La tarea de lo musical en el mundo (y de quien crea música, el tipo de filósofo-artista que propone Nietzsche) no sería la de suprimir a la voluntad de vivir, sino aceptar vivir la vida jovialmente⁶⁹ incluso junto a lo despreciable que hay en ella:

«Y no sólo acaso las imágenes agradables y amistosas las que él experimenta en
sí con aquella inteligibilidad total: también las cosas serias, oscuras, tristes, tene-

⁶⁸ Trágico no es opuesto a optimista, pues en una visión trágica del mundo no hay solamente optimismo o pesimismo en la interpretación de lo que pasa en y alrededor de la vida, sino la aceptación de ambas perspectivas. He aquí que Nietzsche difiere de Schopenhauer en tanto que para Nietzsche la visión de la vida que manifiesta Schopenhauer carece del un elemento fundamental que la enriquecería. A la postura pesimista de éste, que reconoce al dolor como instancia fundacional del ser le faltaría la risa, la ligereza de reír de la inefabilidad de la propia existencia. En todo caso Nietzsche opone la dimensión de lo trágico, como visión del mundo afirmativa, a la del pesimismo nihilista de Schopenhauer.

⁶⁹ Al respecto, la hipótesis de que en Nietzsche es la alegría, la jovialidad, el concepto fundamental de su filosofía véase ROSSET, C., *La fuerza mayor*, Ed. Acuarela, Madrid, 2000. A la luz del concepto de alegría es vista por Rosset toda la problemática de la filosofía nietzscheana y en específico también el de la música.

brosas, los obstáculos súbitos, las bromas del azar las esperas medrosas, en suma, toda la «divina comedia» de la vida, con su *Infierno*».⁷⁰

El propio Nietzsche confiesa en sus cartas⁷¹ haber sido influenciado por Schopenhauer en sus consideraciones estéticas para su primera obra -*El nacimiento de la Tragedia*. Pero, ¿por qué precisamente hacer un libro —su iniciación como catedrático de filología— sobre la tragedia? ¿Por qué llamar trágica a esa primera intuición de la música? Al parecer resulta desconcertante, en principio, esa obra dedicada al origen de la tragedia a partir de una cierta experiencia de la música ¿Qué quiere decir exactamente? ¿Es acaso un texto especializado en la ciencia filológica de la segunda mitad del s. XIX? En efecto es eso y más, pues además de ser un ajuste de cuentas con su tradición filológica, con el fenómeno artístico de su época resumido en la figura de Richard Wagner y con su antecedente intelectual romántico, reunido en la figura de Schopenhauer, es la constatación de su pensamiento filosófico en el que el tema de la música es pensado precisamente como *problema ontológico* y existencial. No sólo es presentado aquí como un curioso dato ante el que, en el mejor de los casos, sus contemporáneos no pudieron más que sorprenderse -y alabaron a la música por lo incomprensible que les resultaba. Con la problematización del fenómeno musical Nietzsche aporta nuevos bríos a la filosofía, no sólo en el ámbito de la estética, sino que con su *Nacimiento de la Tragedia* propone nuevas perspectivas desde las cuales abordar los lastres que venían incomodando a la filosofía clásica. A partir de la ontología atea de Schopenhauer es que comienza la perspectiva nietzscheana tanto del sentido como justificación de la propia vida, llevándolo a pensar en nuevas perspectivas sobre

⁷⁰ (NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2005, p. 43, desde ahora sólo NT.)

⁷¹ Véase NIETZSCHE, KBG, II, 1, p. 216: «Habrás notado el estudio de Schopenhauer por todas partes, incluso en lo estilístico; pero una singular metafísica de artista, que opera en el trasfondo, es casi de mi propiedad» (aparece en BARRIOS, M., *Voluntad de lo trágico*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 170) y también es sus escritos autobiográficos y en *Aurora* aparece la misma referencia a la lectura atenta, y casi devota, de la obra de Schopenhauer. Véase PICO SENTELLES, D., *Filosofía de la escucha*, Critica, Barcelona, 2005, pp. 37-38. Así como el homenaje que le dedica el propio Nietzsche en su escrito consagrado por completo a él: *Schopenhauer como educador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000. En el mismo NT, en repetidas ocasiones *vr. gr.* p. 67

el mundo ya sin la justificación moral de éste. Así, del problema estético de la música se desprende el problema epistemológico de la ciencia y su sentido para el mundo y la cultura; y del problema ontológico del arte se desliga el de la moral y la perspectiva de artista de la vida, etc. Aunque es una obra de juventud, ya hay en ella indicios de lo que se gestará en la filosofía nietzscheana.

La influencia y admiración que en un inicio Nietzsche profesó por Schopenhauer fue tal que lo impulsaría a hablar de aquella cosa que no “habla” ella misma, en tanto que no surge a partir de los conceptos: la música. Por todos lados, en el libro III de *El Mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer se disculpa por tener que usar las palabras —inferiores ontológicamente a la música— para referirse a ese “fenómeno” acústico que sobrepasa a todos⁷²; sin embargo, como vimos antes, tiene que hablar de ello, de eso que a primera vista resulta desconcertante y desesperante. A manera de homenaje, pero también para plantear su propia distancia, Nietzsche retomará el problema de la música tratando de responder una cuestión cuya respuesta en la filosofía schopenhaueriana no le satisface del todo. Qué es y de dónde surge la música. Hay una convicción en Nietzsche a manera de respuesta que está un poco opacada por otras cuestiones en su primera obra. Si, como sostiene Schopenhauer, la música es instancia ontológica, ella precede al fenómeno acústico —precede al evento al que asistimos para la interpretación de una pieza musical, a la concreción del sonido en una pieza musical. ¿Dónde, pues, encontramos constatación de la música como instancia ontológica? En todo, podríamos responder junto con Nietzsche, ya que la música es la instancia que se encuentra en la génesis de cada cosa que existe, incluso es principio del mundo como tal: cada vez que la voluntad se

⁷² «Pero debo reconocer que esta interpretación es imposible de probar por su misma esencia, puesto que supone y fija cierta conexión de la música como arte *representativo*, con algo que por su naturaleza *no puede ser jamás objeto de representación* y que nos obliga a considerar a aquélla como copia de un modelo que no puede ser representado directamente.» SCHOPENHAUER, *El Mundo*, §52, aparece en PICÓ SENTELLES, *Op. Cit.*, p. 46. (subrayados míos).

desembaraza en una individuación lo hace musicalmente, pulsando un ritmo *obstinatto* como el corazón latiente del devenir.

A Nietzsche le incomoda un poco la perspectiva metafísica y moral con la que Schopenhauer instala a la música en su filosofía como calmante existencial que suspende el deseo de vivir. Por ello buscará una nueva forma de expresión para hablar de lo inefable de la existencia: encontrará que es posible una perspectiva jovial de la existencia en el arte de la tragedia de los griegos y con ello situará a la música precisamente como el excitante vital que estimula el impulso creativo que exhorta a crear.

1. Vida y música. Nietzsche y el pensamiento de lo trágico como experiencia estética de la propia vida.

Existe en Nietzsche la convicción de demostrar en su *Nacimiento de la tragedia* una verdad que él considera olvidada. El carácter artístico, descubierto por la cultura griega en su arte, con el que se manifiesta la existencia, con el que vuelve una y otra vez a mostrarse en todo su esplendor la vida. El aprendizaje de Schopenhauer que Nietzsche toma como propio es el del concepto de voluntad a-moral e irracional pero para modificarlo enseguida: la voluntad no es la instancia primordial de la existencia sino su expresión de la instancia primera del «*Ur-eine*», que se expone más adelante, y la *manera* en que éste se expresa es artísticamente⁷³. En esa posibilidad

⁷³ Cabe recordar que para Schopenhauer es equiparable la instancia de la voluntad con la de lo en-sí kantiana lo que lo inscribe en la tradición metafísica moral de corte platónico. En cambio para Nietzsche el problema de lo en-sí es tomado en cuenta de otra manera, como intuición estético-artística del trasfondo de toda apariencia; le interesa otra «metafísica» desde esta nueva perspectiva esteticista, «una metafísica de artista». Lo que caracteriza esa metafísica de artista: «De hecho el libro entero [*El nacimiento de la tragedia*] no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, —un «dios», si se quiere, pero desde luego, tan sólo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos» (NIETZSCHE, “Ensayo de autocrítica”, en NT, p. 28). Perspectiva en la que no importa que el individuo consiga una justificación moral de la existencia sino en tanto que encarna una posibilidad estética de la existencia. Sólo en un momento posterior Nietzsche podrá formu-

de fundación de la existencia en una voluntad⁷⁴ así constituida hay una perspectiva primordialmente esteticista en la que el origen de toda existencia es el propio impulso artístico emanado de ésta; cruel y despiadado impulso de la voluntad que crea y destruye placenteramente y que se re-crea en hacer bellas formas y en destruirlas a través de la naturaleza. Sin embargo, a pesar de parecer solamente naturalista la visión estética de la ontología nietzscheana, hay algo más ahí, una propuesta para una nueva perspectiva ontológica. Ante el desvelamiento de la voluntad como principio artístico despiadado no hay más justificación moral de la existencia, sino una posibilidad estética «solamente como fenómeno estético está justificada la existencia»⁷⁵. Esa perspectiva plantea otra diferente a la que Schopenhauer pudo articular, como renuncia ante la existencia del *espectador* pasivo a través del arte. En cambio, hay aquí una «metafísica de artista» es decir, la visión activa sobre el mundo desde la perspectiva del *artista* que falta en la filosofía; una «metafísica»⁷⁶ que afirma su existencia en este mundo y no en otro.

Esta intuición artística de la naturaleza es la afirmación de una potencia creadora primigenia, que se puede constatar como trasladada a las individuaciones en tanto que seres “naturales”, por así decirlo, incluido ahí el ser humano bajo el dominio de la voluntad. La voluntad es capaz de aniquilar sus obras para siempre y el desvelamiento de esta verdad *silénica* causó en la cultura griega un sentimiento pesimista ante este conocimiento de la voluntad que le sobrepasa: «mejor hubiera sido no haber nacido nunca». Esta aseveración pesimista como intuición senti-

lar esa intuición manifestada en la manera de expresión del ser como voluntad de poder y el empuñar esa perspectiva estética por encima de una voluntad de vivir encarnada en la figura del superhombre, presuntamente ya sin el tono metafísico de la primera obra; pero notamos que ya que en *El Nacimiento* esto se perfila.

⁷⁴ En el capítulo I, distinguíamos el concepto de Voluntad con mayúscula pues para Schopenhauer es una instancia trascendente. Mientras que para Nietzsche es una instancia inmanente que se manifiesta en todo momento pues es una expresión de fuerzas contrarias que se manifiestan en todo acontecer, es una sola pero se manifiesta de distintas formas, por ello la distinguimos como “voluntad” simplemente. Véase infra.

⁷⁵ “Ensayo de autocritica”, en NT, p.32.

⁷⁶ Así se aclara el término «metafísica» en el “Prólogo a Richard Wagner” (en NT, p. 40) «Yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la *actividad propiamente metafísica* de esta vida» y una vez más es aclarado en el “Ensayo de autocritica” (Ibidem, p. 31): «ya en el «Prólogo a Richard Wagner» el arte — y *no* la moral es presentado como la actividad propiamente *metafísica del hombre*» (subrayado de Nietzsche)

da en el trasfondo de su arte trágico no fue, sin embargo, una consigna negativa sobre la existencia en la propia cultura griega; al contrario, los griegos tuvieron como resultado la necesidad del arte para interpretar el sentido de su propia existencia no de forma pesimista sino trágicamente. Trasladando la intuición de la potencia creadora de la voluntad hacia ellos mismos; para eso necesitaron de la tragedia. Es así como entiende Nietzsche la necesidad del arte para la cultura, no sólo la griega, sino más bien como una necesidad existencial para soportar la ineluctabilidad con la que la fuerza de la voluntad se despliega, la crueldad con la que la naturaleza aniquila a los individuos para conservarse ella misma. El arte es la única posibilidad que afirma la existencia y la justifica.

A Nietzsche le interesó particularmente la visión del mundo en la cultura griega porque en ella se expresaba un tipo de sensibilidad inédita que plasmó su cosmovisión en el arte de la tragedia. La griega era una cultura formada por artistas que en la creación de mitos forjó «la doctrina secreta de su visión del mundo»⁷⁷ colmando a su medio de sentido artístico. Nietzsche vio en sí mismo el resurgimiento de esa sensibilidad artística al lado de la cual quiso inscribir su «metafísica de artista»⁷⁸ en la que en cada individuo está implantado ese principio de creación artística y sólo tiene que afirmar su propia potencia artística. Como «esta tendencia artística en el pueblo heleno [que] se llegó a interpretar como una *fuerza natural curativa*, que *aleja del espíritu cualquier tendencia pesimista o nihilista*»⁷⁹; dotando al mundo, y a la posteridad, de sentido artístico en la visión de la naturaleza y la vida, desde sus obras de arte. Así hicieron los griegos queriendo convertirse en su propia obra y con ello donar a la existencia un nuevo sentido, más noble y

⁷⁷«La visión dionisiaca del mundo» en NT, p. 244.

⁷⁸Véase supra, nota 5.

⁷⁹ DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E., *Arte y poder*, Trotta, Madrid, 2004, p. 228. Subrayados míos.

más bello, el de la afirmación de la propia finitud pero como seres con la *voluntad* de crear y dar vida a nuevas interpretaciones sobre el mundo.⁸⁰

Al lado de la visión del arte que los griegos heredaron a la posteridad, Nietzsche concibió su metafísica en la que el artista es el personaje principal. Por eso resulta importante señalar aquí la relación de admiración que, por un tiempo, sostuvo Nietzsche con Richard Wagner. No sólo por la influencia de sus pensamientos, que tuvo lugar en el momento de su breve amistad, en ambos sentidos⁸¹ o por su distanciamiento sino que resulta interesante, además, en un punto en específico: la obra del músico llevó al filósofo a constatar sus pensamientos sobre los griegos, en sus óperas, y sobre todo en su pensamiento, Nietzsche vio cómo se confirmaban sus intuiciones, el resurgimiento de la sensibilidad artística en la época en que ambos vivieron. Él creyó constatar en la figura de Wagner ese resurgimiento⁸² de la *interpretación* de la existencia como afirmación artística. Con su arte unía la dimensión existencial, de la propia vida individual, con la dimensión del arte, que pertenece al ámbito ontológico según la perspectiva nietzscheana. En el arte se manifiesta la expresión de «la verdad del ser»⁸³, en especial con la música; esto es la intuición del carácter trágico de la existencia, cosa que Nietzsche encontró conjugada tanto en la tragedia griega como en el drama musical wagneriano. Dos ámbitos que para la filosofía habían sido opuestos o hasta discordantes: la propia vida y su justificación y origen metafísico y no su justificación y origen estético. Wagner supo encontrarlos una vez más como antaño lo hicieron los griegos: «a juicio de Nietzsche, Wagner había encontrado una solu-

⁸⁰ Esa fuerza que hizo a los griegos florecer los hizo también decaer por el propio impulso con el que imprimieron su voluntad artística, por la naturaleza del impulso que en ellos fue implantado y no pudiendo doblegar a la voluntad así mismo tuvo que morir esa forma de vida, por haber sido creada ella también. Es por ello que Nietzsche retoma ese impulso artístico apolíneo-dionisiaco para su propia filosofía del Super-hombre.

⁸¹ Al respecto véase DE SANTIAGO GUERVÓS, *Op. Cit.*, sobre todo “I. ESTÉTICA DE LA MÚSICA,” pp. 43-127, los primeros dos apartados.

⁸² «No sólo recuerdos y resonancias de las artes dramáticas de Grecia podemos detectar en nuestro teatro de hoy: no, las formas fundamentales de éste hunden sus raíces en el suelo helénico, bien en un crecimiento natural, bien como consecuencia de un préstamo artificial. Sólo los nombres se han modificado y cambiado de sitio.» NIETZSCHE, “El drama musical griego”, en NT., p. 205.

⁸³ DE SANTIAGO GUERVÓS, *Op. Cit.*, p. 78.

ción entre dos cosas que parecían extrañas y distantes: la música y la vida, es decir, entre la música y el drama [...] El hombre que protagoniza el drama es el hombre que dice esencialmente sí a sí mismo y a la vida, pues en el drama como arte supremo se desvela la verdad del ser»⁸⁴. Así veía Nietzsche una relación de parentesco entre la visión del mundo griego en su tragedia y los dramas musicales de Wagner, el resurgimiento de aquéllos.

Aun después de la ruptura con Wagner, Nietzsche todavía cree -aunque haya sido olvidada esa intuición originaria de relación con la vida tras la decadencia de la cultura griega y sin parangones contemporáneos- que la cultura es capaz de recobrar ese conocimiento perdido y aspirar a una nueva época de grandeza como antaño la griega alcanzó su esplendor gracias a la interpretación de su propia vida como una experiencia estética única.

Resulta importante señalar una vez más como de esa primera verdad de artista (de dios artista)⁸⁵, surgen, complementariamente, unas consecuencias existenciales de esta ontología estética: asimilar a la existencia como carente de justificación moral no conduce necesariamente a una falta de sentido en el mundo, sino al contrario abre, como veremos, la posibilidad de la donación de sentidos (perspectivas). Abre una posibilidad epistemológica pues sin más justificación moral del mundo y la aceptación de un sentido estético-artístico, con que se manifiesta la voluntad, se afirma con ello la naturaleza creadora con que el pensamiento tiene la capacidad de *interpretar* afirmativamente la vida como hicieron los griegos -quienes a través de la intuición

⁸⁴ *Ídem*.

⁸⁵ Verdad en Nietzsche pero definitivamente desde otra perspectiva fuera de una representación moral de la existencia, es decir, como lo expone DELEUZE: «Entonces es posible que verdad adquiriera una nueva significación. Verdad es apariencia. Verdad significa realización del poder, elevación a la mayor potencia. Para Nietzsche, nosotros los artistas= nosotros los buscadores de conocimiento o de verdad= nosotros los inventores de nuevas posibilidades.» (*Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 2002, p.145) no es posible por ahora exponer toda la interpretación deleuzeana de la filosofía de Nietzsche sobre la voluntad de poder, baste señalar que el arte está puesto en el mismo nivel de las fuerzas *activas* que justifican la existencia sin que ella tienda a su propia aniquilación, pues la voluntad desecha continuamente de sí misma las fuerzas reactivas que producen una voluntad de poder nihilista. Al respecto véase *ibidem*, III, “7. La terminología de Nietzsche”, sobre todo p. 77 y siguientes sobre la descripción y distinción de «fuerzas activas y reactivas».

de la música interpretaron afirmativamente la vida. Entonces, nociones como las de verdad y mentira, bien y mal, pierden su supremacía como juicios de valor sobre la vida, su realidad o su falsedad.

Así, esa posibilidad epistemológica en Nietzsche no es una verdad que se pueda constatar por vía del juicio, sino que se intuye gracias a una cierta sensibilidad artística manifestada en la *experiencia* dionisiaca de la música⁸⁶: se *interpreta* pero no se razona. Es decir, la consecuencia ontológica de esa epistemología resulta en que la verdad no se encuentra sino que se crea. Por ello mismo se mienta *El Nacimiento*, pero a través de *figuras* como son lo apolíneo y lo dionisiaco, y no de conceptos. Figuras creadas como obras plásticas que revelan unos instintos artísticos en los que se intuye la naturaleza artística de la existencia. Una sensibilidad artística que acabó junto con la decadencia de su arte trágico, con Sócrates y Eurípides; sensibilidad que se traducía como «sabiduría instintiva» en la que el griego asistía a la tragedia no para comprenderla sino para vivirla. Así mismo asistía a su propia vida.

Totalmente distinta fue la sensibilidad socrática que «negaba el instinto y, con ello, el arte»: «En él, el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador»⁸⁷. Con la tradición anti-artística (anti-musical) se sacó a la dimensión de lo trágico de la escena del pensamiento. En la pareja Sócrates-Eurípides, se inaugura una tradición metafísica que consignaba moralmente sobre la vida «todo tiene que ser consciente para ser bueno»⁸⁸; ya no tenía en su fundamento esa «sabiduría instintiva» de lo trágico que hacía de la cultura griega una cultura artística.

⁸⁶ ROMERO, J. M., *Hybris y sujeto*, Jitanjáfora, Morelia, 2007, p. 60: «Para Nietzsche este contenido de la verdad [la verdad intuita tras la experiencia dionisiaca como desmesura] puede aprehenderse en una determinada experiencia a-conceptual e irracional de lo real. Esta experiencia se produce en «el éxtasis del estado dionisiaco» [...], sobre todo, por la música.»

⁸⁷ «Sócrates y la tragedia», aparece en NT, p. 235.

⁸⁸ ««Todo tiene que ser consciente para ser bello», es la tesis eurípidea paralela de la socrática «todo tiene que ser consciente para ser bueno». Eurípides es el poeta del racionalismo socrático». *Ibidem.*, p. 233.

Nietzsche se planteó la tarea de demostrar cómo en una vivencias particulares encontraba que en la música se intuye esa verdad trágica de la existencia simbolizada en la figura de Dionisos⁸⁹. Pero, ¿por qué habla Nietzsche del nacimiento del arte de la tragedia? ¿Por qué hace referencias a obras de arte y a las diferentes manifestaciones artísticas que los griegos inventaron? Porque al parece hay ahí algo que persiste en la experiencia estética que no deja de aparecer una y otra vez, un problema para la historia de la filosofía y que sin embargo insiste en no esfumarse de una vez del mundo: lo inefable que está unido a la obra de arte y de manera especial rodea, como a un centro magnético, a la música. ¿Qué hace que insista la música y todas las artes si ya Platón les había desterrado de este mundo? ¿Por qué si el entendimiento y la razón pueden explicarlo todo en el ámbito de los fenómenos existe aún el arte que no se queda sólo en el plano de la representación? ¿Qué aporta a la propia existencia el escuchar la música o el observar obras de arte? Un cierto sentimiento de completud en el que el individuo se funde con una parte más íntima que lo une al resto de la existencia. Persiste en el mundo una esfera de experiencias que no se pueden comprender con el uso de los conceptos. El arte, y sobre todo la música, traspasan ese ámbito de la representación que se puede comunicar con conceptos y persiste en existir, como la música que se crea y reinterpreta una y otra vez. Lo que aleja a Nietzsche de Schopenhauer es, a la vista de todo lo anterior, precisamente el concepto de la música. Porque «la música no emana de la voluntad [ni de la representación] sino de algo «que nos resulta indescifrable» situándose más allá de toda individuación»⁹⁰, persiste en ella eso inefable de lo que no se puede desenfadar la filosofía, aún con el uso de sus facultades y de la conciencia: lo que la música significa permanece ahí como una necesidad imperiosa del Ser.

⁸⁹ Véase PICÓ SENTELLES, *Ibidem*, el capítulo de “Música y verdad” pero sobre todo la p. 48 y siguientes.

⁹⁰ DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E., Op. Cit. p. 117.

«No creáis que la causa de esta intuición está en el sentimiento, en la sensación, no, está justamente en la parte más elevada y más refinada del «espíritu cognoscitivo». Entre todas las artes no existe ninguna que produzca un efecto como la música, porque ese efecto es al mismo tiempo una «fuerza creadora»».⁹¹

Así pues, constata Nietzsche que en la música, más que en otras artes, se intuye la verdad como creación. La verdad pero con un sentido existencial.

El tema de la música como primacía de las artes no fue la aportación de mayor originalidad en la filosofía de Nietzsche; ya venía desarrollándose una teoría estética musical del romanticismo con Novalis, Wackenroder, Tieck, Hoffman, Schiller y finalmente con Schopenhauer (e incluso el propio Wagner). Pero en Nietzsche el pensamiento estético adquiere nuevos tintes pues no le interesa solamente teorizar sobre las artes y el gusto — como los románticos de la primera mitad de s. XVIII— ni equiparar experiencias individuales⁹² de la música con todo su aparato filosófico — como Schopenhauer— sino hacer visible el hecho de que en la música se presiente una cierta verdad olvidada y que él quiere revivir: la del ser en *devenir*, del movimiento de la vida en todos sus ámbitos⁹³. Todo nace y muere, renace siempre el ser, nada hay eterno o lo eterno es el perpetuo movimiento contradictorio del morir y nacer y así mismo es la música. De ahí, la pertinencia de este «libro imposible».

Ciertamente *El nacimiento de la tragedia* habla de la música, del arte griego en general y en específico de la tragedia, tratando de demostrar cómo fue que la comprensión del mundo que

⁹¹ NIETZSCHE, Carta a Rudolf Buddensieg, 12-7- 1864, en BKSA, I, 293, aparecen DE SANTIAGO GUERVÓS, ibídem.

⁹² A pesar de admitirlo: «¿qué libro tan imposible tenía que surgir de una tarea contraria a la juventud! Construido nada más que a base de vivencias propias prematuras y demasiado verdes, todas las cuales estaban junto al umbral de lo comunicable» (“Ensayo de autocrítica” en NT. p. 27).

⁹³ Recordemos, por ejemplo, la «cancioncilla» de los animales del *Zaratustra* o la «momificación de las palabras» de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*.

los griegos heredaron a la cultura occidental con su tragedia estaba fundada en la música, cosa que lentamente fue siendo olvidada. Su arte de la tragedia solamente pudo darse porque tenían una comprensión existencial de la música; Apolo con su cítara y Dionisos con sus orgías se unieron y formaron un arte que en su esencia era musical. Es decir, que la tragedia era a su vez reflejo de lo que ellos mismos eran; una cultura que se intuía el sustrato musical de su propia existencia. Un destino marcado desde siempre como trágico era para los griegos la vida, cuestión que nos desvela Nietzsche con ayuda de la filosofía schopenhaueriana. Y la música es el arte de retratar la esencia trágica de la existencia en la contradicción de su ser en devenir. Quien tiene una intuición así seguramente tiene un pensamiento musical; en otras palabras, hay una relación profunda entre el presentimiento de la vida como trágica y la creación de obras musicales, en las que vemos el nacer y el perecer a cada instante; este movimiento ontológico es para Nietzsche trágico pero, más que pesimista, jovial, pues exalta la creación como instancia ontológica.

Nietzsche estaba, en la época de redacción de esta obra, a la búsqueda de esa intuición originaria que tuvieron los griegos, y seducido por la música de Wagner creyó encontrar en su música esa experiencia existencial y estética antigua. Pero más que descubrir cuál era esa obra de arte creada por un genio —visión por demás cargada de romanticismo— que diera fe del mundo, Nietzsche había descubierto que eso no era posible y que los griegos tampoco dieron con la quintaesencia del mundo de esa forma, sino que lo musical se extiende a otras instancias más allá de obras creadas por seres humanos pues el ser mismo es música -ya que la propia música simboliza el devenir. Que la música es audible en todas partes y sólo con esa intuición de lo musical en toda la existencia se puede escuchar la verdad (trágica) detrás de cada fenómeno. Al hablar de música en los griegos no se refiere Nietzsche a ninguna obra particular y en

El nacimiento, evita lo más posible referirse a obras en específico⁹⁴. Habla de toda la música, de lo musical en el mundo, de una música trascendentalista, por llamarla así, una música que es toda la música.

Será que es posible, tras la audición de una cierta música trascendental⁹⁵, una revaloración de la tradición? ¿Será posible como quería Nietzsche tras lo expuesto en *El nacimiento de la tragedia*, aunque sea una sola, una nueva perspectiva de la antigüedad y en consecuencia del porvenir con su propuesta: «*ver la ciencia con la óptica del artista, y al arte con la de la vida*»⁹⁶ Quizá con una primera vista a la lectura de esta obra no sea posible responder afirmativamente. Si este libro está pensando para «iniciados» y «que de antemano se cierra al *profanum vulgus*»⁹⁷, habría que adentrarse en el pensamiento de Nietzsche y «hacerse músico mientras se filosofa», habría quizás que ser músico⁹⁸ para ocuparse de esa cuestión sólo para iniciados que significa el intuir la música de la vida. Que una sola verdad es fundamento de la voluntad, su contradicción

⁹⁴ Por ejemplo una la encontramos en NT, §1, p. 46: «Transfórmese el himno *A la alegría* de Beethoven en una pintura» o, más adelante en el §6 (NT, p. 72), al referirse a la *Séptima sinfonía* también de Beethoven: «Una y otra vez experimentamos cómo una sinfonía de Beethoven obliga a cada uno de los oyentes a hablar de ella con imágenes [...] Y aún cuando el poeta musical haya hablado de su obra a base de imágenes, calificando una sinfonía de *pastorale*, o un tiempo de «escena junto al arroyo» [...]. Evidentemente en el resto de sus obras sí encontramos mayor referencia a diversos artistas y compositores, por ejemplo en los *Fragmentos póstumos*, en el volumen IV donde se encuentran reunidos los textos cercanos a la fecha de *El nacimiento*.

⁹⁵ Si hacemos caso a Rosset y la filosofía nietzscheana comienza como en Kant por preguntarse por cuáles sean los límites de lo que se pueda conocer ya sea en el ámbito epistémico como en lo moral, habría que aceptar que en Nietzsche no se puede conocer nada más allá de lo que la propia música muestra como verdadero; sin embargo no está apelando con eso a que la música funde un mundo trascendente al mundo tal y como se lo puede percibir y vivir, sino que —y por ello es una filosofía trágica— «la música como justificación del mundo» ofrece una asimilación de la vida tal y como es de contradictoria y de disolvente. Una música trascendental, o ideal, no se refiere a ninguna obra en particular sino al impulso musical de la existencia que precede a cualquier obra realizada por un sujeto humano. Nietzsche no habla de una obra en específico más que esporádicamente, sino que se refiere en su *Nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, a toda la música, a lo musical en todo ámbito de la vida, a la música dionisiaca en tanto que impulso creativo que estimula a la existencia a re-crearse en cada una de sus individuaciones. « [Con la afirmación nietzscheana de que] «sin música el mundo sería un error» [...] conviene no perder de vista que la música hace las veces, en Nietzsche, de testigo del mundo, y en ningún modo de una alternativa ofrecida al mundo a guisa de salvación. Por tanto, esta fórmula significa tan sólo que la vida privada de su propia aprobación [...] dejaría al mismo tiempo de ser vida, pero no que la vida privada de la música dejara de ser la vida. No se trataría, para Nietzsche, de recurrir a otro mundo, aunque fuese musical, para justificar este mundo. Lo que es decisivo en la música es que da fe de este mundo: palabra tanto más importante por cuanto procede resueltamente de aquí abajo» (ROSSET, C., *Op. Cit.*, p. 64).

⁹⁶ NT, p. 28.

⁹⁷ NT, p. 29.

⁹⁸ «Podría ser la divisa de Nietzsche: que nadie se ocupe de mí si no es músico» (ROSSET, *Op. Cit.*, p 59.)

y eso solo es posible *intuirlo* desde la música lo que le da estatuto ontológico a ésta; otras “verdades” que se puedan “*conocer*” en el ámbito epistemológico serán “versiones”, o más bien “representaciones” de aquella «verdad radical» simbolizada en la música⁹⁹. Sin embargo, está plasmado ahí el problema de un pensamiento que increpa por una nueva perspectiva apostando por la posibilidad de que un pensamiento musical pueda responder de manera distinta de como lo hizo la tradición: ¿qué es propiamente la vida y cómo es posible soportar vivirla?

La filosofía tradicional, desde Platón hasta Kant, no se ocupó de responder a ello sino que rodeó la pregunta desdeñando desde siempre eso que se llama vida. Desde el propio estilo de escritura ya está planteada la pregunta de otra forma, pues Nietzsche no utiliza frases declarativas sino que expone sus intuiciones ontológicas en forma de conceptos-metáfora como lo son las instancias de lo *apolíneo*, lo *dionisiaco* (y hasta en lo socrático):

«Esos nombres los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las *figuras* incisivamente claras del mundo de sus dioses».¹⁰⁰

En contra de esa tradición Nietzsche propone en esta primera obra que en la música se puede encontrar, para quien tenga oídos que lo quieran escuchar, la verdad en tanto que en ella se afirma la vida realmente, en su realidad inmanente. La música no apela a un mundo trascen-

⁹⁹ Así se refiere el estudio de Picó Sentelles sobre el concepto de música en Nietzsche (Op. Cit.) a la intuición de la Voluntad, del Ser, que la música desvela, la intuición del Ur-eine como principio latente de toda voluntad de vivir, esto es su propia contradicción, que “queriendo ser” la voluntad se auto-aniquila y destruye “lo que ya es” para “volver a ser”. Esta es la «Verdad radical» de Dionisos que es irrepresentable pues el movimiento que lleva a cabo la voluntad de individuación-desindividuación es impensable, la individuación (objetivación) de la voluntad no es el pasar de ser una cosa a otra semejante o distinta, a ser otra representación, sino es el paso de ser y no ser. «Este subsuelo, innombrable, inimaginable, es el uno-primordial[sic], una fuerza infinita y ciega en constante devenir, el seno de todo contenido de verdad, *una verdad irrepresentable*, desbordante, aniquiladora, la verdad de Dionisos» (PICÓ, *Ibidem*, p. 41)

¹⁰⁰ NT. p. 41. (subrayado mío)

dente. En cambio, un silencio des-concertante había prevalecido en torno a la música en la filosofía tradicional; había tornado sus esfuerzos hacia un mundo irreal e ilusorio, hacia una mentira. Estaba basada en la «vieja superstición» la de «considerar toda música como música de sirenas»¹⁰¹, en cambio el joven Nietzsche se deja seducir por el canto de las sirenas como Ulises, ese canto que habla de lo real «que evoca continuamente el canto de las sirenas».¹⁰²

Pensar trágicamente el sentido de la propia vida es pensarlo musicalmente, es decir con y desde la música, afirmando con ella la contradicción de la existencia; pues para la música en cada nota, en cada pasaje o melodía acaece reflejada la vida muriendo y reviviendo en la sucesión de cada sonido. Esto ocurre en toda la música y por ello es entendida, al igual que en Wagner,¹⁰³ como lenguaje universal y es lo que trata Nietzsche de demostrar en esta obra de juventud. Él mismo se censura en su “Ensayo de autocritica”: No habría tenido que plantear la cuestión de la música disfrazándolo de texto erudito y especializado sino que el «espíritu» con el que fue escrito debía más bien cantar; no debería haber caído en la trampa del pensamiento teorizante y abstracto de las palabras. Pero hay algo más en esta obra pues se atrevió a ensayar, con los elementos que tenía, el pensar el acontecimiento de la música como devenir y plasmar esa intuición de cómo en la escucha de la música prevalece esa experiencia de algo inefable, cómo en la efímera concreción del sonido, se encuentra el devenir en estado puro.

¹⁰¹ «La cera en los oídos, esa era, en otro tiempo, casi la condición previa para el hecho de filosofar: un auténtico filósofo no tenía ya oído para la vida, *en tanto que la vida es música*, negaba la música de la vida —y es una vieja superstición de filósofo el considerar toda música como música de sirenas». NIETZSCHE, *El gay saber*, § 372, (aparece en ROSSET, *Op. Cit*, p. 57. subrayados míos).

¹⁰² ROSSET, *ibídem*, p. 65.

¹⁰³ Véase VIRASORO, M, *Zaratustra, la experiencia del guerrero*, ed. Prometeo, Bs. As., 2007, p. 33: «A tono con Wagner [la música] la entiende [en *El Nacimiento*] como lengua universal que no es sin embargo abstracta, sino que se apoya en la precepción sensible»

2. El Nacimiento de la tragedia. La ontología y la estética.

Hay un concepto que constituye un eje transversal en la filosofía schopenhaueriana como en la nietzscheana: el de la voluntad. Nietzsche, desde las primeras líneas de *El Nacimiento* y al reescribir los prólogos de éste en su “Ensayo de autocrítica”, no utilizará más el concepto schopenhaueriano de Voluntad sino que éste es cambiado por el de Uno-primordial (*Ur-Eine*). No sólo no hay una simple trasposición de la filosofía schopenhaueriana en *El nacimiento de la tragedia* sino que además Nietzsche hace sus propias aportaciones para establecer su ontología que, como veremos, tiene contenidos que bien podrían pertenecer a la teoría estética en boga (como la wagneriana). Aunque también van más allá de la propia reflexión estética así como de la ontología schopenhaueriana de la que presuntamente esta filosofía es deudora.

Para empezar, en Schopenhauer las dos más acabadas manifestaciones de la voluntad - el «genio» y el «santo»- son instancias que vienen a contravenir a la voluntad, pues en ellos se encuentra maximizado el deseo de suprimir su propia voluntad de vivir ya que poseen un «conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia»¹⁰⁴ pero, como ya quedó expuesto, la manera de pensar a la instancia primigenia del Uno-primordial de Nietzsche es activa en tanto que, ella, es una instancia ontológica artista. Desde aquí la perspectiva estética de Nietzsche lo hace transpolar su ontología hacia el problema del arte griego modificando sustancialmente a la filosofía schopenhaueriana. Así, «aún poseyendo un conocimiento clarísimo de la nulidad de la existencia [el artista y el genio trágico, ya no así el santo] pueden continuar viviendo sin barruntar una fisura en su visión del mundo. La náusea que causa el seguir viviendo es sentida como medio para crear».¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Vid. Supra.*

¹⁰⁵ “La visión dionisiaca del mundo” aparece en NT, p. 263- 264.

En esa misma tónica se encuentra algo más que separa, sutilmente, a Nietzsche, y es que para la filosofía schopenhaueriana existen dos instancias ontológicas: la de la «voluntad» y la de la «representación». Se piensa que Nietzsche hace una simple transposición de esos conceptos en su *Nacimiento* con las instancias metafísico-ontológicas de lo «apolíneo» y lo «dionisiaco»; sin embargo admite una instancia, inmediata a éstas, desde la que parten las otras dos, que es este Uno-primordial (*Ur-eine*). Con esto la concepción schopenhaueriana de la Voluntad es mantenida dentro de la estética nietzscheana en su carácter de instinto —«como «cosa en sí», como principio irracional y fuerza ciega»¹⁰⁶— como lo primordial, la esencia de este mundo de apariencias: «un «dios» [...], pero desde luego un dios-artista completamente amorale»¹⁰⁷. Mas la instancia del Uno-primordial modificará sustancialmente el concepto de Voluntad (*Wille*) schopenhaueriano. El Uno-primordial es un principio ontológico que por todos lados de donde se le mire es una fuerza creadora¹⁰⁸ y trágica¹⁰⁹, es decir que crea y destruye y que es contradictoria en sí misma; a partir de ella, musicalmente, surgen los dioses-artistas, las fuerzas afirmativas que crean y destruyen todo lo existente. El Uno-primordial, a partir del que surge la existencia, es el impulso artístico que se desembaraza de su unidad en la creación y destrucción de las formas. A partir de ahora el Uno es ese *instante inicial* desde el cual se diferencian los dos instintos opuestos de lo apolíneo y lo dionisiaco, es instancia co-originaria de la existencia en la cual la propia existencia comienza por manifestarse, *cada vez*, como voluntad. Pero no solamente como «voluntad de vivir», a la manera de entender de Schopenhauer, sino más bien como

¹⁰⁶«Ese todo que constituye la voluntad y sus manifestaciones es reinterpretado por Nietzsche en un sentido estético como *Ur-Ein* (Uno primordial) [sic], es decir como «voluntad artista», como la fuerza ciega y caótica que busca forma y expresión en la «aparición»» Cf. DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E., Op. Cit. pp. 203-204.

¹⁰⁷ Véase *supra*, nota 6.

¹⁰⁸ «La *potencia artística de la naturaleza entera* se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez» (NT, p. 46 subrayados míos), donde por «naturaleza» también podemos entender vida, como lugar donde se actualiza la voluntad o ya más propiamente dicho, el Uno-primordial.

¹⁰⁹ O también, trágica en tanto que creadora, ya que para Nietzsche la visión del mundo (*Weltsaunung*) que los griegos inauguran es un pensamiento afirmador de la vida pues asume tanto lo “malo” como lo “bueno” (véase *supra* nota 3), crea con el mismo placer que destruye y así mismo entendieron los griegos tanto su existencia como el arte que le prodigaron.

«voluntad de crear»¹¹⁰. Desde ahora el concepto de voluntad ya no será expresado por Nietzsche en el sentido de Schopenhauer, como quintaesencia y fundamento *detrás* del todo (como instancia metafísica volente ella misma), ni tampoco de modo sustantivado (la Voluntad)¹¹¹ sino que, en la ontología nietzscheana, la voluntad como expresión se dice junto con la fuerza¹¹² en la que se manifiesta: «voluntad helénica», «voluntad dionisiaca», «voluntad de ocaso».¹¹³ En otras palabras, el concepto schopenhaueriano es imanentizado ya que el concepto de Uno-primordial actúa junto con las fuerzas que lo expresan.

Las instancias apolíneo-dionisiacas son respectivamente las fuerzas ontológicas que unen y desunen a lo existente de la instancia primordial: Apolo con la individuación y la mesura y Dionisos con la embriaguez y la desmesura. Pero ambos en todo momento son dioses del arte, ambos crean bellas apariencias y des-cubren la verdad. En su tragedia los griegos expresaron su «visión del mundo», una constante contradicción entre la individuación y la desindividuación, entre la creación y la destrucción, entre el instante y su aniquilación; todo esto asimi-

¹¹⁰ La comprensión schopenhaueriana de que el sustrato íntimo de cada individuo sobre la tierra es el de la «voluntad de vivir» es sentido por Nietzsche como superficial, como concepto redundante; ya que para él ese sustrato es entendido, más propiamente, como ligado al concepto de «creación» en donde el acto de supervivencia en la existencia es un acto afirmativo que necesita la justificación estética: vivir=crear. El Uno-primordial crea (da vida) a las distintas individuaciones (Apolo) para seguir subsistiendo él mismo. Aunque esto de pie a una contradicción, la destrucción (Dionisos). El mismo dolor que causa en el Uno el acto re-creativo es afirmado a su vez por el placer ya que, para llegar a justificarse como tal, la existencia como fenómeno estético es entendida por el artista (Uno-primordial-artista) gracias a la asimilación de su carácter trágico. Lo que existe lo hace en virtud de su necesaria disolución. (véase nota anterior)

¹¹¹ Véase supra p. 5. Aunque en ocasiones vuelva a los conceptos que, según él, le «echaron a perder» su obra (véase: “Ensayo de autocritica” en NT, p. 35). Y vemos como, en ocasiones, se lamenta de haber tomado por personal el de la música, siendo un problema ontológico (véase: *Nietzsche contra Wagner*, sobre todo “Nosotros, antípodas”, en versión electrónica: http://www.nietzscheana.com.ar/de_nietzsche_contra_wagner.htm, noviembre 2011).

¹¹² «Fuerza» y «voluntad» serían equiparables en la filosofía de Nietzsche puesto que la «voluntad de poder» siempre se manifiesta (su modo de ser es) con la confrontación de dos fuerzas opuestas. Al respecto véase DELEUZE: «El concepto de fuerza es pues, en Nietzsche, el de la fuerza relacionada con otra fuerza: bajo este aspecto *la fuerza se llama voluntad*» (Op. Cit., Sobre todo “3. Filosofía de la voluntad”, p. 15, los subrayados son míos)

¹¹³ «Voluntad helénica»: “La visión dionisiaca del mundo” en NT, p. 244, NT, p. 42, NT, p. 55 y NT, p. 57. «Voluntad de ocaso»: “Ensayo de autocritica” en NT, p. 33. Así también véase en una nota aclaratoria DE SANTIAGO GUERVÓS dice: «Curiosamente, Nietzsche utiliza sólo este término en *El nacimiento de la tragedia* y en los escritos preparatorios, en concreto en los *Fragmentos póstumos* entre finales de 1870 y primavera de 1871 [en la época de publicación de *El nacimiento de la tragedia*]. Lo utiliza indistintamente como *Urein*, *Ur-Eine*» (DE SANTIAGO GUERVÓS, Op. Cit., p. 204, nota 68.)

lado trágicamente por los individuos; es decir, con ojos de artista que se abisma ante lo bello y horrendo, es decir que simplemente mira a la existencia tal y como es, con un sentimiento estético-artístico en el que se intuye la belleza del ser. Así como intuyendo la superioridad del Ser ante el individuo, que bien podría ser éste, aniquilado en cualquier instante por aquél que lo supera. Para Nietzsche resulta interesante que precisamente los griegos crearan una forma de cultura basada en el arte y la belleza, lo que los hizo, según la tradición, desarrollar las bases de la civilización occidental, con tal que fuera precisamente esa intuición ontológica de un principio artístico de la existencia la que terminara por ser acallada para toda la posteridad. Pero esto no es más que una intuición muy íntima al pensamiento nietzscheano. En realidad él tratará de explicar qué significaba para los griegos la instancia contradictoria de lo dionisiaco emparentada intrínsecamente con la de lo apolíneo¹¹⁴ y por qué, finalmente, ambas provocaron su propio ocaso. Nietzsche nos hablará del arte en tanto que instancia ontológica. Pues siguiendo la tesis de Sloterdijk, al igual que su filosofía, Nietzsche es filósofo en tanto que artista. Veamos de qué manera se van dando estas tesis ontológicas a la luz de una descripción estética.

En un inicio, antes de que existiera la tragedia como tal, las dos divinidades aparecen una al lado de la otra luchando entre sí. Y es ésta lucha la que *actúa* como principio a partir del cual surgen las artes como artes representativas —artes de las bellas formas apolíneas— como la escultura y la arquitectura, y como no representativas —artes de la embriaguez dionisiaca— como la música armónica. Hasta que en la tragedia aparecen por una vez reconciliadas, fundidas,¹¹⁵ las dos potencias contradictorias. Apolo y Dionisos serán, a partir de ese momento, los

¹¹⁴ Cf. NT. §1, p 41: «Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*». (los subrayados son del autor)

¹¹⁵ «Sólo una vez aparecen fundidas, en el instante del florecimiento de la «voluntad» helénica, formando la obra de arte de la tragedia griega.» (“La visión dionisiaca del mundo” En NT. p. 244) y antes: «esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado del otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos [...] hasta que, finalmente por un milagroso acto metafísico de la

elementos sin los cuales el arte trágico simplemente no podría ser. Así alcanzó su apogeo la cultura griega, hasta que pudo proferir su visión del mundo en el arte de la tragedia en el que resonaba, *cada vez* que se asistía, el carácter trágico de la existencia. Pero hay que recordar antes cómo nos describe Nietzsche estas dos instancias ontológicas lo que constituye, según él, su descubrimiento para la ciencia filológica, poniendo especial atención a la descripción de las dos deidades como «potencias artísticas de la naturaleza» que se manifiestan (cada vez) en la existencia, como «principios estéticos» que *emergen* a la existencia sin esperar al artista humano¹¹⁶ para manifestarse. Esto sólo es posible, es decir, el hecho de que cada creación —tanto humana como “no-humana” o “natural”— en la que se manifiesta la existencia lo haga artísticamente, es porque el propio principio que la engendra es artístico. El Uno-primordial es por sí mismo el que conmina a la naturaleza a manifestarse artísticamente¹¹⁷, pues «se da en Nietzsche una evolución en la idea de artista: [más allá de la concepción del genio schopenhaueriana como objetivación más acabada o como individuo privilegiado] el artista *por antonomasia es el «artista-primordial»*, el *Ur-Eine*, ya que el artista como tal [el sujeto humano] es sólo vehículo y *organon* de la voluntad del mundo, es decir, a través de él es posible la mediación de las fuerzas elementales».¹¹⁸

«voluntad»[sic] helénica se muestran apareados entre sí y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática» (NT., pp. 41-42.)

¹¹⁶ Cf. NT, p. 48: «Hasta ahora hemos venido considerando a lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*». (Los subrayados son del autor)

¹¹⁷ Entendamos aquí por «naturaleza» ese sustrato íntimo que liga a las individuaciones con su instancia más primitiva, por decirlo así, con su carácter instintivo que constituye a toda individuación, donde es el instinto lo que constata su semejanza de ésta con la Naturaleza —entendida a la manera romántica como, sustrato, fundamento, creador, «madre de todas las cosas» lo que une al Ser con ella en su manifestarse con su ímpetu artístico que, a la vez, retrata el dolor originario. Cfr. NT, p. 59 y también la nota aclaratoria

¹¹⁸ DE SANTIAGO GUERVÓS, Op. Cit., pp. 217- 218. (los subrayados son míos)

3. El arte como «imagen» de la verdad.

Ahora bien, de dónde le viene ese *impulso* de crear. No solamente al artista humano, al «artista como tal», sino de dónde el *instinto* artístico de la naturaleza inmanente a ella que Nietzsche le descubre como instancia ontológica, o sea como instinto primero o impulso de la existencia. Vemos pues que en los “Estudios preparatorios” para *El nacimiento*, y ya en la obra propiamente dicha, se mantiene la hipótesis de que hay un sentimiento generalizado que se puede intuir como principio del arte ya que surge éste de aquél. Como ya se dijo, el impulso artístico del Uno-primordial es instancia ontológica que se repite a cada instante, en cada individuo.

«El alma del ateniense que iba a ver la tragedia en las grandes dionisias continuaba teniendo en sí algo de aquel elemento de que nació la tragedia. Ese elemento es el *impulso primaveral* que explota con una fuerza extraordinaria, un irritarse y enfurecerse, teniendo sentimientos mezclados, que conocen, al aproximarse la primavera, todos los pueblos ingenuos y la naturaleza ingenua».¹¹⁹

Con esto nos descubre que el origen del arte no es el impulso por engañar al espectador sino, al contrario, el de acceder a la verdad del Ser en tanto que para Nietzsche es un engaño perpetrado por Sócrates y Platón el de que se pueda acceder a la verdad íntima del Ser por vía de la razón. Es la tesis irracionalista del joven Nietzsche contra el racionalismo de la filosofía platónica. El ateniense acudía a la tragedia con la convicción, no tanto de ser engañado (el pensamiento moral es el verdadero engaño), sino más bien con un sentimiento preciso, con la intuición de que el poeta trágico va a embotarle en el espectáculo que lo rodea —esto es, un griego que era arrojado a la existencia se sentía rodeado por una “realidad” onírica que desbordaba por todas partes su exuberancia con el propósito de “encubrir” una verdad, de recubrir a

¹¹⁹ “El drama musical griego”, en NT., pp. 211-212.

la horrenda existencia (la Verdad) de una bella forma artística (una *perspectiva* que complace al propio impulso ontológico creador del *Ur-Eine*). No es como si ya en el inicio, en esta época pre-socrática en la que surge la tragedia, se poseyera una verdad racional y *trascendente* que pudiese desdeñar al arte y someterlo al orden de la falsedad y el engaño. Al contrario, el presentimiento del arte sería más temprano que el de un instinto de conocimiento consciente o racional¹²⁰; que, al menos así fue para los griegos, la intuición de una instancia racional y consciente fue un poco más tardía que la intuición de una verdad existencial *inmanente* al orden de la experiencia sensible como lo era el impulso artístico (o del arte) en la naturaleza. «Y aquí está la cuna del drama. Pues su comienzo no consiste en que alguien se disfrace y quiera *producir un engaño* [...] antes bien en que el hombre esté fuera de sí y se crea a sí mismo hechizado y transformado»¹²¹. En todo caso, como la instancia del raciocinio y la conciencia serán más bien tardías —hasta ya bien consolidado el platonismo— lo que buscaría el artista-primordial con el arte es embriagarse de sí mismo y de ese *instinto primaveral* que lo une con el resto de los seres, desdoblarse de su in-dividualidad y olvidarse del sufrimiento y del dolor; pero también engañarse como mirándose desde otra perspectiva (esa visión «fuera de sí mismo» que el griego presenciaba en la tragedia), imponiendo sobre el mundo su *otra perspectiva*, desindividuándose en la embriaguez, sabiendo que lo que mira es un artilugio, una ilusión, una apariencia. Este engaño que provoca el arte de la tragedia en el griego tiene el propósito de exacerbar, de aumentar el placer en la contemplación: al artista griego no le importa que con ello engañe a la conciencia. O de otra manera, asistir a la tragedia no provoca a la conciencia a volverse hacia el conoci-

¹²⁰ Es decir, lo que para Nietzsche equivaldría a la decadencia del drama musical griego con la intromisión del socratismo en el arte de la tragedia. Así lo consciente es la más alta virtud para Sócrates y la inconsciencia la más alta virtud para los griegos trágicos, la más alta virtud desde la que es posible que exista todo el arte. (Véase supra, nota 19.) La virtud de la conciencia, reclamada por el socratismo, es también el elemento que sacará a la música del ámbito de la creación literaria o de la tragedia pues con la conciencia se introduce la *dialéctica*. Antes de Eurípides la tragedia era puramente coro o la alternancia entre coro-héroe, es decir, diálogo pero más parecido al canto y a la música que al discurso dialéctico regido por la razón y la conciencia: «el socratismo infiltrado en la tragedia impidió que la música se *fundiese* con el diálogo o monólogo» (NT, p. 242. Subrayado mío).

¹²¹ NT., p. 212. (los subrayados son míos)

miento racional, sino que in-conscientemente el espectador se da cuenta de su ser más íntimo; es decir, se ve así mismo en su propio ser artista.¹²²

Para ello la subjetividad-artista, pero también es el trasfondo artístico de la existencia — el Uno-primordial, recurrió a las instancias artísticas de lo apolíneo y lo dionisiaco para salvarse del dolor de su desgarró, dolor de saberse unido y a la vez arrancado de su unidad con la existencia, de su propia contradicción; saberse a la vez creación del Uno-primordial y creador junto con él. Con el arte se llega a tener la experiencia, el conocimiento *intuitivo*, de que todo cuanto se mira es un sueño, ya que si se mirara a la existencia como es en-sí no vería más que «burda realidad»¹²³ sin forma, sin sonido y sin color.

Decimos que ese movimiento del Uno- primordial es musical porque así también en la música están el desgarró y el placer, la individuación del sonido y su inmediata aniquilación. También en el acto de la individuación y desindividuación que la naturaleza, *cada vez*, lleva a cabo musicalmente y desenvolviendo al ser.

«En los griegos la «voluntad» quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y *del mundo del arte*: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, sin que ese mundo perfecto de la intuición actuase como un imperativo o como un reproche. Ésta es la esfera de la belleza, en la que los griegos veían sus imágenes reflejadas como en un espejo, los olímpicos».¹²⁴

¹²² Cf. NT., p. 86: «lo que esté ante nosotros es una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros *como transformados*» (los subrayados son míos).

¹²³ NT., p. 44.

¹²⁴ NT., p. 57. (los subrayados son míos)

En el principio, el Uno-primordial¹²⁵ se diferencia de sí mismo como una necesidad; pues, en la ontología-estética de Nietzsche, el Uno se desgarrar en individuaciones para poder redimirse, glorificarse a sí mismo en bellas formas. Pero esto constituye una contradicción que causa sufrimiento en el Uno. Siguiendo, aun, la filosofía schopenhaueriana, Nietzsche piensa en esta tesis, ciegamente, como verdadera sin justificarla demasiado. El Uno se individúa sin motivo aparente, se desgarrar a sí mismo, se causa dolor con una sola intención: el arte, más precisamente por el placer que causa el arte. Esa suerte de engaño por sobre del dolor “primordial” provocado por el *principium individuationis* que, redimido en bella forma, provoca el placer del arte. Por lo tanto en la filosofía de Nietzsche el arte tendrá una función específica¹²⁶: la de sublimar el dolor, transfigurararlo en bella forma, transformarlo en arte al fin y al cabo.

En esa necesidad estética de placer y dolor es por donde comienza la existencia es que encontramos las instancias apolíneo-dionisiacas como símbolo de ese instante inicial en el que comienza tanto la existencia como su repetición en la que, cada vez, el artista imita ese movimiento original que conmina a crear. El papel de la subjetividad-artista como instrumento del Artista-primordial (el Uno-primordial) es lo que le interesa subrayar a Nietzsche, ya que él se encarga de repetir la tarea creadora con el fin de reconciliar la contradicción y el dolor que produce la existencia al repetir ese movimiento ontológico. Es lo que quiere dejar en claro la primera obra nietzscheana: establecer 1º) la diferencia y reciproca necesidad que tiene los ins-

¹²⁵ Ya quedando claro que para Nietzsche su ontología comienza por la instancia del Uno-primordial en vez de la Voluntad de Schopenhauer, aunque a veces el propio Nietzsche utilice indistintamente los términos, nosotros utilizaremos siempre el de Uno-primordial (o solamente Uno) cuando se refiera a la ontología nietzscheana.

¹²⁶ Cfr. ROMERO, *Op. Cit.*, p. 90. «el efecto apolíneo consiste en atraer la atención de los espectadores hacia los individuos que aparecen en la escena [...] salvándolos así de su «autoaniquilación orgiástica» por la música». Juntos, los elementos, tanto apolíneo y dionisiaco que conforman al arte, tienen esa función terapéutica de salvaguardar a la existencia, pero manteniendo al devenir. Por separado no tendrían sentido por ellos mismos; serían en sí mismos antitéticos y se refutarían consuetudinariamente —lo dionisiaco es de por sí la potencia ontológica que destruye (se destruiría a sí misma); lo apolíneo es en sí la potencia ontológica creadora que delimita la individuación y la bella forma (es por sí misma un engaño). Ambos son instrumentos del Uno-primordial para, él mismo, manifestarse artísticamente tanto en el *crear* como en el *destruir*. También cfr. DE SANTIAGO GUERVÓS, *Op. Cit.* |

tintos apolíneo-dionisiacos para preservar el principio ontológico en devenir;¹²⁷ y 2º) la repetición de ese mismo principio en la tarea del «artista como tal». Así se actualiza en cada instante la potencia ontológica del Uno-Primordial y, con el arte, se deja seguir su marcha al devenir, porque es ésta la única tarea humana que *afirma* el ser del devenir.

3.1. *Bella apariencia y placer de la desmesura.*

Apolo es el dios del sueño, de las imágenes oníricas y de las bellas formas, es decir, la arquitectura y la escultura, principalmente; es por ello entonces que en las artes plásticas podemos intuir la vinculación con la realidad onírica con las que éstas están emparentadas: «La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo»¹²⁸. O sea, las artes que delimitan el caos, en el que se encuentra el Uno-primordial des-unido, en una forma definida (y bella).

«Incluso se podría designar a Apolo como magnífica imagen divina del *principium individuationis*, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo placer y sabiduría de la «apariciencia», junto con su belleza.»¹²⁹

Pero, al lado de Apolo irrumpe la fuerza dionisiaca de la destrucción la desmesura y el placer sexual exacerbado que amenazaba, expectante, a la vida virtuosa y tranquila del ateniense. Ambas fuerzas se enfrentan, lo dionisiaco es apaciguado por lo apolíneo. Pero ambos salen transformados, *transfigurados*, de la contienda. Reformulan el arte y la manera de comprenderlo. Se reconcilian y crean el arte griego de la tragedia. Después de la borrachera apolínea viene la mesura dionisiaca. Apolo aprende a transfigurarse, Dionisos aprende a mirarse a sí mismo.

¹²⁷ NT, p. 41. «Mucho habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado [...] a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisiaco».

¹²⁸ NT, p. 42.

¹²⁹ NT, p. 45.

«Ahora, en el evangelio de la *armonía* universal, cada uno se siente [...] reconciliado, fundido con su prójimo [...] cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial».¹³⁰ Y, al mismo tiempo, se afectan uno al otro.

Así mismo es afectado por el arte de la tragedia el espectador que asistía a ella. Pues con la tragedia se hicieron patentes sentidos antes desconocidos, gracias a la reconciliación de Apolo con Dionisos. Nos dice Nietzsche:

«Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un «imitador»[...] a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez: [...] hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisiaca y en la autoalineación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el estado más íntimo del mundo, en una imagen onírica simbólica».¹³¹

Sólo en la tragedia se encarnan juntos estos dos principios de manera equilibrada, pues por un lado hay manifestaciones artísticas que son preponderantemente apolíneas o dionisiacas. Sin embargo es algo forzado pensarlas como si se encontraran, en alguna parte, en estado puro: siempre que se apela o se vislumbra a una de estas instancias ontológicas se piensa enseguida en la otra, tal y como hace Nietzsche una y otra vez en su *Nacimiento*. Y a su vez, por ser una ontología inmanentista, las instancias artísticas de lo apolíneo-dionisiaco tampoco las encontramos separadas de la subjetividad que las encarna. Por eso las encontramos en el *Nacimiento* actuando en el artista, en el medio utilizado por el Uno-primordial para expresarse don-

¹³⁰ NT, p. 46.

¹³¹ NT, pp. 48- 49.

de el lugar que ocupa el sujeto es a su vez «espectador, actor y artista (poeta)». Por ello la subjetividad humana común y corriente de la antigüedad griega que nos retrata Nietzsche es un ser que se deja afectar por esas fuerzas primigenias, no tiene, propiamente, certeza de su “yoidad”, sino que se sabe una más entre las individuaciones que a su vez se deja desindividuarse y pasa de manera *cuasi* involuntaria de un estado a otro; todo ello gracias a la voluntad artística que con él coexiste.

Con el arte, el griego logró autoimponerse este orden frente al caos que se le revelaba. Por la dureza del propio principio artístico apolíneo se transfiguró, también, el impulso dionisiaco que destruye a las individualidades. Pero con la redistribución de esas fuerzas (potencias) ontológicas por parte de la subjetividad-artista —el artista propiamente dicho— se logró encausar ese impulso artístico, el de la severa individuación e imposición de límites del impulso apolíneo, así como el desmesurado impulso de la desindividuación y el desenfreno sexual dionisiaco hacia unos fines más altos: se les impuso a estos un sentido que fue el de crear sin limitaciones más que la de llegar a hacerse bello: «nos daremos cuenta que [...] las orgías dionisiacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. *Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del principium individuationis se convierte en un fenómeno artístico*».¹³² No nada más Dionisos se vio afectado en este combate-reconciliación, aprendiendo a mirarse a sí mismo. También Apolo fue afectado en lo más profundo de su ser.

Ya para el griego homérico era cara la música de la cítara (la música apolínea), pero solamente de sonidos insinuados¹³³. Apolo, dios de la música como «arquitectura dórica en

¹³² NT, pp. 50-51 (los subrayados son míos).

¹³³ Nietzsche define así a la música apolínea que sería anterior a la dionisiaca. «La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos solo insinuados, como son los propios de la cítara» (NT, p. 52). A este res-

sonidos», ya simbolizaba la música de un ritmo (medida) pulsado y apagado casi en el mismo instante. Con la irrupción del impulso dionisiaco que tiende a desvelar el fondo de la existencia (el Uno-primordial) —lo cual causa náusea por dar cuenta de la pequeñez del individuo, de su separación con la unidad y de su sentido como instrumento del Artista-primordial — la música melódica apolínea se enfrentó a un nuevo suceso, el de la excitación que provoca la música armónica dionisiaca. Gracias a esto se suscitó un acontecimiento sin precedentes: «cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de *la melodía* y el mundo completamente incomparable de *la armonía*»¹³⁴. Se volvió la mirada de nuevo a ese mundo sin imágenes que se encuentra detrás del mundo onírico apolíneo que sólo es posible intuir bajo el signo de la música; lo dionisiaco reveló la esencia de la música precisamente como esencia del mundo, o mejor dicho, como el modo en el que el Ser se expresa una y otra vez, o sea, musicalmente. Una música nunca antes escuchada, engendró en el griego la necesidad de ser creador él mismo y retratar el trasfondo musical mediante el cual el Ser se hace percibir.

Así a partir de la combinación entre las dos potencias artísticas —las imágenes bien delimitadas de Apolo y la música desde la que surgen esas *imágenes* de Dionisos¹³⁵— surgió por

pecto, Picó Sentelles nos aclara que Nietzsche se refiere a la música nacional clásica. o típica, griega interpretada con cítara (véase PICÓ, *Op. Cit.*, p. 93) .

¹³⁴ NT, p. 51 (los subrayados son míos).

¹³⁵ A partir de aquí se puede entrever un problema retomado posteriormente por Deleuze, el del «pensamiento sin imagen». Al oponer Nietzsche las instancias artísticas-ontológicas de lo apolíneo y lo dionisiaco propone las bases para esto. Por un lado tenemos el principio ontológico simbolizado por Apolo —concepto que tiene que ver con el concepto schopenhaueriano de la representación— donde las artes que simbolizan la forma y la imagen, como la escultura, exaltan, simbólicamente, la instancia ontológica del arte utilizando precisamente a la *imagen* como su medio de expresión. Pero, por otro lado, se encuentran las artes musicales simbolizadas por Dionisos que *no necesitan de la imagen* pues se relacionan, a su vez, con el concepto schopenhaueriano de la voluntad, de la instancia ontológica de lo en-sí como trasfondo de la existencia. Esta forma de cultura que fundaron los griegos a partir de estos principios artísticos (artísticos, insistimos, en tanto que son fuerzas afirmadoras y afirmativas de la vida, pues crearon, por ejemplo la propia cultura griega) fue una cultura que se dedicó al arte más que a la moral, a la vida más que a la muerte, al valor más que a la verdad era la cuna de una tradición de pensamiento trágico que no

fin la tragedia; una combinación de poesía, música, representación teatral y la aseveración de su visión trágica de la vida, mundo onírico mezclado con la realidad. Imágenes tendentes hacia la nada, despliegue de danzas excitantes que acentúan el placer por la existencia. Toda la «mascarada de los dioses» re-presentándose ante el público-artista ateniense. Toda su cosmovisión, su intuición ontológica quedó plasmada para la posteridad en todo el arte griego, pero de manera más acabada y precisa en la tragedia.

3.2. *Pensamiento musical, nueva imagen del pensamiento.*

De esta unión de fuerzas de naturaleza distinta, por tanto siempre en conflicto, resultará que emerge de ellas una nueva creación que ya se encontraba latente desde el principio de la ontología nietzscheana. Nietzsche nos descubre que la tragedia no es más que música o, en otras palabras, que en un inicio toda arte está enlazada íntimamente con la música¹³⁶. Apolo y Dionisos son ambos deidades de la música, de dos músicas distintas pero que en principio tienen el mismo origen —el ritmo y el movimiento originario del Uno-primordial. Por una

prosperó más allá de doscientos años antes de Platón. Al final del *Nacimiento de la tragedia* Nietzsche interpretará la decadencia de la cultura griega a partir de unos síntomas que se manifiestan con la aparición del personaje de Sócrates, pues es él quien saca de la *escena* del pensamiento a lo dionisiaco, lo que lo hacía precisamente una *interpretación* trágica de la existencia; instaurando en su lugar una tradición que funda sus bases en un tipo de pensamiento emparentado con la *imagen* moral. Con su filosofía intempestiva, según Deleuze, Nietzsche establece la crítica de esa imagen; una vuelta intempestiva, quizás, a los griegos; lo que hace de la filosofía nietzscheana una «nueva imagen del pensamiento» (DELEUZE, *Op. Cit.*, p. 152): «Lo que equivale a decir una vez más hasta qué punto la nueva imagen del pensamiento implica relaciones de fuerzas extremadamente complejas. La teoría del pensamiento depende de una tipología de las fuerzas» (*ibidem.*, p. 155); es decir que Nietzsche es el re-assigna a la filosofía su poder de dar sentido al mundo, pone en términos de valor lo que antes era visto como falso, sacando con esto al pensamiento de sus cimientos morales. Es a partir de la exposición de lo dionisiaco en esta obra de juventud que se puede intuir que, de no haberse dado la decadencia gracias a la intromisión de Sócrates y su razón, quizá la tradición se hubiese fundado de otra forma muy distinta; por ello para Deleuze la filosofía nietzscheana es la crítica intempestiva de la filosofía «desde Lucrecio hasta el siglo XVIII» han sido visos de que aún subsiste ese pensamiento trágico. (Cf. DELEUZE, *Op. Cit.*, “Nueva imagen del pensamiento”, pp. 146-157)

¹³⁶ En este sentido sostiene Nietzsche en los estudios preparatorios como parte de su investigación filológica que, en un principio, la tragedia no fue más que coro, es decir palabras más bien cantadas que recitadas puesto que todavía el lenguaje no podía desprenderse de su origen ontológico en tanto que creación (artística) y por lo mismo expresión de ese primer impulso creador y musical del Uno-primordial. Así por ejemplo nos recuerda a las composiciones poéticas antiguas de los bardos y rapsodas que eran siempre acompañadas con música: «La música propiamente griega es por completo música vocal: el lazo *natural* entre el lenguaje de las palabras y el lenguaje de la música no está roto todavía: y esto hasta tal grado, que el poeta era también necesariamente el que ponía música a su canción.» (“El drama musical griego” en NT, p. 221 los subrayados son míos.)

parte Apolo es dios de una música pulsada que establece la duración (el ritmo) de la melodía. Y por otra parte Dionisos es dios de esa música que excita el ansia de vivir e incita al individuo a danzar; con la música armónica se trastocan todas las fibras del individuo y se embriaga hasta salir de sí mismo, y de manera convulsa la música dionisiaca incita al individuo a des-individuarse. Dos deidades dispares que, sin embargo, una vez hicieron florecer a la tragedia, a partir de la misma música, como la su más acabada creación: «la expresión de dos instintos artísticos *entretajidos* entre sí, lo apolíneo y lo dionisiaco.»¹³⁷

De este libro difícil, contradictorio, complicado incluso para el propio Nietzsche, «un libro [sólo] para iniciados»¹³⁸ resulta aún hoy una lectura productiva en el ámbito de una ontología con su base en la estética, en el arte mismo (inaugurada, ya, por Nietzsche). Entre las sentencias aquí pronunciadas hay un sentido que permea a todo el libro que es el de la justificación estética de la existencia —sentencia que Nietzsche considera completamente antihegeliana y antimoral. Pero, ¿qué quiere decir esta justificación estética de la existencia? En *El nacimiento de la tragedia* se establece la ontología nietzscheana. En la descripción de la economía del Ser, en esta ontología, resulta que es propuesta una en la que la existencia no conlleva a un fin último sino que el Ser se expresa en sentidos antitéticos: por un lado la concreción de las individua-

¹³⁷ NT, p. 112.

¹³⁸ El propio Nietzsche revisa su libro dieciséis años después y lo critica severamente: «hoy para mí un libro *imposible* —lo encuentro mal escrito, torpe, penoso, frenético de imágenes y *confuso* a causa de ellas [...]» (Nietzsche, *Ensayo de autocrítica*, en NT, p. 28. Los subrayados son míos.) Tras la tarea ingente de componer este pequeño gran libro, compone su obra. No rechaza solamente lo que ahí quedó sentenciado, sino que aún encuentra caro el impulso que lo llevó a escribirlo. A saber, establecer una metafísica de artista, «ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida» y, sobre todo, la negación o el acallamiento de la moral en el pensamiento (o como lo entiende Deleuze, una «nueva imagen del pensamiento», es decir sin imagen moral. Cfr. DELEUZE, *Op. Cit.*), «el arte —y no la moral— es presentado como la *actividad propiamente metafísica del hombre*» (Nietzsche, *ibidem*, p. 31.). Así también en véase la autocrítica que hace Nietzsche en *Ecce homo* (Alianza Editorial, Madrid, 2006; sobre todo “El nacimiento de la tragedia”, pp. 75-82)

ciones son creadas por el impulso artístico que constituye al propio ser; al mismo tiempo por el simple hecho de existir, los individuos actualizan la propia potencia que tiende hacia su destrucción. Quizá pueda arrojar algo de luz sobre esto una cita proveniente de *Fragmentos póstumos*:

«Yo mismo he intentado una justificación estética: ¿cómo es posible la fealdad del mundo? —Tomé la voluntad de belleza, [como el] persistir en las mismas formas, como un medio *provisional* de conservación y salud: pero lo fundamental me pareció lo eternamente creador como lo que *eternamente tiene que destruir, ligado al dolor*. [...]

El engaño de Apolo: la eternidad de la bella forma; la legislación aristocrática «¡así debe ser siempre!»

Dioniso [sic]: sensibilidad y crueldad. La caducidad podría interpretarse como el gozo de la fuerza generadora y destructora, como continua creación»¹³⁹

Donde esa «fuerza generadora y destructora» es el Ser mismo, constituido tanto por las potencias apolíneas de la creación como de las dionisiacas de la destrucción. Con esto afirma Nietzsche el devenir al que está sometida, por ejemplo, la naturaleza, en su eterno morir y nacer. De este modo el Ser siente el gozo de su afirmación en sí mismo como «continua creación». Precisamente esto último rescatamos de las aportaciones filosóficas que la estética-ontológica de Nietzsche nos brinda. Aunque en él su ontología termine siendo una metafísica provista de una multiplicidad de seres que pueblan al Ser, todo esto no son más que metáforas en las que se describe la univocidad del Ser nietzscheano. Un solo Ser es el que eternamente (se) crea, eternamente (se) destruye; un solo Ser es el que manifiesta en sus dos sentidos por siempre antitéticos e irreconciliables. Sólo una vez, dice Nietzsche, se reconcilian, los dos ins-

¹³⁹ NIETZSCHE, *Fragmentos póstumos*, Tecnos, Madrid, 2006, Vol. IV, p.107 (los primeros subrayados son míos).

tintos artísticos que constituyen al Ser: en la tragedia. Porque la tragedia es la manifestación más cercana a esa potencia creadora del Ser, es, de entre las cosas de este mundo, la actividad más propiamente ontológica, pues repite inmediatamente la forma en la que el Ser se desenvuelve. En otras palabras, la actividad creadora, artística, es ontológica. El Ser mismo se expresa así. Esa intuición se propone demostrar *El nacimiento de la tragedia*. ¿En dónde podemos encontrar esa potencia creadora? ¿Cómo demostramos que la actividad creadora (artística) es ontológica?:

«¿Hasta dónde penetra el arte en el interior del mundo? ¿Y aparte del “artista” hay otros poderes artísticos?» Esta pregunta fue, como es sabido, mi punto de partida: dije Sí a la segunda pregunta; y a la primera «el mundo mismo no es otra cosa que arte».¹⁴⁰

Por ello opta Nietzsche por la música como correlato de la verdad, la única interpretación que le es permitido llamarse así. Es en la música en que Nietzsche intenta salir de un pensamiento discursivo-racional, que es representacional y hace surgir lo representacional. Pone un mundo engañosos en lugar del real y lo hace pasar por verdadero.

«Lo que es más comprensible en la lengua no es la palabra en sí misma, sino el sonido, la fuerza, la modulación, el tempo con los que una serie de palabras vienen expresadas -es decir, la música dentro de las palabras, la pasión dentro de la música, la persona dentro de esta pasión: por lo tanto, todo lo que no puede ser escrito».¹⁴¹

¹⁴⁰ *Ídem.*

¹⁴¹ *Ídem.*

Capítulo III. Deleuze.

Deleuze comienza por el pensamiento. Imaginemos por un momento a Deleuze en su juventud, leyendo, la a veces desconcertante obra de Nietzsche; entreoyendo pensamientos que le interpelan y le exhortan a responder a ellos. La lectura que Deleuze hace de Nietzsche no es la del simple comentarista, sino la de intérprete, pues toma las afirmaciones de Nietzsche seriamente y las problematiza para abordarlas desde su propia perspectiva. Los problemas inaugurados por Nietzsche no están esperando ahí para ser resueltos (en el sentido en el que haya que desvelar la Verdad oculta en ellos), sino para pensarse y crear, a partir de ellos, distintos pensamientos; al menos así parecen ser interpretados por Deleuze.

Comenzar a pensar por donde ya se ha empezado... Deleuze toma bastante en serio esa afirmación del propio Nietzsche en homenaje a su antecesor: «La naturaleza envía el filósofo a la humanidad como una flecha, sin apuntar, pero espera que la flecha se quede clavada en algún lugar»¹⁴². Él mismo ha encontrado una flecha clavada en la tierra y la ha tomado para lanzarla, a su vez, hacia impensados derroteros. Parece que esta metáfora es respondida por otra, la misma imagen de la flecha pero con otros términos: el pensamiento no tiene fundamento, ni principio(s), no se reconstruye todo el edificio del pensamiento, sino que se *comienza* a pensar por donde ya se ha comenzado, es decir, por el pensamiento mismo; en otras palabras, se hace rizoma, se comienza a pensar por cualquier parte¹⁴³. Si bien esta tesis es recono-

¹⁴² NIETZSCHE, *Consideraciones intempestivas II*, “Schopenhauer como educador”. Aparece en DELEUZE, *Diferencia y Repetición*, Amorrortu, Bs. As., 2002, p. 156. También retomada por Deleuze en el *Abecedario*, “C como cultura”: «[...] en cierto modo es lo que dice Nietzsche: alguien lanza una flecha en el espacio –bueno, y eso constituye un gran periodo. Una colectividad lanza una flecha y luego cae, para que más tarde alguien llegue para recogerla y enviarla a otro lugar. Bien, la creación funciona así.»

¹⁴³ Véase: DELEUZE-GUATTARI, “I. Introducción: Rizoma” en *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia, 2004. (Desde ahora MM)

ciblemente deleuzeana, él mismo Deleuze concede tener un antecesor en este pensamiento. En el “Prefacio” a *Diferencia y Repetición*, se da a Nietzsche la paternidad de esta intuición: «La búsqueda de nuevos medios de expresión filosófica fue inaugurada por Nietzsche, y debe ser proseguida hoy con la renovación de algunas *otras artes*, como el teatro o el cine [...]».¹⁴⁴

Con esto no estamos afirmando que la lectura deleuzeana de la filosofía de Nietzsche sea una copia idéntica; el propio Deleuze será, gracias a la *repetición* de algunos pensamientos de Nietzsche, el que establezca las bases para la comprensión de la *repetición y la diferencia* como estatutos ontológicos. Es posible aplicar a Deleuze el mismo movimiento que él hace al deslizarse por las interpretaciones de otros —al mismo tiempo que de sí mismo— con un cuento de Borges, citado por el propio Deleuze: “Pierre Ménard autor del Quijote”¹⁴⁵. Considerado como un libro imaginario, de autor imaginario, que es copiado a su vez por un autor real, Pierre Ménard, el personaje principal del cuento de Borges, exactamente igual al texto imaginario haciéndolo devenir real pero con otro sentido *distinto*¹⁴⁶. Así mismo podemos imaginar la propia obra de Deleuze como “copiando” a la de los que podemos llamar sus antecesores; esto no con otra finalidad más que la de afirmar el carácter transitorio de la propia historia del pensamiento, el de su intempestividad. Afirmando así, también, el ser del devenir por el que la propia filosofía -la misma existencia sería más preciso decir- está atravesada cada vez que palpita en su diferenciación en el tiempo, cada vez que se piensa (se inventa) un concepto.

Ahora bien, ¿cuál es la pertinencia de Deleuze en este desfile de filósofos que he hecho pasar por este trabajo? Precisamente su pertinencia radica en que en Deleuze hay una consigna

¹⁴⁴ DELEUZE, *Diferencia y repetición*, p. 18. (desde ahora DR; el subrayado es mío). Se dice, textualmente «*otras artes*, como el teatro o el cine» resaltando el carácter artístico, creador (véase *supra* capítulo anterior) de la propia filosofía. Problema, por demás ya sentado anteriormente, como propio de Nietzsche. Así también como la afirmación de Deleuze que dice que Nietzsche es quien (el único, quizás) propone una «nueva imagen del pensamiento» distinta a la imagen dogmática-moral del pensamiento (véase *supra* y también lo retomo enseguida.)

¹⁴⁵ BORGES, J. L., *Ficciones*, Alianza, Madrid, 1997.

¹⁴⁶ DELEUZE, DR., p. 19.

que nos parece paralela a la nietzscheana: *pensar=a crear* con la de *ser=artista* proveniente de *El nacimiento de la tragedia*. Deleuze emprende la tarea inmensa de establecer un sistema ontológico para demostrar esto. Y en él, el arte se vuelve una parte primigenia para lograrlo; igualmente como lo fue para Nietzsche y, antes, para Schopenhauer. Así vemos un movimiento similar en estos tres filósofos: el plantearse al arte como un problema que a la filosofía le concierne plantear y al que encuentran como cabecita del *modo* en que procede el propio Ser, en tanto que repetición o devenir. Veamos a detalle de qué manera se puede trazar un hilo conductor entre estos filósofos, ya que de manera sucinta hemos dicho que la problematización del arte y en específico de la música para la construcción de un pensamiento filosófico es la que resulta atractiva para este trabajo, en el caso de Deleuze (aunque también de los otros dos filósofos de cierta manera, como ya vimos) tanto por su originalidad como por su pluralidad. La obra en conjunto con Guattari, ofrece una perspectiva distinta y múltiple en torno a varias problemáticas filosóficas y además en *Mil Mesetas*, se logran armonizar distintas disciplinas de manera magistral. Donde el problema de la música es un intento de salir de la perspectiva antropologizante común a la reflexión en torno al arte, situándola en una perspectiva ontológica. Es aquí donde notamos que la filosofía de Nietzsche en conjunto con la de Deleuze son similares, incluso complementarias. Para ambos el arte es visto desde una perspectiva distinta que no atiende a la cuestión del arte como institución, sino como una cuestión vital que traspasa a la actividad del Ser en su constante actualización. Y, por otro lado, vemos de qué manera estas perspectivas están separadas ya de la de Schopenhauer, quien es, sí, inaugurador del pensamiento estético-ontológico como vimos, aunque no se separa aún de la tradición ilustrada en la que se prepondera la visión del sujeto expectante de la naturaleza y el arte (visión antropomorfizante de la realidad).

1. Schopenhauer, Nietzsche y Deleuze: la prefiguración de una ontología-estética.

Para empezar a Deleuze le resulta interesante Nietzsche porque es un filósofo que asume el devenir de la existencia. Ambos, podríamos decirlo, son filósofos del devenir, en tanto que salen de la filosofía tradicional que -al contrario- trata de dar con un concepto único que subsuma a toda la existencia y la inmovilice negando el devenir. Nietzsche, por su parte, con su concepto de Voluntad de poder¹⁴⁷ y Deleuze, por otro lado, con su ontología de la diferencia y la repetición hacen pensar al ser de manera dinámica, en constante movimiento¹⁴⁸. Asimismo para ambos eso que inmanentiza su ontología es precisamente el arte, como prueba tangible de la realización de sus filosofías. Lo que demuestra que el ser es el devenir es precisamente la actividad que le es más propia, o sea, la de crear; el arte.

Deleuze tiene un fragmento de su obra a dúo en el que se dedica, igual que Nietzsche, a esclarecer la relevancia que tiene el arte pero sobre todo la música —igual que Nietzsche— para su ontología: “Del ritornelo” que no sólo es un capítulo más en la obra de Deleuze, sino que ahí se crea un concepto que encuentra resonancias en otros conceptos claves de la filosofía deleuzo-guattariana¹⁴⁹. Un solo fragmento, insisto, igual que Nietzsche, en el que avoca toda su atención al arte y la música y a partir del cual se gesta esa intuición del ser como atravesado por fuerzas artísticas, intuición que constituye un eje transversal en toda su filosofía. Lo cual intentamos mostrar en este trabajo. Deleuze cede el derecho de autor del concepto de

¹⁴⁷ Y según lo encontrado hasta ahora en este trabajo, con el de lo dionisiaco que es la concepción de artista que mejor define a la intuición nietzscheana, el artista trágico que crea al mismo tiempo que destruye (Véase Supra).

¹⁴⁸ Así esto mismo, Nietzsche lo acepta, encuentra su antecedente en Schopenhauer aunque de manera un tanto distinta. Como ya lo habíamos demostrado anteriormente, el concepto de voluntad schopenhaueriano también es un concepto que da cuenta de la inagotabilidad del ser, que se encuentra en constante movimiento queriendo alcanzar su satisfacción. Sin embargo, en Schopenhauer se busca finalmente detener el movimiento volente del ser en la meta del santo, es decir, aniquilar la propia esencia de la existencia que, según Schopenhauer, es precisamente el querer persistir en la existencia. (Véase supra) En ese sentido, la ontología de Deleuze es cercana a estas; pues con la afirmación de la univocidad del ser empieza toda una tipología que se emparenta con concepciones emanadas del arte, pero que son reinterpretadas en terminología filosófica en un nuevo sentido (Véase infra).

¹⁴⁹ Como son los de «agenciamiento», «devenir- animal», «cuerpo sin órganos», «(des/re)territorialización» (Véase Infra).

ritornelo a Guattari en algún pasaje de los cursos de 1972¹⁵⁰; sin embargo es un concepto imprescindible en la filosofía que escribieron en conjunto Deleuze y Guattari, como la que hizo el filósofo por separado. Pero además, en el capítulo de *Mil Mesetas*, “Del ritornelo”, hay demasiadas coincidencias con Nietzsche, algunas de ellas abordadas por Deleuze en *Nietzsche y la filosofía* o *Diferencia y Repetición*. Un punto de *encuentro* resalta a la vista casi desde el inicio del capítulo, pues es la afirmación de que el arte es una actividad inmanente del ser; devenir significativa, entonces, ser siempre en constante creación.

Para empezar, el ritornelo es un concepto que abre la posibilidad de devenir entre acontecimientos dispares o disímiles. En el ámbito, por ejemplo, de las artes, hace que los códigos de diferentes disciplinas se puedan entrecruzar creando algo nuevo. Es, como afirman Deleuze y Guattari, la puerta de entrada al devenir; pues es ponerse en movimiento con el ser¹⁵¹. Más precisamente, es el propio ser el que es movimiento, cambio o diferencia y repetición; y los acontecimientos e individuos repiten ese mismo movimiento ontológico pero permitiendo que de ese mismo movimiento surja desde dentro lo nuevo y no lo mismo. Y sin embargo es sólo uno de los posibles devenires por los que puede atravesar cualquier individualidad. Y es un concepto proveniente del arte, en específico de la música que se refiere a la repetición de un estribillo; pero que es utilizado por Deleuze y Guattari para mostrar la relación del individuo con su medio y como aquél (se) *crea* (un) mundo para sí mismo¹⁵². Pero este concepto resulta útil precisamente porque en el arte se realiza siempre ese movimiento ontológico de hacer desplazar nuevos sentidos y nuevas formas; hace existir lo que antes no existía. La posibilidad

¹⁵⁰ Cursos que se encuentran en línea, pero que recientemente han sido reunidos en tomos separados por temáticas y fechas. Me refiero al G. DELEUZE, *Anti Oedipe et Mille Plateaux*, “08/03/1977: Sobre música”, p. 172, en versión electrónica traducido directamente de *Les cours de Gilles Deleuze*, www.webdeleuze.com (consultado en febrero 2012).

¹⁵¹ Cf. MM, pp. 276 y sigs.

¹⁵² Véase: “Haecceidad”, página electrónica <http://zouravichviliturner.blogspot.mx/2011/05/bach-concierto-de-brandenburg-n2.html> (consultada en agosto de 2013) y será retomado más adelante.

de creación en el artista, por ejemplo, se da por ser opuesta a lo dado, a la historia como un esquematización del devenir. En ese sentido, el arte es esencialmente transhistórico porque traza líneas de fuga, líneas que posibilitan lo nuevo.

«No hay acto de creación que no sea transhistórico, y que no coja a contrapelo, o no pase por una línea liberada. Nietzsche opone la historia, no a lo eterno, sino a lo subhistórico o a lo suprahistórico: lo Intempestivo, otro nombre para la haecceidad, el devenir, la inocencia del devenir (es decir, el olvido frente a la memoria, la geografía frente a la historia, el mapa frente al calco, el rizoma frente a la arborescencia). “Lo no histórico se parece a una atmósfera ambiente, la única en la que puede engendrarse la vida [...]”».¹⁵³

Más precisamente, el ritornelo es una concepción de dominio musical pero que atraviesa a distintas formas de expresión. Como veremos más adelante, en la música no hay solo una fórmula o una técnica artística, sino que es el arte que le es propio como acto de expresión el motivo, la línea de expresión de una forma que se repite; o mejor dicho, el ritornelo. «... el propio ritornelo es el contenido de la música».¹⁵⁴

Aunque el ritornelo existe, además, fuera de la música, pues es el elemento que territorializa, que marca un territorio, que es, por así decirlo, el ritmo con el que se marca el espacio, con el que se delimita un territorio. Es por otro lado la música con la que se fusiona el ritornelo para hacerlo algo más que un agente funcional¹⁵⁵. Solo ella es la que puede desestabilizarlo, desterritorializar la función práctica del ritornelo y hacerlo devenir una obra de arte. El mate-

¹⁵³ MM, p. 295.

¹⁵⁴ MM, p. 299.

¹⁵⁵ Véase: MM, p.299.

rial en bruto que se encuentra disperso como ritornelo es reunido por la música convirtiéndolo en material de expresión. Dotando de sentido a lo que antes no lo tenía, o variando el abanico de posibilidades y dotando de nuevos sentidos hacia los cuales encaminarse a través de la existencia. Es en este punto en el que es posible plantear que la música, con su elemento territorializante, el ritornelo, no es exclusiva del ser humano; de hecho, es posible afirmar que ningún arte lo es¹⁵⁶. Deleuze y Guattari están tratando con esto de pensar el problema del arte en sus límites, más allá de la institucionalización humana.

Como antaño ya Nietzsche había hecho, se trata de pensar el problema del arte desde la perspectiva del artista y no solamente desde la postura pasiva en la que está dispuesto el espectador. Así, *Mil mesetas* emprende la tarea de justificar la tesis de que «solo como fenómeno estético está justificada la existencia», es decir cómo es que se brinda a sí mismo el ser de manera artística, ofreciendo un espectáculo que existe independientemente de espectador; cómo es que el ser tiene en su seno una potencia creadora que está desenvolviéndose a cada instante. Cómo esa potencia creadora del ser se manifiesta en todos los individuos, incluso antes de que exista lo que el ser humano denomina arte. Cómo es que la existencia como fenómeno estético es una tesis ontológica y no solo estética.

Deleuze y Guattari comienzan por describirnos cómo los animales se hacen un territorio, cómo se despliega en esta actividad una serie de colores, olores y *sonidos* (sobre todo estos últimos ya que el ritornelo, lo veremos con más detenimiento, es sobre todo un agenciamiento sonoro, aun cuando no sea solamente un sonido), que delimitan un espacio y un tiempo por medio de colores y poses; las que finalmente dan cuenta de un *estilo* en el que cada individuo se forma un mundo... En resumen, esto en esencia es lo que constituye para Deleuze y Guattari

¹⁵⁶ *Idem.* p. 300.

al arte mismo. Así nos dan cuenta de que una serie de elementos que considerábamos solamente humanos, así considerados por la tradición moderna, no lo son. En cambio vemos que el acto creativo del ritornelo constituye acciones que espontáneamente el animal, el niño o el hombre “salvaje” (en tanto que ellos no pertenecen, o todavía no pertenecen, a una civilización mayoritaria occidentalizada) incluso la planta, incluso los seres microscópicos, emprenden sin ninguna premeditación pues forman su modo de ser con este modo repetitivo del ritornelo. De manera latente en esta actividad, el ser se crea una y otra vez en el devenir.

Así, dicen Deleuze y Guattari, «no sólo el arte no espera al hombre para comenzar, sino que cabe preguntarse si aparece alguna vez en el hombre, salvo en condiciones tardías y artificiales»¹⁵⁷. Aquí no sólo hay coincidencias con Nietzsche, si bien esta tesis recuerda demasiado a la nietzscheana: «hasta ahora hemos venido considerando a lo apolíneo y su antítesis, lo dionisiaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano*»¹⁵⁸. Ambos textos dan cuenta de una dimensión más amplia de la concepción tradicional del arte. Lo adelantábamos ya: tanto Nietzsche como Deleuze asumen la importancia del arte como constitución del Ser en devenir. Hemos visto ya como Nietzsche no encuentra otra forma de hablar de su ontología de la contradicción más que con términos metafóricos (conceptos-metáfora), es decir poéticos o artísticos. Así también Deleuze se sirve de otras maneras de escritura para abordar problemas filosóficos, como los de *Mil Mesetas*, y así poder poner a funcionar la máquina de pensamiento, es decir, la creación artística de conceptos.¹⁵⁹

A continuación veremos en detalle cómo es que se va formulando el concepto de ritornelo en la obra a dúo, pero también cómo es que ese concepto tiene su propia historia.

¹⁵⁷ *MM*, p. 326.

¹⁵⁸ *Vid. Supra*.

¹⁵⁹ Así se insinúa, por ejemplo en *Diálogos*, que la repetición de los conceptos en la escritura es necesaria: «¿Una cantinela? [ritornelo] Toda la música, toda la literatura pasan necesariamente por ahí. Hasta esta misma conversación sería una cantinela». (DELEUZE- PARNET, *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 2004, p. 64.

Cómo Deleuze, en solitario, postula una ontología del devenir en el que se explica el cambio y las infinitas individuaciones como una modulación de un solo ser que es unívoco pero que se dice de la diferencia.

2. Ontología- estética en la obra de Deleuze en solitario.

En “Del ritornelo”, Deleuze y Guattari, están estableciendo, además, en términos más claros (o más bien más *actuales*, menos *ideales*) tesis ontológicas que ya encontrábamos en textos tempranos de Deleuze en solitario. En *Diferencia y repetición* se distinguen las dos maneras de expresión del ser como «diferencia» y como «repetición». La diferencia es ontológica en tanto que el ser mismo parte de la diferenciación de sí mismo, es decir, «pone en relación las series heterogéneas e inconexas»¹⁶⁰, preindividuales y discontinuas, previas; series de energías en la sopa prebiótica que es el ser y que provocan la individuación por modulación y no por analogía. Es decir, que un individuo es posible porque su ser procede por variación de elementos que le circundan, y no por ser una analogía a una categoría que, presuntamente, le antecedería al individuo. Por consiguiente el ser modula por su *diferent/iación*¹⁶¹, virtual y real. Y, coetáneamente, la repetición hará vigente una y otra vez a la diferencia.

Ahora bien: el problema de la univocidad del ser es uno que se mienta constantemente como uno de los tópicos principales de la filosofía de Deleuze. Así, vemos que desde sus obras tempranas se establece esta distinción que, sin embargo, no es contraria a la del devenir. En otras palabras, el ser es unívoco en tanto que deviene, la existencia encuentra siempre

¹⁶⁰ DELEUZE, *Diferencia y Repetición*, citado en: SAUVAGNARGUES, A., *Deleuze. Del animal al arte*. Amorrotu, Bs. As. 2006, p. 31.

¹⁶¹ El concepto de diferenciación Deleuze distingue dos con un cambio de letra en el original francés: *différentiation* y *différenciation*. Al respecto véase: SAUVAGNARGUES, *Op. Cit.*, p. 35.

diferentes formas de expresión, con los mismos medios, una y otra vez se repite el mismo ser en distintos sentidos: «La naturaleza emplea constantemente los mismos materiales, y en lo único que se muestra ingeniosa es en variar sus formas»¹⁶². Es decir, el ser es uno pero siempre está en devenir y esto no quiere decir otra cosa, en Deleuze, que se crea y recrea constantemente el ser de manera artística.

Estas tesis ontológicas están inspiradas en la filosofía nietzscheana y un poco en la shopenhaueriana; en tanto que es el artista el ejemplo en quien se recrea un fundamento ontológico que es el crear, actividad ontológica que la filosofía deleuzeana nombra como un acto pasivo de repetición en el que se crea la diferencia. Pero veamos de qué manera se desarrolla esta ontología donde, como se dijo, el arte no es actividad exclusiva del ser humano, sino actividad ontológica repitiéndose una y otra vez como devenir propio del ser.

Así, atendemos a una intuición primaria de este trabajo sobre la filosofía de estos autores; pues en los dos filósofos alemanes encontramos un casamiento de disciplinas dispares como lo son la estética y la ontología, formando así una estética- ontológica, es decir, una teoría de las artes con bases ontológicas, pero por su parte para el francés encontramos una sutil diferencia, inspirada en aquéllos: a saber, las tesis deleuzeanas ponen hincapié en las tesis ontológicas que se emparentan y se realizan en una estética: Deleuze crea una ontología-estética. Pero para esto tiene que crear toda una reformulación epistemológica que permita comprender la ontología de la diferencia. De ahí la pertinencia de obras como *Diferencia y repetición* o *Lógica del Sentido*, para establecer en términos formales su ontología: parte de discusión entre tesis “naturalistas” y anti-evolucionistas de los naturalistas del siglo XVIII Geoffroy Saint-Hilaire o George Cuvier, así como de la filosofía de la individuación de Gilbert

¹⁶² SAINT-HILAIRE, G., «Pièces des organes respiratoires», *Philosophie anatomique*, 1818, Aparece en SAUVAGNARGUES, Op. Cit., p. 43.

Simondon -en las que se propone una concepción de la naturaleza no de manera categorial sino con una visión más parecida a la ontología deleuzeana, es decir, una en la que se haga pensable la diversidad de la naturaleza como el propio desenvolvimiento del devenir. Pero para ello Deleuze necesita reformular desde el ámbito epistemológico el sentido unitario según el cual se ha visto la ontología o largo de la historia de la filosofía e introduciendo, en cambio, una epistemología que ayude a poder pensar al devenir.

2.1 Modulación e individuación. Las potencias artísticas del Ser.

En primer lugar, Deleuze piensa el problema de la constitución de la individuación sin implicaciones personalistas ni sustancialistas, puesto que se propone cambiar el esquema arborescente de la filosofía aristotélica que dominó el pensamiento occidental; quitarnos «el árbol en la cabeza» que ramifica a la naturaleza en géneros y especies. Así, retomando a Simondon, cada individuación puede devenir una subjetivación en tanto que en ésta se reúnen distintos elementos que conforman un modo del ser con el mismo material del que todo está hecho. Entonces, dentro de la univocidad del ser, existen tantas subjetividades como individuaciones, es decir, no solo sujetos humanos sino multiplicidades inconmensurables que conforman individuos¹⁶³, no sólo físicas sino haecceidades¹⁶⁴, individuaciones que no son fácilmente identificables: un atardecer, un grado de calor, etc. La formación de una subjetividad es, en resumen, un acto pasivo pero creativo de *sinetización* o de reunión de otros elementos indivi-

¹⁶³ Como en Spinoza también, un individuo “complejo” que está compuesto por individuos más “simples”. «Cada individuo también está compuesto de individuos de orden inferior y entra en la composición de individuos de orden superior.» (DELEUZE-PARNET, Op. Cit, p. 69).

¹⁶⁴ (véase supra)

duales pero múltiples y distintos, formando una individuación intensiva; es decir una *multiplicidad*, que no se divide sin cambiar, a su vez de naturaleza¹⁶⁵.

Así, tomando las tesis simondianas, la ontología de Deleuze es una en la que no existe el hilemorfismo; es decir, no presupone «un principio de individuación abstracto», ni concibe «al individuo como único, indivisible, idéntico y unitario»¹⁶⁶. El ser no es estable sino, según Simondon, *metaestable*, introduciendo con esto la potencialidad del cambio, o devenir, en el individuo. No existe el *molde* hilemórfico trascendente al individuo, sino la *modulación* «que piensa la toma de forma [del individuo] como interacción de fuerzas y materiales»¹⁶⁷ que preceden, pero no trascienden, al transcurso de la individuación. La individuación se da por una concentración de fuerzas, es decir: «el individuo se produce por *modulación* allí donde un campo preindividual de individuación (cara intensiva) resuelve su diferencia de intensidad inicial por disparidad (*disparation*)».¹⁶⁸

El concepto de «disparidad», si bien es complejo, podemos resumirlo como la «diferencia en sí» que es el principio ontológico y artístico que «pone en relación las series heterogéneas o inconexas»¹⁶⁹ y hace surgir otra cosa, hace surgir una «diferencia intensiva». A esto que Deleuze llama, en *Diferencia y Repetición*, el *dispar*. Ahora bien: la conformación de una individuación por modulación de fuerzas dispares (podríamos entender esto en el ámbito de la física como materia) produce individuos que no son solamente partes del todo, sino que conforman una fusión de diferencias por contradicción o negación. Deleuze opta por la filosofía simondiana porque resulta una opción fuera de los alcances de la ontología hegeliana: ««Al-

¹⁶⁵ «Este concepto de multiplicidad es decisivo para el sistema de Deleuze, por que modifica los de *individuo* y *sujeto*». SAUVAGNARGUES, *ibidem*, pp. 25- 26. (los subrayados son míos).

¹⁶⁶ SAUVAGNARGUES, *ibidem*, p. 26.

¹⁶⁷ *Ibidem.*, p. 28.

¹⁶⁸ *Ibidem.*, p. 30.

¹⁶⁹ DELEUZE, *DR*, aparece en Anne Sauvagnargues, *Op. Cit.*, p. 31.

go» se produce cuando series acopladas «resuenan», y esta resonancia produce un «movimiento forzado» que hace devenir como sujeto a los «soportes» o «pacientes» de estos dinámismos»¹⁷⁰. Se forman *sujetos*, no solo humanos, por síntesis.¹⁷¹

Es curioso notar cómo se va prefigurando la ontología deleuzeana a partir de conceptos que recuerdan a la música. Las individualidades se forman como «como *variación* cuantitativa continua»¹⁷², movimiento continuo que aquí distinguimos como *síntesis* de otras individualidades que le son dispares: no sólo a la manera como se *sintetizan* procesos químicos, sino como los sonidos se *sintetizan* en, por ejemplo, una máquina que los reproduzca y los disponga en su dimensión auditiva. Incluso antes, las composiciones musicales son una síntesis de sonidos u otros elementos musicales y extramusicales que vuelven audibles eventos que antes no lo eran. Incluso antes, el ave sintetiza elementos de su medio para hacerse un territorio y lo hace su material de expresión para hacerlo música. Incluso antes, la forma en que el ser comienza por diferenciarse en multiplicidades es *modulando* y haciendo resonar por simpatía las series que son compatibles, formando una multiplicidad. Porque no existe un «molde» previo como lo establece el esquema hilemórfico donde el ser es estable; sino que hay más bien *modulación*, es decir, devenir.

Varición, *modulación* y finalmente el proceso que aquí denominamos *síntesis*¹⁷³, son procesos que igualmente la música recrea. Esto nos recuerda como en ella encontramos una reapropiación de un movimiento ontológico. Así ya lo presentía Schopenhauer cuando afir-

¹⁷⁰ *Ibidem.*, p. 33.

¹⁷¹ Ahora bien, cabe señalar que aunque en *Diferencia y Repetición*, se está planteando una crítica a la subjetividad, estamos entendiendo en este momento al sujeto (véase: ARNAUD BOUANICHE, *Gilles Deleuze, une introduction*, Agora, Paris, 2007, p. 110) como un punto de modulación del ser. Una individuación intensiva que se ve a sí misma como una diferencia. Es decir como una «haecceidad». Pero este concepto es analizado más tarde, pues es una formulación de Deleuze a dúo con Guattari en el conjunto de obras que conforman la serie de *Capitalismo y esquizofrenia*.

¹⁷² *Ibidem.*, p. 31. (Las cursivas son mías.)

¹⁷³ El concepto de *sintetizador* lo estamos tomando del mismo Deleuze. En la meseta “Del ritornelo” aparece como un momento del proceso creador musical del ritornelo que explicaremos más adelante.

maba que la música es el sustrato ontológico en el que vemos realizada la propia existencia. Así también en Nietzsche, la música es la parte irracional de la existencia que no deja de insistir a pesar de que el pensamiento dominante sea el interpretar al mundo racionalmente, solamente. Así también entenderá Deleuze el proceso de individuación que ocurre en la naturaleza y del que el arte no deja de ser su correlato. «Al igual que Bergson, Deleuze entiende la diferenciación como *verdadera creación*»¹⁷⁴ ya que el devenir se desenvuelve incansablemente en creación de diferencias, mas repite este movimiento en cada una de sus modulaciones. Esta tesis ontológica viene a reforzar la visión del arte de la propia filosofía deleuzo-gauttariana en la que el sujeto humano es sólo un punto de dispersión de movimientos ontológicos. Así, la tesis de «potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, sin mediación del artista humano» encuentra su correlato en la afirmación de la de-subjetivación de la ontología-estética de Deleuze: «Ya no hay formas [preexistentes], sino relaciones cinemáticas entre elementos no formados; *ya no hay sujetos, sino individualizaciones dinámicas sin sujeto*».¹⁷⁵

Es así como se entiende el por qué Deleuze prefiere una ontología no evolucionista que da cabida a lo diferente es sí mismo: lo anómalo que designa desigualdad, lo fuera del orden establecido, *lo insólito*¹⁷⁶. Una ontología que se puede comprender mejor bajo una epistemología de carácter espinozista «de una univocidad de la vida, que se dice de la misma forma de todos los vivientes»¹⁷⁷. De esta manera vemos que el Ser tiene un modo de proceder por diferenciación *creadora de diferencias*. Es por eso que llamamos a la forma del devenir como artística.

¹⁷⁴ SAUVAGNARGUES, *Op. Cit.* p. 52 (los subrayados son míos)

¹⁷⁵ Idem. (los subrayados son míos)

¹⁷⁶ Véase, A. Sauvagnargues, *Op. Cit.*, p. 54.

¹⁷⁷ *Ibidem.*, p. 41.

Así, el arte es la misma condensación de elementos, o mejor dicho de fuerzas, dispares que son “tomadas” como material de expresión y producen algo nuevo. Es ésta la relación con Schopenhauer y Nietzsche que, aunque lo enuncian de otra forma, advierten del proceso maquínico de la naturaleza como aparato de captura de fuerzas dispares «haciéndolo [se refiere al cuerpo sin órganos] entrar en un agenciamiento (cualquiera)».¹⁷⁸

Pero para comprender bien esto, es necesario revisar cómo se va dando el proceso de creación y cómo es que se inserta el concepto del ritornelo en la ontología creadora del propio Deleuze.

Habíamos dicho, pues, que la individuación se da por síntesis de materiales dispares. Esto finalmente no hará de la existencia una serie de individuos aislados. Si bien pueden diferenciarse individuos inconmensurablemente estos no son aislados por completo. Los individuos a su vez están compuestos de más individuos, un individuo no es tal si no está formado a su vez de multiplicidades. A esto nos referimos precisamente cuando explicamos la síntesis ontológica para que surja algo. Un ejemplo utilizado por Deleuze y Guattari es precisamente el del devenir-animal. El hombre de los lobos tiene presente en todo momento que hay en él un devenir-múltiple, que sus sueños y alucinaciones muestran siempre la multiplicidad, la manada; él no es un individuo aislado anormal, sino que es la sintetización de una diversidad de elementos a su alrededor que lo constituye como individuo anómalo en tanto que su forma de expresión es un síntesis diversa de múltiples acontecimientos (individuos) expresados en él y con los que tiene alguna relación y los repite en su comportamiento. Es éste uno de entre varios ejemplos de lo que Deleuze y Guattari quieren mostrar con el problema del

¹⁷⁸ *Ibidem.*, p. 1 10.

anómalo. Es con la anomalidad que se da la *variación*: existen unos individuos pero no es más que por la anomalidad que surge la diferencia entre ellos; «todo individuo es anómalo».¹⁷⁹

Es en este sentido en que se entiende el cambio, el movimiento, la variación en el devenir. Pues si no existiera la anomalidad no habría variedad en la existencia. Si no se rompiera la norma y no surgiera la monstruosidad no se explicaría el cambio. Romper la norma es la función principal de la individuación. Hacer surgir algo nuevo, completamente monstruoso pero diferente de lo que ya existe. Así, por lo que podríamos llamar un proceso de minorización, surge lo insólito. Existe por un lado, la regularidad y la norma, lo mayor, pero coetáneamente surge lo diferente y anómalo, lo menor. Este movimiento de hacer surgir un sujeto anómalo se lo atribuyen Deleuze y Guattari al arte. A propósito de Kafka se explica esta tesis ontológica: la variación en el ser mismo es posible porque él mismo produce su propia aberración, su monstruosidad. Es así, también, como es posible la unión de elementos que parecen dispares entrecruzando especies y generando nuevas, unas uniones aberrantes que hacen surgir una anomalidad pero también una variación.

Estas tesis sugieren una interpretación política; es por ello que siempre se analiza la concepción del arte de Deleuze unida a la de la estética. En este trabajo nos interesa sólo señalar cuál es su pertinencia ontológica. A continuación veremos de qué manera esta variación ontológica por minorización se da en la ontología de Deleuze y Guattari.

¹⁷⁹ *Ibidem.*, p. 58.

2.2 *La minoridad ontológica como principio político-estético del arte.*

Lo hemos dicho antes: el modo de ser es el devenir. Esto es evidenciado por la forma en que procede la individuación por variación. Pues la variación es el movimiento que rompe la normalidad y abre el paso a lo insólito, a que exista diferencia específica y que ésta no se circunscriba sólo al género y la especie. Ahora bien: la variación se da pues como anomalía, puesto que lo insólito aparece de pronto generando algo distinto en el ser. Este proceso se da por un movimiento de minorización. Es decir, que de entre una continuidad se produce un *acontecimiento*, a veces indiscernible, que cambia todo y hace variar al ser. Decimos que ocurre un proceso de minorización porque aunque éste es un concepto que atañe al arte, es precisamente ese movimiento el que hace al ritornelo una instancia ontológica. Pues en el acto de escritura, ámbito al que pertenece más precisamente el concepto de lo menor, es precisamente ese movimiento ontológico que se actualiza al escribir: el propio estilo surge cuando se crea un acto de enunciación que crea finalmente una obra.

El devenir es poner en movimiento al ser, porque ése es el propio sentido del ser. Pero el devenir como tal, como instancia pura, no puede concebirse, no existe el devenir fuera de lo que podemos pensar como deviniendo. Deleuze y Guattari lo explican en varias ocasiones. Devenir siempre es devenir-algo. Veamos un ejemplo.

La escritura es un proceso en el que vemos cómo se crean personajes que hacen surgir ante nuestros ojos un espectáculo del que nos consideramos ajenos, pero en el que nos vamos adentrando poco a poco. Así, ocurren unos devenires-multiplicidad del escritor por los que conducirá al lector, por múltiples devenires-animales, devenires-mujer, devenires-niño... devenires-loco; por los que el propio autor fue llevando a sus personajes. Una obra literaria le interesa más a Deleuze y Guattari por cómo cambia los significantes, cómo hace devenir

los sentidos, que por lo que “significa verdaderamente”¹⁸⁰. Así, en Kafka, surge lo insólito, lo monstruoso, dentro de la vida cotidiana con una naturalidad casi increíble, pues ese devenir-animal, o anómalo, de Gregorio Samsa surge de la cotidianidad misma.

Otro ejemplo es el de Proust y la homosexualidad. Cuando Deleuze, en su análisis sobre Proust recuerda la trasposición del amor homosexual entre Jupien y Charlus¹⁸¹ comparándolo con la unión de un abejorro y una orquídea. Una unión inter-especies que pareciera imposible de realizar pero que, por otro lado, forma parte de la supervivencia de la orquídea. Vemos ahí cómo es que el ser realiza una unión monstruosa, aberrante, pues especies dispares se entrecruzan para perpetuarse. Es así como Deleuze inaugura un tipo de investigación sobre la posibilidad de «comunicación aberrante». Esto no sólo servirá para un nuevo tipo de análisis literario, sino que es reflejo de la ontología que Deleuze suscribe, la de que no existen continuidades paralelas entre especies únicamente, sino que la creación misma es así, no de lo semejante con lo semejante sino de lo uno con su contrario, lo semejante con lo aberrante. Y así se producen los cuerpos.

Ahora bien: hemos puesto este movimiento del ser de manera esquemática y simplista. Pero es verdad que Deleuze y Guattari advierten en todo momento que esto no es para nada un orden supremo y establecido. Siempre hay una suerte de caos en el ser. El propio devenir es caos, en el sentido en que no se puede anticipar qué lo hará devenir. Hemos hablado de “instancias” ontológicas que, por así decirlo, le darían categorización al ser. Esto para nada es así, no hay categorías en el ser, no se diferencia en individuos porque el ser siga unas normas

¹⁸⁰ En ese sentido es que Deleuze y Guattari escriben sobre una anti-semiología o anti-semántica, proponiendo una semiótica. En el sentido en que no buscan el verdadero significado de algo sino cómo este puede devenir cualquier cosa en la interpretación de un individuo. De cómo la literatura es para ellos un *experimental* más que *interpretar*.

Véase: SAUVAGNARGUES, A., *Deleuze et l'art...*

¹⁸¹ SAUVAGNARGUES, A., *Deleuze. Del animal al arte*, Op. Cit., p. 75.

o leyes; esto no explicaría la anomalía que, sin embargo, sí existe. Por lo tanto, el proceso de diferenciación en el que se da forma a una individuación es una maraña sin orden, caótica, a la que atravesarán fuerzas que, si bien podrían destruirlo, también es seguro que harán posible el devenir. Ahí donde hemos dicho “instancias” ontológicas debíamos decir fuerzas, porque fuerza es un concepto vitalista, que recuerda a la filosofía nietzscheana. En ese sentido él hablaba de fuerzas o voluntades apolíneas y dionisiacas que nos hacen pensar en el sentido propio por el que se conduce el devenir, el camino por el que cada una de las creaciones, en palabras de Nietzsche -o individuaciones, en palabras más cercanas a Deleuze- serían conducidas inevitablemente de su creación a su inminente destrucción, de la existencia a la no-existencia, del orden al caos. Sin las fuerzas de lo. minoritario y la comunicación aberrante, la diferenciación entre individuos no podría darse; y, sobre todo lo que aquí más nos interesa, el arte no sería posible.

Es momento pues de hablar precisamente de esa instancia que inestabiliza al ser. Esa fuerza, mejor dicho, que reúne a otras fuerzas y que es un punto de dispersión donde el ser puede devenir cualquier cosa: el ritornelo.

3. Ritornelo.

Hemos visto hasta ahora cómo es que se da la ontología en los conceptos que Deleuze consideró en su primer periodo en solitario; conceptos que posteriormente reformula en su obra a dúo. Vemos, también, cómo desde el inicio los conceptos con los que abordan la ontología son unos que recuerdan constantemente al arte. Así, Deleuze habla del devenir del ser como modulación, así como se modula una pieza musical: los modos del ser, que si bien recuerdan a la filosofía spinozista, no es casualidad que lo haga también de los modos musicales de los

griegos. Ahora veremos esos mismos conceptos en nuevos sentidos, que analizan más directamente al arte pero como fenómeno ontológico, y cómo es que *Mil mesetas* retoma el sentido del rizoma para generar nuevas formas de discurso para mostrarnos esa dinamicidad de los conceptos clave de la filosofía deleuzeana que muestran a un ser en devenir.

En *El Anti - Edipo* (1972) se retoma la ontología deleuzeana ampliada y enriquecida con las aportaciones de Guattari dando énfasis a la dimensión política de los conceptos deleuzeanos y que quedan encarnadas en las obras en conjunto con Deleuze, así como la incursión en el pensamiento lacaniano. Ambos temas tienen un referente directo en la filosofía marxista y en el tema del poder —como ocurrirá también en *Kafka, por una literatura menor*, de 1975. Aquí se introduce el concepto de «máquina-deseante», ya que para Guattari el deseo «siempre relativo a lo social y no debe nada a una dimensión privada, personal e individual [...]»¹⁸² Gracias a esto es posible pensar en el devenir, no como personal, o subjetivo, sino como colectividad en todo momento.

Así, el rizoma es el concepto que se materializa en *Mil Mesetas* y que sintetiza la obra de Deleuze en solitario con su obra a dúo con Guattari; pues este concepto es el que explica la ontología inaugurada por estos autores. Todo en el ser en devenir funciona como un sistema conectado pero no centralizado, sino que hace posible las distintas individuaciones en todos sentidos y sin orden predeterminado. Es lo que se intenta explicitar en la ontología de *Diferencia y Repetición*: cómo es que la ontología aristotélica no toma en cuenta la interrelación de todo con todo. El rizoma en cambio permite pensar la relación entre especies y cómo es que se retroalimentan. Cómo ocurre una involución, una comunicación contra-natura entre espe-

¹⁸² *Ibidem.*, p. 102.

cies que promueve la diferenciación el cambio y, finalmente, la creación: «El devenir es involutivo, la involución es creadora».¹⁸³

Mil mesetas abandona el concepto de «máquina-deseante» pues las interpretaciones que se sucedieron tras la publicación su antecesora *El Anti-Edipo* hacían pesar en la referencia al psicoanálisis, que entiende el deseo únicamente con una carga sexual, es decir, relaciona cada impulso con un deseo sexual. En cambio, Deleuze-Guattari proponen entender el proceso de devenir de la naturaleza también como maquínico, en el sentido en el que una máquina relaciona sus componentes para trabajar y en el sentido en que la máquina se encuentra relacionada «socialmente» con el exterior, es decir, políticamente es puesta a trabajar por algo o por alguien; pero además la máquina *produce* siempre. Si bien este proceso de producción puede entenderse como deseo, vemos también que no se reduce a una interpretación referente a la sexualidad. Al igual que el concepto de «cuerpo sin órganos», ambos refieren a este proceso del devenir por el que ocurren cortes de deseo que producen finalmente individuos. Pero ni el cuerpo sin órganos, ni el devenir, ni nada, de ninguna manera, preexisten a ellos, sino que coexisten y se producen al mismo tiempo. La diferencia es que la máquina produce y el CsO es producido, además, conectándose. *Mil mesetas* propone el concepto de «haecceidad» que, según lo veremos, es el que finalmente les permite pensar el proceso de individuación despojado de una carga subjetivista.

Finalmente, el cometido de «máquina-deseante», «CsO» o «haecceidad» se va comprendiendo el sentido que el devenir tiene para Deleuze-Guattari: «el animal ya no se define por caracteres (específicos, genéricos, etc.), sino por poblaciones [máquina-deseante], variables de un medio a otro o en un mismo medio [haecceidad]; el movimiento ya no se realiza

¹⁸³ DELEUZE-GUATTARI, *MM*, p. 245.

sólo o sobre todo por producciones filiativas, sino por comunicaciones transversales entre poblaciones heterogéneas[CsO]». ¹⁸⁴

Uno de los propósitos de la ontología deleuzeana, ya lo decíamos, es el de la desubjetivación del pensamiento filosófico ¹⁸⁵. Por ello Deleuze desde sus inicios se propone la tarea de pensar una ontología que vislumbre un pensamiento des-antropomorfizado. Opuesto a la categorización aristotélica, que procede por jerarquización, propone el cuerpo sin órganos, con la nominalización de Guattari CsO, pues precisamente permite pensar una ontología sin estratificación, o sin organismos. Lo cual no quiere decir que la filosofía de Deleuze esté en contra de la noción de órgano, sino de la de organización: «Dejar de remitirse a ellos [los órganos] en forma de una jerarquía piramidal donde el órgano mayor, el cerebro, regula y controla el resto del cuerpo» ¹⁸⁶. Más bien habría que pensar la autonomía en que se constituye, por ejemplo, un órgano; es decir sin su subordinación o estratificación, sino más bien como un individuo *autopoiético*, «un cuerpo en vías de diferenciación» ¹⁸⁷. Así, el CsO deja pensar a la naturaleza como algo más que un reflejo de la visión que el humano impone sobre ella. La naturaleza procede como un movimiento maquínico ella misma: «la diferencia naturaleza-artificio pierde toda pertinencia» ¹⁸⁸, pues el proceso de diferenciación de la naturaleza es el de agenciar fuerzas transformándolas y haciéndolas entrar, en ocasiones fugarse, en otros agenciamientos. No es que la idea de máquina sea impuesta por el hombre sobre la naturaleza, sino que el humano actúa maquinalmente porque su ser mismo es maquinal. Así también la avispa y orquídea como dos máquinas que se conectan atrapando una a la otra. Capturando, pero dejando a su vez fluir; haciendo «un doble devenir que transforma la materia domesti-

¹⁸⁴ MM. *Ibidem*.

¹⁸⁵ Véase *supra*.

¹⁸⁶ SAUVAGNARGUES, *Op. Cit.*, p. 100.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 101.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 110.

cada»¹⁸⁹, haciendo posible una comunicación entre individuos que trans-codifican sus medios y transforman su territorio. Pero no se puede devenir algo sin que otra cosa devenga también. Así se da un agenciamiento o, como Deleuze-Guattari lo llaman, la haecceidad: «Todo el agenciamiento en su conjunto individuado resulta ser una haecceidad; se define por una longitud y una latitud, por velocidades y afectos, independientemente de las formas y de los sujetos que sólo pertenecen a otro plan».¹⁹⁰

La haecceidad es ese concepto que permite pensar la individuación más allá de la constitución o instauración de un sujeto personal. Pues existe un tipo de individuación que es particular pero que no se puede resumir en un nombre o una acción. «Un grado de calor puede componerse con un grado de blanco, o con otro grado de calor, para formar una tercera individualidad única que no se confunde con la del sujeto»¹⁹¹. Así, se dan en todo momento individuaciones imperceptibles que pueden hacer surgir cosas nuevas y ser recibidas por otras individuaciones ya constituidas para formar otras. Entendida así la individuación como ese instante ontológico en el que es posible cualquier cosa; entendemos pues que así, en movimiento constante, procede el devenir. Creando todo el tiempo como veníamos diciendo, generando en cada instante una comunicación del todo con el todo y una interpretación de los signos¹⁹², conectándolos con cualquier otra haecceidad pues es ella misma rizomática. Así mismo se desenrolla la música, como una individuación efímera que se concreta en el momento en que se escucha pero no tiene una individuación tangible; lo refieren De-

¹⁸⁹ Ibídem., p. 112.

¹⁹⁰ *MM*, p. 266.

¹⁹¹ *MM*, p. 257.

¹⁹² Porque finalmente es el arte el que revela la esencia de los signos dispuestos caóticamente. (Veáse DELEUZE, *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1995. Sobre todo “Cap. I. Los signos” y “Conclusión. La imagen del pensamiento” desde ahora solamente *PS*) «[...] el mundo del Arte [sic.] es el último mundo de los signos; y estos signos, como *desmaterializados*, encuentran su sentido en una esencia ideal. [...] Los integra [a los signos] los coloreado un sentido estético y penetra en la opacidad que todavía conservan » (ibíd., p. 22, los subrayados son del autor)

luze-Guattari, respecto de la música de Boulez: «música flotante, flotante y maquínica, que sólo tiene velocidades o diferencias de dinámica».¹⁹³

Ahora bien: si hay que distinguir entre una haecceidad y una subjetividad, cabe hacer notar que no son excluyentes una de la otra, pues hay miles, quizá millones, de individuaciones que le ocurren a un sujeto en una vida; que, incluso, hay haecceidades que no tienen nada que ver con una duración específica: «tenéis la individuación de un día, de una estación, de un año, de *una vida* (independientemente de la duración), —de un clima, de un viento, de una niebla, de un enjambre, de una manada (independientemente de la regularidad)— »¹⁹⁴. Pero también es posible pensar todo en forma de haecceidades, pues su *modo* de ser es estar por todas partes, ilimitada, sin restricciones; rizomaticamente.¹⁹⁵

Así ocurren infinidad de haecceidades en todo momento, sin que éstas puedan ser conceptualizadas por el pensamiento humano. Deleuze-Guattari hacen un catálogo de ese tipo de cosas inauditas. Y buscan en el arte precisamente a quienes, como ellos, ya han ido a la búsqueda de seres ínfimos. Por ello el interés en Kafka, y el devenir-animal en su literatura, o las haecceidades de Proust y sus “cinco de la tarde, o el “Catálogo de pájaros” de Messiaen. Haecceidades que coleccionan otras mucho más efímeras e inapresables.

Este tipo de acciones individuantes, imposibles de conceptualizar, abarcan conceptos tan amplios como los de territorialización, desterritorialización, etc. Son conceptos muy amplios por todo el mundo de significado que vienen a esclarecer, pero precisos por el mismo motivo, pues con ellos Deleuze-Guattari, ponen de manifiesto el movimiento por el que el devenir del ser está tendiente siempre entre polos opuestos; tendiendo siempre a quedarse

¹⁹³ *MM.*, p. 265 (los subrayados son del autor).

¹⁹⁴ *MM.*, p. 266.

¹⁹⁵ *Ídem.*

fijo (estratificación) y a seguir siempre cambiando (caos). Y lo que hace posible el proceso de desterritorialización y reterritorialización es la haecceidad. Distintas individuaciones dispares, y a veces de manera inverosímil, establecen una semiosis, una comunicación entre elementos que son distintos; pero los signos que ellos emanan son interpretados por otros individuos: esto es en términos muy formales eso que llamábamos haecceidad. Unos elementos se relacionan, o agencian con otros y forman individuaciones nuevas, impensadas o imposibles, *contra-natura* incluso. De suerte que las haecceidades no muestran al sujeto, ni ontológica ni lingüísticamente, sino a la acción, al verbo realizándose. Una construcción que en español y en francés es fácil de reconocer, verbalizar un sustantivo o un adjetivo en el infinitivo, aconteciendo en un tiempo indefinido; el “verdear” del árbol, etc., refleja ese momento evanescente de la existencia que alcanzamos a captar pero no a capturar, mucho menos a conceptualizar: son «velocidades y lentitudes» como la llaman Deleuze-Guattari que acontecen sin espectadores en los individuos que se encuentran desarrollando su vida, su duración. Hasta las piedras pudieran estar haciendo un territorio, son parte de uno, y aunque su lentitud al moverse sea inmensa, son la expresión de ese paisaje que quizás nadie perciba. Pero cada uno de los infinitos individuos que componen un territorio está expresando signos que pueden ser interpretados o no. Hay todo un mundo de la naturaleza, de lo social, ocurriendo fuera de nuestra vista; pero no por ello es inexistente ni menos importante de ser pensado. Al menos no lo fue para Deleuze y Guattari: esa infinidad de mundos ocurriendo en este, haciendo inmensos esfuerzos por permanecer. Pero no por no poder ser percibidos esos mundos, quiere decir que no esté pasando nada con ellos. Quien sabe que otros mundos estén produciendo y quién sabe si la expresión de su ser esté influyendo en el mundo humano. De eso otro allá afuera es de lo que nos habla el concepto del ritornelo, de un mundo en proceso de crea-

ción que está ocurriendo en este momento y que sin percibirlo está emanando sus propios ritmos, y esto es lo que estamos por analizar.

Hemos señalado ya cómo tanto Nietzsche como Deleuze ven como una naturaleza artística al devenir del ser. Pero cabe aclarar de qué manera interfiere la música. De manera general, hemos señalado ya la visión de Deleuze-Guattari en torno al arte, su relación como potencia creadora en todo momento¹⁹⁶. Hemos visto también que esos elementos que la naturaleza toma no provienen de la nada, sin que son sus propios elementos singulares y dispersos que se conjugan para formar algo. De la misma manera procede el ritornelo.

El ritornelo es una forma del devenir, una haecceidad entre otras, pero una que tiene la particularidad de aglomerar a otras en un devenir-casi imperceptible, como lo es el sonido. Ya dijimos que el sonido en música tiene esa particularidad de ser efímero, e inaprensible. De ahí que lo distingamos como una individuación inmaterial, o haecceidad. Pero una haecceidad que aglomera otras es un agenciamiento: «hasta los ritmos adquieren aquí un nuevo sentido (ritornelos)».¹⁹⁷

3.1. Ritornelo y semiosis.

Ahora bien, ya introducida la naturalidad del ritornelo, lo abordaremos como elemento del arte que viene a desvelar su esencia. Este concepto es ejemplificado con tres momentos diferentes, aunque pueden ser simultáneos, como un tipo de agenciamiento que pone al devenir en relación con haecceidades sonoras o elementalmente sonoras. El ritornelo es un movimiento ontológico que pone en relación a individuos con el territorio. Primero, es una

¹⁹⁶ Nos referimos a creación trágica como en la visión trágica del mundo de Nietzsche (véase supra). Es decir, que para él, el proceder del devenir es precisamente el crear y destruir al mismo tiempo. No puede haber creación si no hay destrucción de algo. La historia del arte procede así, porque el mismo artista procede así, destruye una tradición que le antecede para crear nuevas formas y lo hace porque la naturaleza procede así; nace un individuo porque otros ya cedieron su espacio al dejar de existir.

¹⁹⁷ *MM*, p. 513.

reapropiación de signos que son devueltos por el individuo que los agencia y hace existir nuevos signos; de ahí su relación con el arte: «Traducir, descifrar, desarrollar [signos] es la forma de creación más pura»¹⁹⁸. Segundo, es una reapropiación del individuo con el exterior, pues éste se crea a sí mismo a través de lo que crea. Utiliza el ritornelo como una «pancarta», que hace propio a su territorio. Tercero, el individuo es original en su creación, es decir crea su propio «estilo» de distinción del territorio. Y cuarto, el ritornelo es un elemento de paso a otros, interpreta pero puede ser interpretado a su vez; creando nuevos agenciamientos, es decir, signos a interpretar. Pero cabe resaltar que la relación más inmediata que se emprende con el ritornelo es con el territorio, pues «todo agenciamiento es en primer lugar territorial»¹⁹⁹: formar un hábitat, un territorio, y comenzar una relación de un individuo con su medio y poder de esa manera habitar el lugar donde se encuentra.

Ahora, bien, como ocurre esto. Siendo más o menos fieles a Kant, Deleuze-Guattari, parten de que una subjetividad existe en un medio espacio-temporal. Pero mucho antes de que exista en ella una noción plausiblemente conocida de algo así como el espacio y el tiempo, esta subjetividad se ve a sí misma en el *caos*. Por ello comienzan diciendo

«Un niño en la obscuridad, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, camina y se para de acuerdo con su canción. Perdido, se cobija como puede o se orienta a duras penas con su cancioncilla. Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del caos. Es muy posible que el niño, al mismo tiempo que canta, salte, acelere o aminore su

¹⁹⁸ DELEUZE, *PS*, Ibidem., pp. 180-181.

¹⁹⁹ DELEUZE-GUATTARI, *MM* p. 513.

paso; pero la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de orden en el caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse.»²⁰⁰

Donde esa cancioncilla que repite el niño tratando de encontrar un centro, un punto de referencia, es el ritornelo precisamente. Habíamos hablado ya de esa relación del concepto de ritornelo con su origen musical. El niño repite una canción no solamente porque la sepa de memoria, sino porque tiene que crearse su lugar en el mundo. Un mundo en el que no se percibe a sí mismo claramente como individuo. Se encuentra en una relación de él con el caos, entre el caos y el orden. Y un niño precisamente es puesto como ejemplo, en tanto que no es un sujeto consciente, con sentido común y con las condiciones de posibilidad de toda cosa ya dispuestas *a priori* en su cabeza; no es un sujeto, aún, pues tiene que crear su lugar en el mundo, su centro, un punto de referencia que lo distinga del caos que lo rodea: «El ritornelo cumple, pues, una función territorializante, socializante y *subjetivante*, y realiza estas funciones a través del ritmo que codifica y vuelve expresivos los movimientos de territorialización y desterritorialización»²⁰¹. Porque se hace un territorio, ya que éste no preexiste al individuo, y el sujeto se hace al mismo tiempo que su territorio; con una reapropiación de signos provenientes del medio que es incomprensible hasta ahora, por medio de elementos rítmicos, repetitivos, que hacen surgir la diferencia de, por ejemplo, el sujeto de su medio.

«Del caos nacen los *Medios* y los *Ritmos*.» pero, ¿qué es el *medio* del que hablan? Un individuo en vías de subjetivarse no se encuentra ante la nada; se encuentra, como dijimos, ante el caos, y el caos no es otra cosa que un medio que todavía no se hace propio. Es decir, una serie de individuaciones y subjetividades que se interrelacionan, que se encuentran, con-

²⁰⁰ *MM.*, p. 318

²⁰¹ SAUVGNARGUES, *Op. Cit.*, p. 143. (los subrayados son míos)

tinuamente, estratificándose, haciendo un mundo²⁰². Pero desde esta perspectiva se intuye que hay individuos que ya han establecido cierta comunicación, en una relación de interpretación de signos. Un medio surge en medio de otro, en esta lógica rizomática que ya mencionábamos, donde existen entidades preindividuales que se comunican y relacionan. Un medio preexiste a un individuo, pero éste debe crear sus medios para encontrar un centro, más o menos estable, para darse un lugar en el mundo.

Se percibe un momento, una haecceidad, y el individuo se abre hacia ella. Ahora bien: ¿cuál es la pertinencia de llamar a ese momento de comunicación con el medio precisamente con un concepto que refiere a la música? Es el ritmo. Porque un medio tiene ya un ritmo. Un niño, que quizá apenas esté aprendiendo a hablar, percibe un medio urbano caótico que no comprende, que lo sobrepasa, y buscará su lugar en él; se hará un territorio que tenga su propio ritmo.

Precisamente porque un medio no se encuentra cerrado es que se da el fenómeno de territorialización. Por ello Deleuze-Guattari remiten al lugar del animal, nuevamente, en este capítulo el cual lleva a cabo esta interpretación de los códigos de su medio para relacionarse con él. Una vez más viene al caso el ejemplo de transcodificación²⁰³ de la avispa y la orquídea. El devenir-orquídea de una avispa o viceversa no es otra cosa que una interpretación de los códigos de una y otra especie. El medio de la orquídea está abierto al medio de la avispa y sus códigos se traspasan para comunicarse. Se retoma en este punto la ontología de la diferencia de *Diferencia y repetición*, cómo es posible que surja lo diferente de lo mismo, o mejor aún, lo diferente de lo diferente; ya que en primera instancia parecen provenir de medios incompatibles. Aun así la avispa y la orquídea, la mosca y la araña, la garrapata y el mamífero

²⁰² Véase MM, “15. Conclusión: Reglas concretas y máquinas abstractas”, p. 512 y sigs.

²⁰³ MM, p. 320.

establecen una relación que permite su supervivencia, su lugar en el mundo. Una especie se relaciona con otra porque parece ser más lo que tienen en común que la diferenciación por especies que parece intransferible. Deleuze ya llamaba a esto “motivo”. Hay un motivo que se repite intraespecíficamente y que hace posible la transcodificación de una especie con otra. El individuo de una especie expresa sus movimientos para territorializarse, pero estos motivos los toma de cierta manera de su medio y los devuelve al medio; y otro individuo los interpreta también y los hace suyos. Aunque lo exprese de una manera diferente, son los mismos materiales de expresión que producen nuevas expresiones pues el individuo los agencia. El animal hace de su medio su material de expresión²⁰⁴: «diríase que la araña tiene una mosca en la cabeza, un “motivo” de mosca, un “ritornelo” de mosca»²⁰⁵. Y así impone sus propios motivos con sus propios ritmos.

Pero insistimos que ese proceso de transcodificación se encuentra siempre remitido a una instancia artística. El ritornelo es una expresión del ser vivo que no preexiste a éste, sino que ha de ser creada. Un individuo crea su territorio creando un ritornelo y exhibiéndolo ante el medio, para distinguirse del medio, para encontrar su hábitat, su “en-casa”. El hábitat deviniendo medio lo encontramos «al descubrir en las componentes otras tantas melodías que se harían contrapunto, la una sirviendo de motivo a la otra y recíprocamente: la Naturaleza como música»²⁰⁶. Es precisamente ésta una perspectiva alternativa a la teoría evolucionista, en la que se jerarquiza a unas especies con otras siendo, por ejemplo, la humana la más importante y la que puede dominar este aparato estructurado que sería, bajo la perspectiva evolucionista, la naturaleza. Pero si, por ejemplo, aceptamos que la naturaleza ya tiene esta forma activa de relacionarse ella misma, ninguna especie tiene supremacía sobre la otra: «el

²⁰⁴ Véase, SAUVAGNARGUES, *Op. Cit.*, p. 143 .

²⁰⁵ *MM.*, p. 321.

²⁰⁶ *Idem.*

arte no es privilegio del hombre»²⁰⁷. Parece que Deleuze estaría proponiendo una vuelta a una cosmovisión más parecida a la del Barroco, que a la del Clasicismo²⁰⁸, la que encontramos ejemplificada en la música. En el Barroco, y todavía antes, predominó un tipo de música que no subordinaba su armonía a una melodía principal que dominaba la pieza, sino que las voces eran vistas como líneas con una melodía propia que superpuestas formaban armonías consonantes. Esta superposición se le llama contrapunto por la forma en que quedaban dispuestas las notas superpuestas en una obra: cuatro voces donde éstas parecen enfrentadas unas con otras y que desarrollan una armonía y establecen relaciones armónicas, además de tener cada una de ellas su propia melodía. La música barroca es pues como un medio que hacer resonar al mismo tiempo un montón de cancioncillas; y cada una con un ritmo que la distingue de las demás, (ritornelos) y que se vuelve entonces una haecceidad.

Con esa aseveración, la de que la naturaleza es como una máquina de música que pone a funcionar todos los ritmos, un medio de medios, recordamos lo ya dicho antes. Para Schopenhauer la música es la naturaleza, en tanto que en ella encontramos la representación del sustrato que da consistencia a la existencia, pero que a su vez es irrepresentable. Y también encontramos lo ya estipulado por Nietzsche: los seres que forman parte de la naturaleza tienen la capacidad de crear porque la naturaleza misma es artista. Una vez más el arte es el sustrato que da sustento a la existencia, representado en las figuras de Apolo y Dionisos, ambos dioses de la música: una música que nos recuerda que por un lado al ser que crea con orden y estratificación y otra que el ser destruye y vuelve todo al caos. Schopenhauer pone al hombre dominando la ecuación. Nietzsche deja atrás el papel principal del ser humano pero lo pone como un instrumento al servicio de la existencia. Deleuze-Guattari ni siquiera, hasta

²⁰⁷ *MM*, p. 323.

²⁰⁸ Aquí radica toda la diferencia con la filosofía de Schopenhauer, que también proclama una visión esteticista parecida a esta de “la naturaleza como música” pero, como venimos diciendo la de Deleuze es una visión en la que la interacción entre sustratos no es jerárquica, sino, rizomática.

ahora, han puesto al ser humano en el tablero, pero evidentemente aparecerá en las condiciones en que el ser humano se vuelve creador también. El ser humano es sacado de la ecuación momentáneamente para desantropomorfizar la estética propuesta por ellos y volverla estética-ontológica, pero quitándole las remembranzas a una metafísica, le han llamado «geomorfismo»²⁰⁹. De ahí la importancia del concepto de territorio, hacer juicios estéticos de la naturaleza como si ésta fuese una obra de arte no es, según ellos, imponer una visión antropomorfa en la naturaleza sino que es la búsqueda de constantes, que su resultado es crear. El territorio es una constante que se encuentra en todos los animales, en cada actividad de estratificación por elaborada que sea. Hacer un territorio es una actividad ontológica que es artística y que no es exclusiva del hombre.

«Ninguna de estas fórmulas implica el más mínimo peligro de antropomorfismo, o la más mínima interpretación. Más bien sería un geomorfismo. En el motivo y en el contrapunto está implícita la relación con la alegría y la tristeza, con el sol, con el peligro, con la perfección, incluso si el final de cada una de esas relaciones es desconocido. En el motivo y en el contrapunto, el sol, la alegría o la tristeza, el peligro, devienen sonoros, rítmicos o melódicos».²¹⁰

De igual manera que no se deviene algo sin hacer devenir otra cosa, así el territorio no se da tampoco sobre un medio que preexiste, hay otros medios que han sido creados por otros. La territorialización se da un medio porque hace devenir el medio al mismo tiempo. No se territorializa sin, a su vez, desterritorializar otra cosa. El individuo que se hace un territorio lo hace porque toma materiales de expresión, o índices, de un medio para crear su medio, materias que «dejan de ser direccionales para devenir dimensionales, cuando dejan de ser funcio-

²⁰⁹ Véase. *MM.*, p. 325

²¹⁰ Idem.

nales para devenir expresivas». Es decir, no es que el individuo haga una medida de su territorio a trazar, sino que crea con sus medios *expresiones* de sus ritmos para hacer surgir un medio dentro de otro. Desterritorializar ahí, para territorializar allá. A esto se refieren Deleuze-Guattari con los ejemplos de las aves: «El pájaro *Scenopoiëtes dentirostris* establece sus marcas dejando cada mañana caer del árbol hojas que ha cortado, y luego vuelve del revés para que su cara interna, más pálida, contraste con la tierra: la inversión produce una materia de expresión»²¹¹. La expresividad no es otra cosa que una apropiación creadora del territorio que lo hace devenir una haecceidad.

Pero con esta descripción del ritornelo como modo de creación de un territorio, en el que se desterritorializan elementos para hacerlos parte del territorio, no se limitan solamente a los fenómenos sonoros. No solamente los pájaros que cantan hacen un territorio. Lo que liga este concepto con una ontología estética es el hecho de que, emitan sonidos o no, un individuo en vías de crear un territorio no solo tiene la función territorializante del ritornelo, sino que la riqueza del concepto de ritornelo consiste en que convierte a ese individuo en un creador. Es decir, que un ave que canta no lo hace solamente en sentido utilitario sino que expone toda su capacidad expresiva para delimitar ese territorio que él ha agenciado: uno único, aunque junto o en medio de otros, pero el suyo es perfectamente distinguible.

«Messiaen tiene razón cuando dice que muchos pájaros no sólo son virtuosos, sino artistas, y lo son en primer lugar por sus cantos territoriales (si un intruso “quiere ocupar in-debidamente un lugar que no le pertenece, el verdadero propietario canta, canta tan bien que el otro se marcha (...). Si el intruso canta mejor, el

²¹¹ MM., p. 322.

propietario le cede el sitio”). El ritornelo es el ritmo y la melodía territorializados, puesto que han devenido expresivos». ²¹²

El ave hace su territorio a través de sus ritornelos. Establece un ritmo propio; su canto marca un territorio como se marca con una «pancarta», o hace de su canto una «pancarta» para enfrentarla con otras aves y enriquecerse con otros motivos que agencia de su medio: modificando sus motivos establece un «estilo». «El ritornelo es el ritmo y la melodía territorializados, puesto que han devenido expresivos [...] En primer lugar es cartel o pancarta, pero no se queda ahí, simplemente pasa por ahí. La firma va a devenir estilo». ²¹³

El estilo de cada individuo creando su territorio da como resultado el «rostro o paisaje rítmico» que enfrentados con otros son «paisajes melódicos» que forman un medio. Visto desde fuera es una haecceidad, un crear subjetividades sin más, dando un espectáculo sin espectador la naturaleza tiene por sí misma todos los recursos del arte. «La función monumental del arte es que el compuesto de sensaciones se revele independiente de su portador» ²¹⁴ o del espectador. Aun cuando esta perspectiva parece ser voluntarista y dejar de lado al individuo pues ve a la naturaleza como la que crea en todo momento relaciones únicas, paisajes irrepetibles y marcha a su propio ritmo gratuitamente: «En el motivo y en el contrapunto, el sol, la alegría o la tristeza, el peligro, devienen sonoros, rítmicos o melódicos». ²¹⁵

Pero no existe individuo alguno que no se cree a sí mismo de cierta manera, pues crea autónomamente un estilo. Por lo que la perspectiva de Deleuze-Guattari se aleja en este punto de la de Nietzsche y, sobre todo, de la de Schopenhauer -en el que el artista es sólo vehículo de una entidad superior para que cumpla su objetivo. El ser humano es creador no

²¹² *MM.*, p. 323.

²¹³ *Idem.*

²¹⁴ SAUVAGNARGUES, *Op. Cit.*, p. 156.

²¹⁵ *MM.*, p. 325.

porque sea un ente superior, sino que crear el devenir: como ya hemos repetido, es el modo de ser del devenir. Porque al igual que éste, el individuo se expresa antes que hacer algo propio, o lo propio del ser es expresión.

Así la música humana retrata esto, el paisaje efímero que crea el recuerdo. Un sonido, una haecceidad, que remite a un sentimiento lleno de agenciamientos que quedaron dispersos en la memoria pero que son ya inaprehensibles; que a su vez la música reúne. Una serie de haecceidades tan diversas y tan simples que pueden no ser percibidas pero que pueden devenir expresivas y significativas para alguien. Todo un mundo sonoro que nos rodea caóticamente en todo momento. «Como se ve, el arte conserva la haecceidad en su singularidad espacio-temporal más aguda: tales son su mérito y su potencia».²¹⁶ Los cantos de las aves que están estableciendo su territorio, desterritorializando los sonidos que escuchan, quien sabe si estableciendo comunicación con el mundo. La música de los coches a todo volumen, la radio, músicos urbanos y tradicionales, los ruidos de los motores, como un zumbido de insectos constante que no cesa en todo el día y la noche. El grito de la gente como simios buscando aparearse, el murmullo de los que van hablando y se alejan, como los lobos que aúllan a la luna. Dos jóvenes enamorándose, unas personas riendo, otros peleando; leones rugiendo a los carroñeros. Los colores de la ropa que marcan una generación y la distinguen de otras pasadas, como pavorreales que exhiben sus plumas. La distancia entre las personas como la distancia entre plantas, árboles y manadas. Toda esa haecceidad: todos esos ritmos superpuestos que crean la sinfonía del caos urbano-animal. Paralelo a los ruidos incesantes de la jungla, así la ciudad es también un medio de medios que nunca para de resonar:

²¹⁶ SAUVAGNARGUES, *Idem*.

«Es más, hay que tener en cuenta simultáneamente dos aspectos del territorio: no sólo asegura y regula la coexistencia de los miembros de una misma especie, separándolos, sino que también hace posible la coexistencia de un máximo de especies diferentes en un mismo medio, especializándolas. Los miembros de una misma especie entran en personajes rítmicos, al mismo tiempo que las diversas especies entran en paisajes melódicos, estando los paisajes poblados de personajes, perteneciendo los personajes a paisajes». ²¹⁷

Pero siempre el agenciamiento del ritornelo ha de ser creado, no existe antes de esto. Así cabe decir que «no sólo el arte no espera al hombre para comenzar, sino cabe preguntarse si aparece alguna vez en el hombre salvo en condiciones tardías»²¹⁸. Refiriéndonos al arte como institución, éste no surge sino muy tardíamente. Pero surge de ese elemento territorializante, precisamente porque abre la posibilidad de agenciar nuevos materiales de expresión en el medio; incluso forma la posibilidad de una desterritorialización absoluta. Pero nunca perdiendo de vista el elemento creativo del ritornelo.

El ritornelo es un agenciamiento “de paso”; se pasa por la creación de un territorio para transformarlo en otra cosa; de ahí vienen las expresiones que subjetivan a los individuos que no necesariamente son “artísticas”. Pero queda remarcado que esa instancia creadora, que pone a funcionar al individuo que hace un territorio y que pasa por ahí para comenzar a estratificar y fijar unos límites en su mundo, es la relación del ritornelo con el arte; como el elemento musical que toda creación tiene. Todo lo que las sociedades han hecho, no solo las humanas, desterritorializar un territorio y volverlo otra cosa, una iglesia, un ritual; desterrar a los nativos para erigir un nuevo orden. Erigir rocas con un sentido creador y volverlas culto.

²¹⁷ *MM.*, p. 326.

²¹⁸ *Idem.*

Crear sociedades que se distingan de lo natural. Todo el sentido de la historia establece sus ritmos en todo momento y siempre acompañados de arte y de música. El Barroco no sería lo mismo sin el contrapunto. El nazismo no sería lo mismo sin sus marchas y sus cantos al unísono. Para Ligeti los aplausos acompasados son la llamada al fascismo²¹⁹. Y cada quehacer del humano ha sido así, tiene su instante creador, como ya lo intuía Nietzsche a propósito del lenguaje, aunque después la creación se corrompa y sirva para la destrucción. Y puede surgir de esto una obra de arte como la comprendemos ahora, llena de ritornelos tomados tal cual de la naturaleza o de cualquier otra parte y modificados, provocando abrir los medios y generar cualquier cosa.

Así el ritornelo es «ese factor [que] organiza las funciones del medio en trabajos y, al mismo tiempo, une las fuerzas del caos en ritos y religiones, fuerzas de la tierra. *Las marcas territorializantes se desarrollan [...] y, al mismo tiempo, reorganizan las funciones, reagrupan las fuerzas.* De esa forma, el territorio desencadena ya algo que va a rebasarlo»²²⁰. En un principio tiene un sentido práctico; hacer un territorio, después hacerlo propio con una cancioncilla que distinga el agenciamiento; todos esos ritornelos inconexos que percibimos pero a los que no prestamos atención. Una haecceidad sonora que queda abierta a unos oídos dispuestos es recibida por otro individuo y la modifica, ya sea para establecer un punto referencial en su memoria, en su andar, o para crear algo nuevo. Andamos en cada momento escuchando sonidos, ni siquiera música, ruido; en el trabajo, en la calle en un paseo por el campo, etc. Un cántico característico de un lugar se parece al de otra región pero no es igual. La música popular parece toda la misma, con los mismos elementos, pero no lo es, tiene sus variaciones territoriales que no siempre captamos. Se desterritorializan músicas regionales para hacerlas

²¹⁹ “György Ligeti: Porta retrato” TVE en <https://www.youtube.com/watch?v=FB0vXqJg8wk> (consultado en marzo 2014).

²²⁰ *MM*, p. 328 (los subrayados son del autor).

otra cosa y esos sonidos que se dispersan por el aire y se molecularizan, no sabemos a dónde van; quién sabe qué puedan producir. Nuevos ritornelos, nuevos territorios y nuevas formas de vida: «cuando el canto de los pájaros es sustituido por las combinaciones del agua, del viento, de las nubes y de las nieblas. “Afuera el viento, la lluvia...”». El Cosmos como inmenso ritornelo desterritorializado». ²²¹

Hasta ahora hemos analizado el papel del animal en la filosofía de Deleuze. De cómo el animal es un intérprete de su mundo circundante; lo que lo muestra como un ser que expresa modos de ser que pensábamos exclusivos del ser humano; incluso más allá expresa modos de ser que son inauditos para el hombre y que sin embargo los vive en sí mismo. De ahí la insistencia en el devenir-animal del ritornelo. Un modo de expresión que consiste en crear e interpretar signos; actividad que le va de suyo al animal, al humano y por consecuencia al ser en su totalidad. Entonces, recapitulando, el ritornelo es un agenciamiento de paso porque pasa por tres momentos que pueden ser simultáneos o sucesivos, o dispersantes, a saber: territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Un ritornelo es territorializante en tanto que desterritorializa elementos de su medio circundante, ya sea para reterritorializarse o para fugarse; creando nuevos materiales de expresión. Cualquiera de éstos expresan, crean, son individuaciones efímeras (haecceidades) que serán interpretadas a su vez por otros seres. A estas creaciones que son devueltas al medio, intencionalmente o no, Deleuze-Guattari las llaman “material de expresión”

«La consistencia de las materias de expresión remite, pues, por un lado a su capacidad para formar temas rítmicos y melódicos [...]. Las propias palabras “materias de expresión” implican que la expresión tiene con la materia una relación original.

²²¹ *MM*, p. 332.

A medida que adquieren consistencia, las materias de expresión constituyen semióticas; pero las componentes semióticas son inseparables de componentes materiales, y están especialmente en conexión con niveles moleculares».²²²

Donde semiótica se refiere al proceso de transcodificación y agenciamiento de lo que resulta de la creación de ritornos de los individuos; es decir interpretación. No es casual que con el concepto de semiótica Deleuze-Guattari puedan hacernos ver, nuevamente, la relación con el arte. Pues hay una relación semiótica entre, y en, los individuos, ya sea de interrelación (inter-agenciamiento) con otros individuos, de su especie o no, o de su propio acontecer en sí mismos para crear un territorio; o bien tomar elementos de éste (intra-agenciamiento) y crear otro. Pero esta relación no deja de ser siempre interpretativa; no es casualidad que se equipare el concepto de semiótica a un concepto que tiene que ver con lo artístico, porque en el proceso de transcodificación (interpretación e intercambio) es necesario el momento de creación. Un individuo interpreta el medio para devolver algo al medio. Se crea interpretándose o interpreta creando.

Por ello se aborda primero la cuestión animal, pues como el arte no es una actividad exclusiva del ser humano, Deleuze-Guattari revisan los límites de esa concepción. Ya sea para sacar de sus linderos al pensamiento clásico binario, o para llevar al límite la experiencia del pensar hasta sus últimas consecuencias: «El animal entra en las composiciones del arte por su condición de anómalo [...] y adquiere un valor político, crítico y clínico»²²³. Pero enseguida abordarán la cuestión del arte humano, del arte establecido y reconocido como tal. La constante en la historia que no ha hecho perecer esta actividad en el ser humano es, por un lado, que crear es una actividad immanente al ser y por lo tanto al ser humano también. Y

²²² *MM.*, p. 339.

²²³ SAUVARNARGUES, A., *Op. Cit.*, p. 162.

por otro lado que es esta actividad la que liga, aun, al ser pensante con lo irracional, con lo animal, con lo anómalo, pero que es esta misma relación con lo insondable -que se actualiza en todo momento- la que lo lleva a interpretar. Es lo que ya hemos señalado como una relación semiótica del individuo con el medio²²⁴, puesto que el ritornelo no es otra cosa que una semiosis, una actividad de interpretación creadora que interrelaciona los códigos de seres actuales como virtuales, de animales con su territorio; de artistas con su pasado, etc. Señalado ya el principio que impulsa al ser a crear, Deleuze-Guattari nos muestran cómo ese constante crear territorios (con lo que implica, territorializar, desterritorializar y reterritorializar) es una actividad que no cesa aunque la creación del artista ya no se parezca nada a la del animal ni mucho menos tenga una función de supervivencia²²⁵. Es por ello que a continuación hacen un repaso de cómo es que esa instancia ontológica del ritornelo se ha manifestado a lo largo de la historia de la humanidad, en su contexto más cercano, el del arte.

3.2. Estética-ontológica: sintetizador de pensamientos, el ritornelo molecularizado y nuevas formas de pensamiento.

Clasicismo, romanticismo, barroco y contemporáneo, son momentos de expresividad del ser en donde los seres humanos, artistas, son los creadores de nuevos “materiales de expresión” a la par de la tarea incesante de el animal, o de la célula, etc., que en todo momento crean sus propios ritmos.

²²⁴ Pero también, porque este fenómeno es interesante para Deleuze, en tanto que responde a la pregunta de cómo es posible lo nuevo, cuestión que viene analizando desde *Diferencia y repetición* (Véase supra).

²²⁵ Pero como ya se dijo la creación del territorio no se reduce a una actividad de supervivencia, sino que se remarca cómo es que incluso teniendo un función vital, el ritornelo no deja de ser actividad creadora inintencionada del individuo (y del ser) para poblar sus medios. Véase. SAUVAGNARGUES, *Op. Cit.*, «La operación del arte humano hace consistir el material [...] una materia-flujo molecularizada vinculada con fuerzas “a captar”, y que se define por esa operación “de consistencia” territorializante» (p. 152.) yantes, (p. 150.) «El arte no está ligado, pues a la vida, sino a la habitación» que ha de ser expresiva.

«Tienen que darse nuevas condiciones para que lo que estaba enterrado o enmascarado, inducido, deducido, salga ahora a la superficie. Lo que en un agenciamiento estaba compuesto, lo que todavía sólo estaba compuesto, deviene componente de un nuevo agenciamiento».²²⁶

De otra manera, lo que la segunda parte del capítulo “Del Ritornelo” trata es sobre el momento de dispersión. Recapitulando, el ritornelo tiene tres momentos: el de territorialización, el de creación de un estilo o reterritorialización y el de dispersión o fuga (desterritorialización). El artista entonces, al no pertenecer ya a un contexto “natural” solamente, está desterritorializado de éste, se encuentra más cercano al momento de dispersión: «La tierra es ahora la más desterritorializada»²²⁷. El arte, entonces, conserva el momento de la territorialización y, seguro, el de creación de estilo. Pero al estar el artista en un contexto de constante desterritorialización está en contacto también con más elementos dispersantes. Porque, como dijimos, el «material de expresión» se moleculariza siempre.

Una vez que el hombre ha hecho de este planeta un medio con unos estratos que lo hacen funcionar lo ha territorializado, y un proceso semiótico de interpretación incesante constituye su vida. En el ser humano, los movimientos artísticos no han sido otra cosa. El artista se encuentra con una infinidad de materiales para expresar su arte. Comienza a hacer sus propios medios en un caos de por sí ya interpretado por otros. Si los elementos que crea el ritornelo están ya tan lejos de una función de supervivencia, si ya unos se retoman a otros que probablemente ya estaban en un proceso de disolución, ¿qué es lo que queda entonces? Si vimos que la actividad incesante del ser es la creación lo que queda al ser humano, después

²²⁶ *MM.*, p. 350.

²²⁷ *MM.*, p. 348.

de mostrar que todo ente es creador, es seguir creando, hacer posibles los mundos en los que quiere vivir. Crear a partir de elementos que ya han sido formados, utilizados y abandonados.

Ahora bien: pensemos en el artista barroco-clásico al que se refieren Deluze-Guattari. Un ser humano que se ha dado cuenta de su lugar ínfimo en el cosmos y que ha de crearse un mundo en el cual vivir. Un ser cuya función es dispersar códigos en todo momento, pues es un receptor de códigos que interpreta también, pero que se entiende a él mismo como un ser privilegiado que crea igual que dios: «el artista comienza mirando en torno suyo, en todos los medios, pero para captar la huella de la creación en lo creado»²²⁸. Vemos aquí, como dijimos, una emergencia de la tarea del artista de manera tardía. Ya la historia de la humanidad ha dejado ritornelos territorializantes por todas partes. Ahora el humano se sabe capaz de crear imitando lo que conoce, como siguiendo las huellas de un dios. Repetir la fórmula que lo asemeja a lo divino, crear formas en todo momento. Así se refería ya Schopenhauer al analizar la tarea del artista que superaba a la burda naturaleza como si con su arte le preguntara si eso era lo que había querido hacer, y al ver la superioridad del artista ante el sentimiento provocaba la respuesta “sí, eso era”.²²⁹

Así pues, en el barroco-clasicismo surge la *forma sonata*, como un material nuevo de expresión del lenguaje musical; una forma que repite la cosmovisión del artista de esta época, un mundo jerarquizado y ordenado. La sonata es la desterritorialización de los cantos populares y las formas de ritornelo antiguas por unas melodías subordinadas a un orden racionalizado. No hay una forma copla-estribillo invariable que se repite hasta el infinito; el artista crea una forma nueva que no proviene ya de lo “natural” como las formas de la antigüedad, sino que es producto del intelecto humano completamente. Tiene un claro comienzo en la

²²⁸ *MM.*, p. 342

²²⁹ Véase supra.

tonalidad principal, un desarrollo caótico y casi dispersante donde el sujeto-melodía casi se pierde y, finalmente, un desenlace que cierra todos los cabos sueltos como si fuera la solución al conflicto que representa la vida, donde el artista parece querer decirnos que todo tiene solución. Deleuze-Guattari nos recuerdan esa forma con una cita de *A la recherche du temps perdu* de Proust:

«La melodía, el ritornelo de pájaro, es la unidad binaria de creación, la unidad diferenciante del comienzo puro: “Primero el piano solitario se lamentaba, como un pájaro abandonado por su compañera; el violín lo escuchó, le respondió como desde un árbol vecino. Era como al comienzo del mundo, como si sólo existiesen ellos dos sobre la tierra, o más bien en ese mundo cerrado a todo lo demás, construido por la lógica de un creador y en el que nunca estarían más que ellos dos: esa sonata”»²³⁰.

Donde la melodía es lo primordial en la sonata, pero ya no es una melodía tomada tal cual de la naturaleza, o ya no se le parece en nada; el canto del pájaro es tan lastimero que evoca la pérdida de la amada, y la llama en una especie de música que es dialéctica. Puede ser que la música evoque al momento territorializante, pero es más la creación de una haecceidad con un objetivo artístico puramente, ese «comienzo del mundo» pero en la perspectiva del artista que se iguala a dios por medio de su razón.

El artista romántico por su lado no quiere asemejarse a Dios, sino asumirse como ser desfondado. No conoce ya sus orígenes, nada hay puro en la tierra, así que busca el origen.

²³⁰ *MM.*, pp. 342-343. Y no hay nada personalista o subjetivista en esta perspectiva, pues esto es sólo ejemplo de lo que ocurre con la creación del ritornelo clásico-barroco. Al igual que el animal, el artista está creando sus modos de sentir el exterior «Ni percepto ni afecto son sentimientos subjetivos, recuerdos y tampoco vivencia personalizada. Son *sensibilia* capaces de desprenderse de su soporte corporal, de constituir esa modalidad impersonal [haecceidades]» (véase. SAUVAGNARGES, A., *Op. Cit.*, 154)

Pero buscar los orígenes no quiere decir otra cosa que crearlos: por ello el romanticismo va ligado a los nacionalismos, porque se busca un origen que funde un pueblo (lo natal), pero al no existir ha de ser creado. El romanticismo es pues claro testimonio de ese elemento territorial de la creación de ritornelos, pero haciendo énfasis en ese sentido artístico en el que el artista busca su propio origen y el de sus congéneres; molecularizando por todas partes múltiples perspectivas posibles de ese origen perdido que cada arte busca. Así, para Deleuze-Guattari, se genera un fenómeno del Uno-Todo, por ello el constante enfrentamiento del sujeto con el Universo, pero también su deseo de con-fundirse con él. Es por eso que el romanticismo se ha asociado siempre con un sentimentalismo exacerbado. Porque en ese crear y buscar un origen, el artista crea afectos; al ir al tema del mito fundador que por medio del *leitmotiv*, un elemento enteramente musical pudiera ser reconocido por cualquiera sin necesidad de palabras. Las grandes sinfonías con temas pastorales que “hablan” de un origen puro e inocente del hombre que se ha perdido para siempre. El tema recurrente de la muerte y caída en el inframundo del ser inocente, del niño o el amante. La vuelta a los temas populares para crear una muchedumbre dispersante de ritornelos que sean afines a todos; etc. Es una época muy fructífera en estilos que crea tantos afectos como compositores hubo; pues es también la época más dispersante, de lo molecular, frente a su precedente molar encarnado en la sonata clásica. Así mismo es la que ya no da marcha atrás en la creación de nuevos signos; pues esa relación del artista con su medio, no es la de salvarse del caos, sino ir de nuevo hacia el caos, pues el romántico se vuelve, de cierta manera, consciente de la inminencia de la destrucción en el proceso de creación y va en busca de lo insondable irracional en todo momento. Esa tensión que expresa el artista al descubrir(se) como un momento fugaz que quizá no tiene otro motivo de existencia que el de ser efímero. El romanticismo es ese momento en que en busca de Un origen (Uno) se crearon Múltiples posibilidades (Todo). La

forma sonata del clasicismo cae en desuso (se fuga) y se problematiza, pues la música romántica al no volver a la tonalidad principal ni cerrar toda las armonías que tendían a dispersar a la melodía, genera una cierta inestabilidad. La perspectiva de un mundo que, quizá, no tiene solución, pero que por ello abre más posibilidades. Por ello se moleculariza o se desterritorializa en un grado máximo.

Y como dijimos ya respecto del medio, del devenir y del rizoma, un ritornelo no surge aislado, surge en medio de otro. La época moderna en la música (“moderna” a falta de otro nombre aclaran Deleuze-Guattari) se encontraba ya en gestación desde el romanticismo. Esa música dispersante que se gestó en el seno de un mundo en el que la situación política estaba cambiando totalmente. Los órdenes monárquicos están en declive, y aunque se clame por la Restauración incluso eso es sólo posible porque se creó como alternativa en un mundo cambiante donde el ser humano es el agente que cambia el curso de la historia, sin creer del todo en un sentido histórico con la intervención de la Divina Providencia. El romanticismo, con sus ritornelos dispersantes que crearon líneas de fuga, por el afán del artista de disolverse como individuo en el inframundo, también creó, en su infinidad de *estilos*, una música molecular que por lo mismo produce una era distinta, nuevas posibilidades de creación: «Si hay una edad moderna, ésta es sin duda la de lo cósmico [...] El agenciamiento ya no se enfrenta a las fuerzas del caos, ya no se hunde en las fuerzas de la tierra o en las fuerzas del pueblo, sino que se abre a las fuerzas del Cosmos».²³¹

Así como el clasicismo-barroco creó las formas, el romanticismo las forzaba a volver a sus orígenes, para encontrar la Forma de todas las formas; la modernidad por su lado descubre que tal Forma, nada es sin la Diferenciación(es), el fenómeno de la captura. Capturar

²³¹ Idem.

fuerzas, más que comenzar unas nuevas materias de expresión (clasicismo-barroco) o de fundarlas (romanticismo); se trata, ahora, de captar, capturar o agenciar un «material de captura» que, como dijimos, no es otra cosa que crear e interpretar la fuerza que cada cosa expresa. Cualquier cosa, incluso cosas banales, sobre todo cosas banales, simples; un saco de papas, unas piedras, el agua: «El problema ya no es el de un comienzo, ni tampoco el de una fundación-fundamento. Ha devenido un problema de consistencia o de consolidación: ¿cómo consolidar el material, hacerlo consistente, para que pueda captar esas fuerzas no sonoras, no visibles, no pensables?»²³². Captar fuerzas no sonoras, ése es el devenir de la música en la etapa moderna.

Por ello evocan la música de Debussy. Cómo es el sonido de la caída del sol sobre el Sena. Es inaudible, pero la música de Debussy, a la que por otro lado ya no le importa tener una forma, está hecha con sonidos sutiles y rutilantes que no obedecen a la subordinación de una armonía imperante, sino que obedecen a la *impresión* que causa ese acontecimiento efímero. La sonoridad del agua que no es la de bullicio del mar, sino una tranquila tarde en unas aguas quietas con los colores cambiantes del sol reflejado por el río; o el movimiento de los cabellos de una joven cualquiera siendo vista a través de una ventana, etc.

« Incluso el ritornelo deviene a la vez molecular y cósmico, Debussy... la música moleculariza la materia sonora, pero de esa forma deviene capaz de captar fuerzas no sonoras como la Duración, la Intensidad. *Hacer la Duración sonora*. Recordemos la idea de Nietzsche: el eterno retorno como cantinela, como ritornelo, pero que captura las fuerzas mudas e impensables del Cosmos».²³³

²³² MM., p. 346.

²³³ MM., p. 347 (los subrayados son del autor)

Ésta es la época en que la música cambiará bruscamente. La entrada en el siglo XX supone un giro de ciento ochenta grados en la música, pero porque toda la mentalidad de la época está cambiando; cambios en las formas de vida, en las relaciones y en la política, todo está cambiando en la entrada de siglo. Así Deleuze-Guattari hacen un puente, *un paso*, ya no por contexto histórico, sino por afecciones similares entre Debussy y Varèse pues la música recoge su tradición, pero voltea a ver al medio social circundante. Ya la pintura impresionista había cambiado el paradigma de la forma de ver un paisaje. Las imágenes urbanas y decadentes son muestra de que el ojo humano no ve más un mundo idílico y mucho menos ordenado racionalmente bajo sus pies, sino los monstruos que ha engendrado su propio discurrir histórico. Un mundo en el que impera el uso de la máquina no puede tener la misma perspectiva del paisaje de la campiña desbordante de naturaleza. El humano ha tocado cada punto en la tierra, lo ha hecho propio, y a donde quiera que mira hay algo de su creación. Es la era de la máquina para cada actividad humana. Donde antes reinaba el océano insondable, encima tiene barcos enormes desgastados como los cuadros de Monet. Un paisaje urbano domina cualquier vista. El mundo tiene máquinas por doquier. Y todavía en este punto de la historia, el arte tiene posibilidad en tanto que su partida es la de crearse su medio.²³⁴

Más allá de hacer una crítica a la realidad política, el arte nos hace ver que el dominio de lo humano y su decadencia es también un mundo de la posibilidad dispersante y que hay alguna posibilidad aún de crear a partir de ese medio adverso (el medio siempre ha sido adverso para el individuo). La música del siglo XX atrajo para sí ese mundo circundante, en donde impera la máquina: «Se sale, pues, de los agenciamientos para entrar en la edad de la Máquina, inmensa mecanosfera, plan de cosmización de las fuerzas a captar»²³⁵. Y gracias al

²³⁴ Véase SAUVAGNARGES, A., (*Op. Cit.*, p. 150) «El arte no está ligado a la vida, sino a la habitación».

²³⁵ MM., Idem.

uso de aparatos electrónicos se comienza una era de experimentación en la música para capturar ese mundo con la grabación de esos paisajes sonoros completamente inauditos: puede ser que se trate de los ritornelos modernos. Es la música que intenta volver consistente lo que constituye a la humanidad de este tiempo. La música es ahora la máquina de condensación que hace consistente el *ruido* como música.

«En los comienzos de esta edad, la actitud de Varese sería ejemplar: una máquina musical de consistencia, una *máquina de sonidos* (no de re-producirlos), que moleculariza y atomiza, ioniza la materia sonora ».²³⁶

Pero una vez más la música, el arte, trata de hacer audible cosas que no lo son, el ruido no es perceptible casi nunca, nos hemos habituado a él y lo suprimimos, como si no existiera. Pero hay que hacerse capaz de oír lo que produce en la incesante repetición de su propia individualidad. La haecceidad que es el sonido de una sirena al alejarse por la calle o de una fábrica que no cesa día y noche; ese ruido ignorado que es el bajo continuo de nuestro andar cotidiano. Y una vez más Deleuze-Guattari nos hacen ver como estos acontecimientos son resultado de una realidad circundante que no deja de atravesar a la música todo el tiempo.

La forma en que escuchamos música, hoy en día en que nos comunicamos tanto y lo que nos preocupa es tan diverso. La misma filosofía es distinta: ha muerto, se dice, igual que el arte. Hay tantas posibilidades, hay tantas cosas que se (nos) fugan. Nada queda ya de aquel mundo jerarquizado de la época clásica, o las cruentas revoluciones que imperaron el cambio de ese mundo en el romanticismo: «Los ritornelos molecularizados (el mar, el viento) en relación con fuerzas cósmicas, con el ritornelo-Cosmos. Pues el propio Cosmos es un ritorne-

²³⁶ Idem. (los subrayados son del autor).

lo, y el oído también (todo lo que se creía que eran laberintos, eran ritornelos) »²³⁷ Estamos ante un mundo en crisis, la posmodernidad. Todo está en crisis, y aún así el arte enseña una lección a la filosofía clásica, los posibles modos de pensar porque el propio pensamiento está en devenir y crea (debe crear) nuevos modos de pensamiento. Esta edad de la máquina, de la producción en serie, del arte sin público y de sobreabundancia de sentidos, esta era que ha creado una máquina no solo ya para *captar* y *reproducir* el sonido, sino para crearlo: « El sintetizador, con su operación de consistencia, ha sustituido al fundamento en el juicio sintético a priori: en él la síntesis es de lo molecular y de lo cósmico, del material y de la fuerza, ya no de la forma y de la materia, del *Ground* y del territorio. La filosofía, no como juicio sintético, sino como *sintetizador de pensamientos*, para hacer viajar el pensamiento, hacerlo móvil, convertirlo en una fuerza del Cosmos (de igual modo se hace viajar el sonido...)»²³⁸. Ése es el medio del cual el pensamiento creador va a extraer sus materiales, donde un mundo singular y equívoco ha dado pie a lo de ahora, el mundo plural y unívoco que refleja Deleuze en su filosofía.

«Esto ya estaba presente “desde siempre”, pero en otras condiciones perceptivas. Tienen que darse nuevas condiciones para que lo que estaba enterrado o enmascarado, inducido, deducido, salga ahora a la superficie»²³⁹. Estos afectos debían ser creados según un contexto sociopolítico específico, pero igual ya estaban desde el principio. De cierta manera, solo de cierta manera, Schopenhauer es antecesor de Deleuze, no solo porque es antecesor de Nietzsche, sino porque de cierta manera ya intuía que la música indicaba un sendero por el que la filosofía podía discurrir. Así Deleuze está cumpliendo con su cometido, el de un pensamiento que no depende solamente de la representación para pensar el mundo. Deleuze va

²³⁷ Idem.

²³⁸ Idem.

²³⁹ *MM*, p. 350.

al mundo de lo no representativo: por ello la importancia del sonido. «Diríase que el sonido, al desterritorializarse, se afina cada vez más, se especifica y deviene autónomo»²⁴⁰. Porque uno no tiene la certeza de que lo que escucha tiene una intención representativa; se fuga enseguida y se dispersa por el aire sin que podamos atraparlo enteramente. Con el sonido inicia una labor interpretativa, inconsciente podríamos decir. El sonido atraviesa, no se fija como la imagen. Incluso la palabra conserva esa propiedad sonora por la que se vuelve interpretada.

²⁴⁰ Ibid., pp. 350-351.

Conclusión

Las obras de Schopenhauer, Nietzsche y Deleuze tratadas aquí, hablan todas ellas de la importancia del arte para el ser humano, en específico de la música, pero sobre todo su importancia ontológica. Hemos encontrado que para ellos la música es una actividad vital aunque esta postura lleve a conclusiones diferentes. Para Schopenhauer, por ejemplo, una visión romántica en la que el ser humano es el ente privilegiado de la creación divina que tiene a su disposición los elementos más elevados de la razón para poder entender mediante, la música, el mundo. Para Nietzsche es más importante esa capacidad animal e involutiva que hizo en el hombre hacer surgir esa contradicción del artista de crear y destruir; el mismo instinto que lo lleva a crear bellas obras (Apolo) es provocado porque se sabe, en el fondo, capaz de destruir (Dionisos). Y finalmente Deleuze(-Guattari), que piensan el devenir-artista como un movimiento ontológico creativo que repite el movimiento de hacer devenir audible lo inaudito.

Y sin embargo, como vimos respecto al ritornelo, en uno ya estaban las simientes del otro, aunque de manera distinta. Pues para los tres el fenómeno de pensar la música conduce a verla como una actividad que hace salir de sus límites al pensamiento clásico tradicional. En todos ellos, la cuestión de la estética les lleva a pensar en una ontología distinta a la tradición platónico-aristotélica y judeocristiana, que tiene como consecuencia una epistemología distinta. A saber: mostrar los límites de la filosofía tradicional racionalista y su acercamiento, casi confusión, con lo irracional, lo impensable y lo infra-humano.

Pero cada uno desvela, como se desvela un nuevo concepto, con su historicidad y su devenir, una concepción diferente de la música porque refleja distintos estadios del pensamiento. Y así como lo establece Deleuze en sus estudios sobre cine, no sólo éste sino el arte en su totalidad ha sido y es un instrumento de conocimiento. Por ello Schopenhauer nos

mostraba una visión racionalista del sustrato irracional de la existencia, encarnado en la música de Mozart y Haydn, una música sinfónica que mostraba el mundo jerarquizado y ordenado sistemáticamente del romanticismo. Un mundo en que un solo individuo (el hombre, el monarca, el filósofo...) tiene el control de todo y dispone del resto del mundo a su *voluntad*, un orden que pronto iba a acabar: «El artista clásico es como Dios: al organizar las formas y las sustancias, los códigos y los medios, y los ritmos, crea el mundo».²⁴¹

Esto lo encontramos en la sinfonía No. 45 de Haydn, “De los adioses”, en la que para dar una lección al príncipe, por no dejar volver a los músicos a sus casas, Haydn, al cobijo de un monarca durante toda su vida como compositor, pide a los músicos dejar de tocar su parte en la obra, apagar su vela y dejar el salón. Y así hasta que queda el lugar en la penumbra. Una anticipación de lo que ocurriría con el mundo. Esta forma de política estratificada, en la que un elemento deja su posición, hace que todo se vaya derrumbando poco a poco. Los instrumentos que hacen el soporte de la obra, van dejando sin sustrato a la obra y así hasta que al final solo dos violines principales hacen reminiscencias de lo que fue el motivo principal de la obra y abandonan el lugar.

En la música clasicista, así dispuesta, si los elementos pierden su función, todo el mundo se derrumba. Con esta música los compositores nos enseñaron a escuchar la posición de ser humano en un mundo ya dominado por él en su totalidad. Donde una política jerárquica tomaría su papel dominante y subordinaría al otro. De esta manera acaece un vuelco en la forma de componer, la música que le correspondió escuchar a Nietzsche. El compositor romántico nos enseña a escuchar un mundo interno en el individuo humano, donde se realiza su contradicción y afirmación como lo que es; un ser falto de fundamento que al no en-

²⁴¹ MM, p. 512.

contrarlo más en su realidad (política) se ensimisma y aprehende a escucharse a sí mismo. Una música sentimental, irracional y caprichosa es la forma más común que tenemos de entender a la romanticista. La música inestable y loca que es reflejo de una época en la que todo está trasmutando. Así nos recuerda *Verklärte Nacht* (*Noche transfigurada*) de Arnold Schönberg, obra compuesta en 1899, de carácter romanticista e impresionista, la que se considera el inicio de la carrera artística de Schönberg, quien desarrollará posteriormente el atonalismo y sistematizará el dodecafonismo.

La obra es un poema sinfónico, lo que quiere decir que está basada en elementos extramusicales como lo es el poema del mismo nombre de Alexander von Zemlinsky. El argumento es la historia de una pareja que se esconde en el bosque y ahí la mujer le confiesa a su amante que está esperando un hijo y que él no es el padre. Schönberg se centra en el hecho de que el hombre tomará a la amada y la poseerá para “transfigurar” al hijo que lleva dentro y quedarse con ella para siempre. El recurso compositivo utilizado para ello es una armonía extendida y el cromatismo, donde las melodías son más caóticas, delirantes y tensas y no se resuelven en la tonalidad principal, y la armonía se *transforma* en otra muy alejada, incluso disonante, respecto de la primera parte que abre la pieza. Y aunque esta obra no es aún atonal ni dodecafónica, sino que se mantiene, más o menos, en el canon de la época, no es bien recibida por el público y Schönberg es duramente rechazado. Pero será a partir de ella que desarrollará una teoría que cuestione el sistema tonal en el que una tonalidad principal tiene supremacía y subordina a otras. También, a partir de esto, se sistematiza el dodecafonismo, sistema compositivo en el que las doce notas de la escala cromática toman la misma importancia y ningún sonido subordina a otro.

Así también tanto la filosofía como la música nos muestran el resquebrajamiento de las nociones de verdad y falsedad. Más bien la visión de que el mundo es resultado de la interpretación del ser humano y que su conocimiento se relativiza pues no puede encontrar verdades absolutas, sino solo interpretaciones de lo que es él mismo y de lo que es el mundo que lo rodea. Una vez más el mundo cambia porque las formas que se crean en éste cambian también. Lo que pensábamos antes que era absoluto y eterno está resguardado en un museo como uno de sus tesoros que ya nadie irá a buscar. Y es justo en ese momento en que surge la forma de ver de alguien como Deleuze, pues el mundo a su alrededor es una explosión de posibilidades ya que no hay ninguna posibilidad imperante. Un cosmos, dice Deleuze, con individuaciones inconmensurables.

Si en el pasado el humano aprendió a interpretar al mundo a su medida y lo domesticó fue en parte por medio de las artes donde la música tuvo su parte importante, evidentemente. Y en lo que se refiere a la música, el ser humano la creó para aprender a escuchar; primero aprendió a escuchar a Dios, después a escucharse a sí mismo y por último a escuchar el medio que lo rodea. Primero la música alabó a Dios, después encumbró al hombre; luego se volvió hacia la subjetividad individualista y el artista hizo ver que los más grandes pensamientos gestados por él provenían, quizá, de unos instintos bajos y sucios de una retorcida mente divina que encarna él mismo. Así, finalmente, la música del siglo XX es la que mira nuevamente a su exterior e hizo ver que la constitución de una subjetividad está en retomar los elementos externos que hacen posible a esa subjetividad; la cual no emana de un dios ni tampoco enteramente de sí misma. Más bien los sujetos, no solamente los humanos, son puntos de conjunción y dispersión, como *sintetizadores* que no producen por sí mismos sonidos, sino que han de ser preparados con elementos diversos externos a él, que después se combinan para crear nuevos y ser devueltos de nuevo al mundo social del que él mismo suje-

to es parte. Ejemplos hay muchos; aquí solo ilustro con uno que fue el que nos hizo llegar a esa intuición: *Reflejos de la noche* del compositor mexicano Mario Lavista de 1986.

Esta obra, como su nombre lo evoca, es la sintetización de un acontecimiento efímero, el de una noche cualquiera en la que alguno se dispone a escuchar. La obra es una reunión de sonidos como aleatorios que de pronto recuerdan sutilmente a un paisaje nocturno: unos grillos que cantan, evocados por unas cuerdas que hacen hincapié *sul ponticelo* para hacer el sonido más metálico y airoso; pero esos mismo sonidos también son como sirenas de ambulancia alejándose por una calle cercana, o motores de autos o sonidos maquinales acompañados de un trinar de pájaro que se ha adaptado al medio urbano o una que otra *cancioncilla* reconocible pero que no es nada en concreto. Multitud de sonidos que no son una evocación idílica de un paisaje natural, sino que son sintetización de sonidos que sólo podemos percibir en esta época, en un medio más o menos urbano. Donde es vuelto audible algo que siempre está presente en la vida cotidiana del sujeto promedio; tan cotidiano que ni siquiera es pensado como algo existente. Ruidos que se sintetizan en la mente del creador y que son devueltos de otra manera al mundo externo, en un acontecimiento efímero que no es el mismo del que surgieron.

Así quizá funciona el pensamiento, no ordena, no estructura, no pone un orden lógico único y verdadero; revuelve, reordena, combina unos elementos que lo han atravesado de aquí y de allá, confundidos con imágenes falseadas de su memoria. Pero esto más que ser una debilidad, en tanto que mostraría que el pensamiento no es racionalidad pura, es una cualidad que muestra precisamente lo que nos proponíamos a demostrar desde el principio, la instancia creadora del ser en devenir que es el sujeto, el humano también. El que al encontrarse siempre sumido en un caos, interpreta, reordena, reagrupa, transforma y devuelve un mundo

que no le antecede sino que ha de ser creado por él mismo. Y esto ha de ser constatado con el propio arte: toda obra que pretenda ser consistente enseñará a hacer patente la duración en la que existimos pero que difícilmente es captada: «de esa forma deviene capaz de captar fuerzas no sonoras como la Duración, la Intensidad. *Hacer la Duración sonoras*»²⁴². Y así el arte, la música, ha enseñado al humano a ver lo que no había visto antes, a escuchar lo que era inaudito, a provocarle sensaciones que nunca había experimentado.

²⁴² Véase supra.

BIBLIOGRAFIA:

- BARRIOS CASARES, M., *Voluntad de lo trágico*, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
- BORGES, J.,L., *Ficciones*, “Pierre Ménard autor del Quijote”, Alianza, Madrid, 1997.
- BOUANICHE, A., *Gilles Deleuze, une introduction*, Agora, Paris, 2007.
- CASSIRER, E., *La filosofía de la Ilustración*, F.C.E., México, D.F., 1997.
- DE SANTIAGO GUERVÓS, L. E., *Arte y poder*, Trotta, Madrid, 2004.
- DELEUZE- PARNET, *Diálogos*, Pre-textos, Valencia, 2004.
- DELEUZE, G., *Diferencia y Repetición*, Amorrortu, Bs. As., 2002.
- -----, *Anti Oedipe et Mille Plateaux*, “08/03/1977: Sobre música”, p. 172, en versión electrónica traducido directamente de *Les cours de Gilles Deleuze*, www.webdeleuze.com_(consultado en febrero 2012).
- -----, *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- DELEUZE, G., -GUATTARI, F., *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia, 2004.
- HEGEL, G. W. F., *Lecciones de estética*, Ed. Coyoacán, México D. F., 2002.
- INNERATY, D., *Hegel y el romanticismo*, Tecnos, Madrid, 1993.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 2005.
- -----, *Fragmentos Póstumos IV* (1885.1889), Tecnos, Madrid, 2008, pp. 79-492
- -----, *Schopenhauer como educador*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
- PHILONENKO, A., *Schopenhauer, una filosofía de la tragedia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- PICÓ SENTELLES, D., *Filosofía de la escucha*, Critica, Barcelona, 2005.

- ROMERO, J. M., *Hybris y sujeto*, Jitanjáfora, Morelia, 2007.
- ROSSET, C., *La fuerza mayor*, Ed. Acuarela, Madrid, 2000.
- SAUVAGNARGUES, A., *Deleuze. Del animal al arte*. Amorrortu, Bs. As. 2006.
- SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, F. C. E., Madrid, 2004.
- URDANIBIA, J., Los antihegelianos: de Kierkegard a Schopenhauer, “Introducción, dos antihegelianos. De estética y ascética”, Barcelona, Anthropos, 1990.
- VIRASORO, M., *Zaratustra, la experiencia del guerrero*, Prometeo, Bs. As., 2007.

EN LINEA:

- “György Ligeti: Porta retrato” TVE en:
<https://www.youtube.com/watch?v=FB0vXqJg8wk> (consultado en marzo 2014).
- página electrónica <http://zouravichviliturner.blogspot.mx/2011/05/bach-concierto-de-brandenburgo-n2.html> (consultada en agosto de 2013)
- POTEL, H., : http://www.nietzscheana.com.ar/de_nietzsche_contra_wagner.htm (noviembre 2011).