

«SOMOS MÚSICA PURA». ESBOZOS PARA TRES LÓGICAS ARMÓNICAS.

LA CREACIÓN ARMÓNICA COMO PROBLEMA ONTOLÓGICO, ESTÉTICO Y POLÍTICO, A PARTIR DE GILLES DELEUZE.

Martín Chicolino

«Me llama la atención lo mucho que se ocupan de mi obra precisamente los *músicos* —parece que soy para ellos una especie de hombre de confianza»

(F. Nietzsche, 20 de agosto de 1887)

«Un verde al lado de un rojo no da un marrón rojizo, como ocurre al mezclarlos, sino dos *notas vibrantes* [...] El color, en este arte, se hace esencialmente *musical*. En la catedral nos gusta percibir esta ordenación, traducción auditiva de nuestros pensamientos; el color es, en este sentido, polifonía, sinfonía»

(P. Gauguin, 8 de julio de 1885)

«Y en un cuadro yo querría decir algo consolador como una *música*. Yo querría pintar hombres o mujeres con no sé qué eterno, cuyo símbolo en otros tiempos era la aureola, y que nosotros buscamos por la misma irradiación, por la *vibración* de los colores»

(V. van Gogh, 1 de septiembre de 1888)

1. Introducción al problema. O todo comienza con un pequeño ritornelo.

El 23 de diciembre de 1888 Vincent Van Gogh se corta una oreja, —órgano de la audición. ¿Qué hay aquí? ¿Qué habría de decirnos, qué hay de notable en relación al problema de la armonía en el acto arrebatado de un individuo particular? ¿Qué es un pintor arrancándose *su oreja*?

Hay dos sentidos filosóficos por excelencia: toda la historia de la filosofía orbita alrededor de dos sentidos fundamentales que se destacan del resto, menos nobles, menos profundos; casi podría decirse en virtud de este proceso de selección fisiológica que la historia de la filosofía *es un entero recorte del cuerpo*, como si los filósofos de todas las épocas nos dijeran más o menos al unísono: “Sí, sí, por supuesto que tenemos cinco sentidos en el cuerpo, pero no podemos comenzar la tarea del pensar hasta tanto no nos olvidemos de todo eso, —excepto de la vista y el

oído". Platón es uno de los primeros en reivindicarlos por encima del resto (aunque el tema está ya presente en Heráclito), pero al mismo tiempo va a lanzar una total sospecha por encima de todos los sentidos del cuerpo:

«En lo que respecta a la posesión misma de la sabiduría, ¿es o no el cuerpo un impedimento? [...] ¿cuentan con alguna verdad para los hombres la *vista* y el *oído*, o por el contrario, como incluso los poetas nos repiten sin cesar, no oímos y vemos nada exacto? [...] Entonces, ¿cuándo alcanza el alma [*psykhè*] la verdad [*aletheías*]? En efecto, cuando intenta examinar algo junto con el cuerpo, le sucede evidentemente que es engañada [*exapatôtai*] por éste [...] ¿Y no es en el manejarse con la razón [*en tõi logízesthai*] que se torna patente algo de las cosas reales, si es que de algún modo puede decirse [que esto ocurre]?»².

Y del otro lado, Nietzsche no dejará de decirnos que estos cortes sobre el cuerpo son síntomas: síntomas de que hasta ahora la filosofía no ha sido otra cosa que una *mala* comprensión del cuerpo³. También Spinoza no deja de decirnos que no sabemos al día de hoy lo que puede un cuerpo: ¿de qué son capaces las fuerzas de un cuerpo?⁴ Testimonios por todos lados acerca del cuerpo y sus devenires. La filosofía no va a dejar de operar estos cortes; Bataille traza una *Historia del ojo* al mismo tiempo que nos va a seducir con una comunidad y una ética *acéphale*, un hombre sin cabeza (la sede de la vista y el oído) y con las entrañas (su propio ser) laberínticamente abiertas, pero al mismo tiempo presentándonos un *ojo pineal*; —él hace su propio corte. ¿Qué significa esto? Por un lado, la filosofía va a modular sobre dos sentidos del cuerpo específicos: el registro "vista" y el registro "oído". Por el otro, habrá filosofías que otorguen a un sentido la primacía por sobre el otro: o bien el ojo manda sobre el oído; o bien viceversa. De la misma forma que, para el caso de la pintura, Deleuze va a buscar en *Diagrama* relaciones de subordinación entre mano-ojo, y encontrará espacios táctiles, espacios ópticos puros, etc. Él introduce la mano, el sentido del tacto y su dependencia o independencia respecto del ojo (la pintura parte de allí). Pero también va a haber seres fronterizos, hombres absurdos.

En el siglo XIX los pintores no dejan de hablarnos de algo fantástico: llevan todo esto hasta el límite; los músicos del siglo XIX hacen lo mismo. Van Gogh, Gauguin, Delacroix no dejarán de hablarnos del color como un sonido, como vibración, como onda de color que, si pudiera, sonaría, sería audible; nos hablan de

² Cf. Platón, *Fedón* (trad. C. Eggers Lan), Bs. As., Eudeba: 1983; 65a9-b3; b8-c2. Cf. asimismo *Banquete* (trad. M. Martínez Hernández), Madrid, Gredos: 1993; 219a2, donde Sócrates le dice a Alcibíades: «la *vista* del entendimiento [*tês dianoías ópsis*], ten por cierto, comienza a ver agudamente cuando la *de los ojos* comienza a perder su fuerza, y tú todavía estás lejos de eso».

³ Cf. Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial. La «Gaya Scienza»* (trad. J. Jara), Venezuela, Monte Ávila: 1999; Prólogo a la segunda edición (1887), §2: «Muy a menudo me he preguntado si es que, considerado en grueso, la filosofía no ha sido hasta ahora, en general, más que una interpretación del cuerpo y una *mala comprensión del cuerpo*».

⁴ Cf. Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico* (trad. Vidal Peña), Madrid, Editora Nacional: 1984; Parte tercera, Proposición II, Escolio: «Y el hecho es que nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el *cuerpo*, es decir, a nadie ha enseñado la experiencia, hasta ahora, qué es lo que puede hacer el cuerpo en virtud de las solas leyes de su naturaleza, considerada como puramente corpórea [...] pues nadie ha conocido hasta ahora la fábrica del cuerpo». No debemos olvidar un segundo orden de desconocimiento, también denunciado por Spinoza mismo y que no suele ser citado, que es el que refiere a los afectos y al alma: «Nadie, que yo sepa, ha determinado la naturaleza y la fuerza de los afectos, ni lo que puede el alma» (Prefacio a la Parte tercera).

un oído de pintor —el pintor *escucha el color*, sus pinturas son sinfonías de color, y ellos sienten su problema de la composición del hecho pictórico como un problema musical⁵. Y del otro lado los músicos también nos van a hablar de un color propio de tal o cual movimiento musical, tal melodía; nos van a hablar de un ojo de músico (Wagner y Nietzsche polemizan alrededor de estos temas). Nietzsche va a querer un color musical del Sur, del mediterráneo⁶, un color musical como el de *Carmen* de Bizet; —el músico *visualiza el sonido*. También el silencio se puede ver. Hay toda una desterritorialización de los pintores y los músicos: desterritorializan el ojo, el oído, el sonido, el color, la luz. Se trata de *conquistar* el color, la luz, la sombra, el sonido, el silencio⁷. Es una empresa riesgosa, peligrosa y explosiva: riesgo de muerte. Según Nietzsche es también la empresa del filósofo: “jugar el juego malo”⁸. La música, la pintura, el cine, la filosofía: jugar el juego malo. Hay entonces un componente de inmoralismo propio de la filosofía, la música y la pintura, porque no cesan de correr los límites, o bien los dinamitan, a riesgo de caer en la locura, el suicidio, el opio —se trata de una empresa peligrosa *para el cuerpo*⁹. Hay todo un proceso de

⁵ En sus textos Gauguin insiste constantemente en la pareja pintura-música / color-sonido, tal y como veíamos al inicio de nuestro capítulo. Cito textual: «De la disposición de colores, luz y sombra, resulta una impresión que podría llamarse *la música de un cuadro* [...] Puesto que el color es enigmático en sí mismo en las sensaciones que nos produce, lógicamente sólo puede ser utilizado de forma enigmática, cuando se usa no para dibujar, sino para proporcionar las *sensaciones musicales* que se desprenden de él, de su propia naturaleza, de su fuerza interior, misteriosa, enigmática. El símbolo se crea por medio de armonías inteligentes. *El color es una vibración, como la música* [...] ¿Qué quiso decir Delacroix al hablar de la música del cuadro? [Los pintores] son músicos y están persuadidos de que la pintura en color entra en una fase musical. Cézanne [...] toca el órgano constantemente, lo que me hacía decir que era polífono [...] En una exposición que se hizo en el Boulevard des Italiens vi a un personaje curioso. No sé por qué pero algo sucedía en mí, y frente a la pintura oí extrañas melodías [y cuando miré] en el catálogo, leí: “Wagner”, por Renoir»; en: Gauguin, Paul, *Escritos de un salvaje* (trad. M. Latorre), Barcelona, Barral: 1974; pp. 13; 15; 144; 185; 230. El tema está ya presente en algunos pasajes del diario de Delacroix, del 26 de enero de 1824 y del 9 de abril de 1856: «Este arte [la pintura], como la música, está *por encima* del pensamiento; de allí su ventaja sobre la literatura y sobre la moda [...] En la música, el perfeccionamiento de los instrumentos nuevos producen la tentación de ir más adelante en ciertas imitaciones. Se llegará a imitar materialmente el rumor del viento, del mar, de una cascada [...] Estos objetos, de los cuales dice Boileau que se debe *ofrecerlos al oído y alejarlos de los ojos*, pertenecen ahora al dominio de las artes: es imprescindible perfeccionar, en el teatro, los decorados y vestuarios. Hay que refinarlo todo, satisfacer todos los sentidos; se llegará a ejecutar *sinfonías* mientras se ofrecen ante la vista hermosos cuadros, para completar la impresión»; cf. “Diario”, en *El arte romántico* (trad. A. Bignami), Bs. As., Centro Editor de América Latina: 1972; pp. 331; 342-43.

⁶ La diferencia Norte-Sur, como diferencia *valorativa* y *cualitativa* en música aparece desde Rousseau; y Nietzsche ya al menos desde 1881 encuentra que la oposición más radical contra el romanticismo wagneriano-alemán es la música del Sur, meridional; cf. Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia. Volumen IV* (trad. M. Parmeggiani), Madrid, Trotta: 2012; carta a su amigo y compositor H. Köselitz del día 4 de octubre de 1881, pág. 161: «¡No abandone su proyecto del *Matrimonio Segreto*! *Aún no existe una ópera* que sea capaz de transmitir a un hombre del Norte un estado de ánimo completamente MERIDIONAL —¡esto le corresponde a usted!». Deleuze también suele referirse al “Sur” como horizonte de posibilidad, como línea de fuga: cf. Deleuze, Gilles y Parnet, Claire, *Diálogos* (J. V. Pérez), Madrid, Pre-textos: 1980, pág. 152.

⁷ Cf. Gauguin, Paul, *op. cit.*; pág. 142: «El músico Cabaner decía que, en música, para dar la sensación de silencio, utilizaría un instrumento de cobre que produjera una sola nota aguda, rápida y muy fuerte».

⁸ Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal. Preludio a una filosofía del futuro* (trad. A. S. Pascual); Madrid, Alianza: 1997; §205: «Pero el filósofo verdadero [...] vive de manera «no filosófica» y «no sabia», sobre todo de manera no inteligente, y siente el peso y deber de cien tentativas y tentaciones de la vida: —se arriesga a sí mismo constantemente, juega el juego malo».

⁹ Nietzsche no sólo dice de sí mismo que es pura dinamita y que su tarea es partir la historia del mundo occidental en dos mitades: transvaloración de todos los valores; también sabe perfectamente que él mismo

desterritorialización de la *Óptica* newtoniana (Goethe con su teoría de los colores comienza la polémica anti-newton, a la que se suma Schopenhauer con su crítica a Goethe *sub specie kantiani*) y de desterritorialización de la *Armónica* clásica, que arranca con los griegos presocráticos y atraviesa todo el horizonte de la historia de la filosofía —no es casual que los más grandes filósofos hayan escrito algo sobre música. Ojo y oído. Óptica (ciencia visual) y Armónica (ciencia acústico-musical); y un *devenir musical del ojo*, un *devenir visual del oído*.

¿Qué es, pues, Van Gogh pintor escandiendo su órgano auditivo en lugar de mutilarse su órgano visual de pintor? ¿Por qué no arrancarse los ojos, por qué no desorbitarse, como Edipo? Después de todo, ¿para qué quiere un pintor sus orejas? Basta con conservar los ojos para poder seguir pintando. Se intuye una segunda pregunta: ¿Qué significa el *castrato*? ¿Cuál es la conexión entre el órgano sexual (ausente) y el órgano vocal musical? Hay aquí, se presiente, un problema del cuerpo físico y simbólico. ¿Acaso habría otra relación entre la castración y el oído? ¿Por qué no hay pintores *castrati*? Van Gogh se castra su oreja —órgano con el que se *escucha* al color. Toda una larga serie de interrogantes se abren. Y bien, puesto que hay una frontera en la cual la vista y el oído se confunden, la óptica y la música se confunden, he aquí nuestro problema. Hay una especie de tercera posición, de frontera, de “entre”. Un ojo-oído; un oído-ojo. Un ojo que escucha¹⁰. Un oído que ve.

En términos de Deleuze: devenires moleculares del ojo y el oído. Tránsito de la óptica a la armónica y viceversa; es lo que él encuentra en Varèse¹¹. En términos de Werner Herzog: el cine de la frontera, un no-lugar plagado de devenires virtuales: el *fata morgana* que une lo diferente en una relación diferencial: el componente de espejismo volátil (de “pasaje”) que hay en toda inmanencia. Herzog viaja, busca algo, busca la frontera, persigue el horizonte que está ahí al mismo tiempo que no lo está, un vector casi heraclíteo (presente-ausente) de emergencia. El devenir, los devenires. ¿Qué es *Fata Morgana* (1971)?. Es el desierto que crece, es lo amarillo y lo

puede acabar estallando en su empresa. Testimonio interminable de ello son sus cartas a partir de 1880. Tomo una del 6 de febrero de 1884 a su amigo Overbeck: «Por lo demás, todo el *Zaratustra* es una explosión de fuerzas que se han acumulado a lo largo de decenios: explosiones de esta clase pueden lanzar fácilmente por los aires incluso a su causante. Bastante a menudo me siento ASÍ: no quiero escondértelo. Además, ya sé con antelación una cosa: cuando en el *finale* entiendas qué se propone realmente expresar la *sinfonía* en su conjunto, también tú, mi viejo y fiel amigo, te sentirás arrollado por un espanto y un horror sin remedio. Tienes un amigo *extremadamente peligroso*»; cf. Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia. Volumen IV*; pág. 435. Cf. pág. 144, la carta del 14 de agosto de 1881 a Közellitz: «¡Ay, amigo, por mi cabeza pasa a veces la idea de que, mirándolo bien, llevo una vida extremadamente arriesgada, porque soy una de esas máquinas que pueden estallar! La intensidad de mis sentimientos me espanta y me hace reír». Finalmente, cf. pág. 307, carta del 31 de diciembre de 1882: «La tensión interior [...] se venga en circunstancias de esta clase: por ello me he convertido casi en una máquina, con el riesgo, no pequeño, de que con unos movimientos tan violentos el resorte pueda saltar».

¹⁰ Cf. Gauguin, Paul, *op. cit.*; pp. 142-43: «Hablemos, pues, del color desde el único punto de vista del arte. Del color como lenguaje *del ojo que escucha*, de su virtud sugestiva [...] El color como materia animada, como el cuerpo de un ser animado». Wagner ya había hablado a su vez del oído que escucha y que ve: «Tanto el poeta como el músico se han comunicado hasta ahora sólo a la mitad del hombre: el poeta se dirigía nada más que a la “vista” del oído, y el músico tan sólo a su “oído”. Pero sólo el oído entero *que ve y que oye*, es decir, el que *comprende* de modo perfecto, percibe al hombre íntimo con infalible certidumbre»; cf. Wagner, Richard, *La poesía y la música en el drama del futuro* (trad. I. T. M. de Brugger), Bs. As., Espasa-Calpe: 1952; pág. 44.

¹¹ Cf. Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Bs. As., Cactus: 2005; pág. 367: «Hay toda una línea que encontraría en el mundo sonoro algo análogo a la óptica. Él piensa en un nuevo espacio sonoro que tendría en cuenta, pero a su manera, ciertos fenómenos ópticos».

azul del cielo y la interminable arena, y una línea de silencio que los une en su diferencia. El espejismo como unión diferencial del color y del silencio —*fata morgana*, lugar flotante nómada, perspectivístico, al cual nunca se llega porque se fuga. ¿Y qué es *Encounters at the End of the World* (2007)? El desierto blanco de nieve y glaciares intemporales y el azul del cielo, y una línea de verborragia delirante (los personajes son totalmente lúcidos en su delirio) que los une en su diferencia. *En medio* del Sahara (desierto amarillo) y de la Antártida (desierto blanco); por allí pasa todo. Una línea de horizonte, un matrimonio del cielo y el infierno, un devenir infernal-celeste. Es en la frontera, en el horizonte, donde se da el acontecimiento: *fata morgana*. Es el trabajo del arte, de la filosofía y de toda creación posible: crear conceptos o «bloques de movimiento/duración»¹² en el *límite* de lo no conceptual, lo no figurativo o no-representable, de lo que no se puede decir; arrancar una lógica a lo ilógico de toda potencia y desborde de fuerzas empujadas al límite, o en tránsito a un límite (cálculo diferencial). Es el esfuerzo de Deleuze cuando intenta arrancar una lógica del diagrama: ¿cómo conquistar un *kósmos* a partir de la «catástrofe» y del caos? Esto se gesta en el borde, donde las fronteras de lo cierto y lo incierto se borran, como se borran también todos los sentidos y valores que arrastrábamos con nosotros. No es que se persigue la catástrofe, —es la persecución misma lo catastrófico; es justamente el juego malo, la filosofía *como* algo peligroso: no conduce ni arriba y ni siquiera busca el peligro, sino que *es*, y arrastra consigo el peligro. Tomo el caso de la pintura en Deleuze: no se trata de retratar o pintar la catástrofe o el caos (terremotos, naufragios, pestes, revoluciones sociales), sino que el acto mismo de pintar (el «hecho pre-pictórico») supone la catástrofe¹³. No podemos ver *Fata Morgana* o *Encounters* sin que algo dentro nuestro se pregunte una y otra vez: esta gente, estos personajes que habitan el extremo (los desiertos), en la escasez de recursos, en el silencio, ¿no han enloquecido? Todos hablan y parecen esquizos; el desierto enloquece, el glaciar enloquece. Y sin embargo, pensamos en lo que dice Bergson: allí hay un *exceso de lucidez*¹⁴. Aquí ya está todo dicho para la filosofía, y Deleuze no deja de hablar en términos de movimientos “locos”, de exasperación, de loca carrera y loca creación de conceptos.

A partir del siglo XIX la filosofía va a tener que pasar por aquí, incluso habitar aquí. Es el grito de Nietzsche: “¡El desierto crece!”. Uno no lleva su locura al desierto o al hielo: ellos la producen (inmanencia). Devenir desierto, glaciar, cristal, animal, mujer, pájaro, niño, etc. Flujos, por todos lados flujos que se chorrean, caen, devienen, como los relojes de Dalí: «Para mí hay tanta creación en la fabricación de conceptos como en la creación de un gran pintor o de un gran músico. Podemos concebir también un flujo acústico continuo —quizá no sea más que una idea, no

¹² Cf. Deleuze, Gilles, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas* (trad. J. L. Pardo), Valencia, Pre-Textos: 2007; §45 “¿Qué es el acto creador?”, pág. 282: «Digo que hago la filosofía, es decir, que intento inventar conceptos. Cuando digo que ustedes hacen cine, ¿qué hacen ustedes? Lo que ustedes inventan no son conceptos, no es su oficio, sino bloques de movimiento/duración».

¹³ Cf. Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Bs. As., Cactus: 2012; remito a toda la clase del 31 de marzo de 1981 que se titula “Catástrofe y germen”.

¹⁴ Cf. Bergson, Henri, *La energía espiritual* (trad. P. Ires), Bs. As., Cactus: 2012; §2, pág. 61: «Cuando un loco desazona, su razonamiento puede estar en regla con la más estricta lógica: al escuchar hablar a cualquier “perseguido”, dirían que es por exceso de lógica que peca. Su error no es el de razonar mal, sino el de razonar al costado de la realidad». Razonar al costado de la realidad: en el umbral, en la frontera.

importa si está fundada — que atraviesa el mundo y que comprende el silencio como tal. Un músico es alguien que extrae algo de ese flujo»¹⁵. Se comprende que el límite, la frontera (el horizonte), no es un punto de llegada —no hay *télos*. Es un punto móvil, virtual: puede desplazarse acá o allá, según cada quien y según relaciones de velocidad —percibo distinto el horizonte si viajo rápido o lento, y en cierta forma yo mismo produzco *mi* horizonte según mis propias relaciones intensivas de velocidad. Pero también hay un elemento de peligro allí. Si se conquista, entonces *algo* sale, algo es arrancado de allí; o bien la empresa fracasa totalmente: un pésimo cuadro, una pésima melodía, un blableo filosófico (peligro del *cliché*). Pero si el horizonte son las bodas del cielo y el infierno, el peligro es que ese matrimonio-línea devenga un puro caos, una mezcla indiscernible —en pintura: mezcla de blanco y negro (el gris), del cual Delacroix dice que es «el enemigo del color, el enemigo de la pintura»¹⁶. ¿Y en el caso de la música?

Quisiera concentrarme aquí en uno de ambos polos: la música y, por tanto, en el *oído*, —en el oído que oye y que ve, el oído-ojo. Las razones son sencillas: en el año 1981 Deleuze impartió sus cursos sobre pintura; allí analiza lo que él llama la *lógica* del diagrama, donde se concentran sus esfuerzos por arrancar una lógica *inmanente* a la praxis plástica de la pintura. Muy por el contrario, los análisis sobre música se encuentran más desparramados en el universo de sus obras —y no ha solido tener la misma repercusión que sus trabajos sobre cine. Razón suficiente para que aquí, con el espacio disponible, intentemos hacer un esfuerzo en ese terreno. Tomaremos textos de diferentes épocas y que giran alrededor de distintos autores: Leibniz, Spinoza, los textos sobre Capitalismo y esquizofrenia, algunas conferencias, entre otros, para intentar localizar puntos de referencia que nos permitan esbozar diferentes *lógicas armónicas*¹⁷. Y vamos a toparnos al menos con *tres*: una «dinámica», una «estática», otra «extática». Pero también iremos a las clases de *Diagrama*, puesto que creemos totalmente posible el traspaso de la lógica armónica de una esfera (vista-pintura) a otra (oído-música). ¿Sería posible arrancar una lógica inmanente en la música? ¿Cuál sería el concepto equivalente al de “diagrama”, aplicable a la lógica de la armonía musical? ¿El ritornelo? ¿El silencio? ¿El tiempo no-pulsado? Es el *fata morgana* a perseguir; hay que caminar. El interrogante es no lo que la filosofía puede decir sobre la pintura o la música sino, como sostiene Deleuze, lo que la música puede decir a la filosofía. Sin embargo, la lógica del diagrama (en la pintura) no puede calcarse punto por punto a la música: «uno no puede calcar la misma respuesta para la pintura que para la música»¹⁸. ¿Por qué? Hay diferencias de praxis, de técnicas, de afecciones predominantes, de sentidos, de elementos y, por lo tanto, de discurso: «La manera en que un pintor habla de su pintura no es análoga a la manera en que un músico habla de su música»¹⁹.

Hemos delimitado así nuestro problema *específico* para la presente ocasión, no sin ubicarlo previamente en un contexto más *general*, en un contexto *doble* al cual

¹⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Bs. As., Cactus: 2009; pág. 19.

¹⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2012), pág. 35.

¹⁷ Dejamos de lado el entero corpus de textos sobre Cine, la imagen-tiempo y la imagen-movimiento, precisamente porque el Cine es la dupla ojo-oído (audiovisual), de la misma forma que la pintura es la primacía del ojo y la música la del oído. No sin trazar todo el tiempo líneas de ida-vuelta.

¹⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2012), pág. 21.

¹⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pág. 27.

pertenece por derecho, y desde el cual emana y hacia el cual hay que remitirlo siempre en última instancia. Es un problema doble y al mismo tiempo el viejo problema del doble (*doppelgänger*), pero no al modo romántico, que falsea: Hoffmann y Poe piensan al doble como una copia idéntica, un duplicado exacto que hace dudar del original (v. gr. el simulacro William Wilson, pero también los autómatas de Descartes). Tampoco al modo de Hitchcock (*Vertigo*, 1958) o de Brian de Palma (*Body Double*, 1984), sino al modo de William Blake o David Lynch: los extremos, un enano y un gigante, son opuestos dobles de sí mismos, exactamente como los extremos Mike y Bob: «one-and-the-same»²⁰; un círculo fronterizo, un anillo dorado que va y viene, que pasa de mano en mano, de diferencia y repetición. Entonces no es casualidad: la historia de Van Gogh empieza con una oreja cortada y termina con un disparo. *Blue Velvet* empieza con una oreja cortada y termina con un disparo²¹. Tampoco es casualidad la praxis lyncheana: «I love dream logic; I just like the way dreams go. But I have hardly ever gotten ideas from dreams. I get more ideas from music»²². Su ojo de cineasta está desterritorializado hacia la música, hacia el oído. Se ha fugado del eterno mundo de los sueños y los fantasmas inconscientes (imágenes visuales-deseantes) sobre el que ha venido rondando toda el alma romántica, e incluso desde Platón y sus proyecciones en el fondo de la caverna²³. Y sin embargo, los personajes de Lynch, especialmente Dale Cooper en *Twin Peaks*, no dejan de soñar una y otra vez, —pero con música²⁴. De la misma forma que en *Blade Runner* un perseguidor de dobles (replicante, *doppelgänger*) sueña con música²⁵. Obsesión de Lynch por la música como productora de bloques de devenires: en la génesis misma de *Twin Peaks* está la potencia musical, la potencia del oído-visual; pareja Lynch-Badalamenti, en la que el cineasta le pide al músico que visualice la trágica oscuridad de Laura Palmer con su oído. Pero aún antes, Lynch tuvo la experiencia de *Dune*; allí el personaje principal (interpretado por el mismo actor de *Twin Peaks* y *Blue Velvet*, Kyle MacLachlan) dice: «Some thoughts have a certain sound, that being the equivalent to a form. Through sound and motion, you will be able to paralyze nerves, shatter bones, set fires, suffocate an enemy or burst his organs»²⁶.

Estamos de lleno en nuestro problema. La cita de *Dune* nos conduce por entero a Platón, que fue el primero en lanzar un grito tremendo, y a decir verdad, muy pocas veces oído por la filosofía: “¡Cuidado con la música! ¡Mucho cuidado con los músicos! ¡Son más peligrosos que los sofistas!” ¿Qué significa esto? Hay una potencia *cortante* en la música (el músico como alguien que pasa a cuchillo, incluso a Dios), hay una *fuerza* tremenda en la música, en las formas de la música (en las armonías), porque el flujo de sonido bajo una armonía (*form*) puede paralizar, incendiar, explotar. *La música es el vehículo de fuerzas poderosísimas, subversivas*. El riesgo: también el músico puede acabar dinamitado, como Van Gogh a causa de la

²⁰ Cf. Lynch, David y Frost, Mark (Dir.), *Twin Peaks*, USA, ABC Network: 1990-1991; Temp. 2, Ep. 22.

²¹ Cf. Lynch, David (Dir.), *Blue Velvet*, USA, MGM., 1986.

²² Cf. Lynch, David, *Catching the Big fish*, USA, Penguin: 2007; Chapter §31: Dreams.

²³ Cf. Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (trad. M. Monteforte Toledo), México, F.C.E.: 1992.

²⁴ Cf. Lynch, David y Frost, Mark (Dir.), *op. cit.*; Temp. 1, Ep. 2: «Where we're from, the birds sing a pretty song —and there's always music in the air...».

²⁵ Cf. Ridley Scott (Dir.), *Blade Runner*, USA, Warner: 1984: «I dreamt music».

²⁶ Cf. Lynch, David (Dir.), *Dune*, USA, Universal Studios: 1984.

propia potencia del color, que lo atravesó de lado a lado — primero tomó su oreja (su potencia para *escuchar* al color); después tomó todo. En sus últimas horas de vida Sócrates dice algo muy curioso, sobre lo que la filosofía entera no debe dejar de parar la oreja: «la filosofía es la más grande música». Pienso que aquí la maldición está ya por entero lanzada. Y del otro lado, otra vez Nietzsche, que no deja de hablar de sus pequeñas *orejas* para oír lo inaudible, lo imperceptible — él, que precisamente estaba casi... *ciego*. Pero al mismo tiempo, no cesará de repetir una y otra vez — hacia el final, cuando ya tenía en mente la transvaloración como *su* tarea y destino — que «hacen falta *nuevos oídos*»²⁷ para toda su filosofía, y que eso no sucederá sino hasta 1901, o el año 2000.

La óptica y la música como problema de *fuerzas* (ontología de las fuerzas), como lugar para el registro de expresión y materialización de fuerzas (estética) y, en última instancia (o primera), como un problema ético y político. Bajo una ontología de las fuerzas musicales se desprende toda una ética (y una erótica) y una política. Los neoplatónicos (*v. gr.* Arístides Quintiliano) lo sabían, porque el propio Platón ya lo sabía: no se puede cambiar o modificar *algo* en el orden *musical* sin trastocar el orden *político*²⁸. El problema de la armonía, el análisis de su concepto y de su lógica interna — hecho nuestro recorte hacia el oído — recorre la historia de la filosofía y, sin embargo, casi diríase que en general ha pasado desapercibido; el *cuerpo* ha sufrido también semejante silenciamiento (el cristianismo no inventó ese problema sino que lo resignificó). Comienza con Hesíodo, los pitagóricos, los órficos; está desde el comienzo mismo de la filosofía. Yo diría que la música — y la armonía, junto con la melodía, el ritmo y el metro, son sus conceptos fundamentales, el cuadrángulo conceptual de la música — ha estado en el comienzo de la filosofía por la sencilla razón de que toda la constelación de conceptos propios del arte musical son conceptos netamente filosóficos. El concepto de *armonía* atraviesa a la política, la cosmología, la ética y la psicología, la física y la metafísica; es un concepto totalmente ontológico. Se comprende que esté en el origen de la filosofía en la Grecia presocrática, y que el siglo XVII y XVIII lo haya problematizado incluso desde el terreno de la matemática. Sólo así encuentro verdadera la idea platónica de que “la filosofía es la más grande música”. Tenía que ser pronunciada al borde de la muerte, en el lecho de muerte del envenenador de Eros, de Dionysos y de las Musas. Pero no es Platón el único filósofo que sabe el secreto: la música y la praxis musical es un problema *fundamental* para la filosofía, a causa del concepto de *armonía*. También lo sabe Leibniz: «Y así como nada casi hay más grato a los sentidos humanos que la *armonía musical*, así también nada es más grato que la maravillosa *armonía de la naturaleza*, — de la que la música da sólo un gusto anticipado y una pequeña

²⁷ Cf. Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia. Volumen V* (trad. J. L. Vermal), Madrid, Trotta: 2011; carta del 17 de agosto de 1886 a su madre, desde Sils-Maria; pág. 205. Para las referencias al año 1901 o 2000, cf. pp. 223, 302, 377. La valoración del *Zarathustra* como una *sinfonía* son hartas conocidas, y están plasmadas en sus cartas.

²⁸ Cf. Arístides Quintiliano, *Sobre la música* (trad. L. Colomer y B. Gil), Madrid, Gredos: 1996; Libro II, 57, 24; y 63, 24: «Verdaderamente, no hay acción entre los hombres que se realice sin música. [Y] si la música puede deleitar y transformar a ciudades enteras y pueblos, ¿cómo no va a ser capaz de educar a los individuos? Yo así lo pienso. Y en verdad, *ninguna de las otras actividades sería capaz de construir un Estado ni de salvaguardar el ya constituido*».

muestra»²⁹. Y Deleuze aportó todo un despliegue de conceptos alrededor de dicho problema. Su planteo e interpretación sobre la *armonía barroca* es tan sugerente que provoca rizomas, líneas de fuga entre distintos problemas entre música y filosofía, cine y filosofía, pintura y filosofía, y sus interrelaciones mutuas.

Tenemos a Platón y a Leibniz parados frente a lo tremendo: el desorden. La amenaza latente del caos, una y otra vez —y el hecho de que la nada, la disgregación, se repliegue sobre lo que es; el mal: la discordia (para Platón), y la condenación total del alma (para Leibniz). Deleuze llama a Leibniz literalmente: «el filósofo del orden, más aun, del orden y la policía, en todos los sentidos de la palabra policía [...] Sólo piensa en términos de orden: en este sentido, es extremadamente reaccionario»³⁰. Lo mismo *exactamente* puede decirse de Platón, que llega a concebir la existencia de una policía musical, un coro de ancianos, una suerte de «legisladores musicales» (*mousikà epimeletén*), lo que podría traducirse como “cuidador”, “celador” o, como pienso que es lícito decir, “curador musical” —el término *epiméleia* corresponde al de *cura*, para los latinos. Se impone entonces una pregunta: ¿cómo difieren dos amantes del orden? Algo podemos intuir: según qué entiendan ambos por «armonía»; y según sea esa diferencia, y sobre qué *lógica armónica* construyan su orden, será que podamos hablar, por ejemplo, de la armonía clásica o armonía barroca. Pero entre dos amantes del orden se abre una fisura: un hombre paradojal. Heráclito será al mismo tiempo el que puede darnos una pauta para una lógica armónica anterior a Platón, y que al mismo tiempo sea algo así como una primera intuición, una línea quebrada en relación a Leibniz, que nos envíe más lejos aún, hacia la contemporaneidad —pienso que de Heráclito va a beber la sed de liberación del proscrito Spinoza). Vamos a tener que ver cómo Platón tiene que negar a Heráclito, y cómo Leibniz en cierta forma también, aunque conserve toda su fascinación por los flujos³¹. Ambos movidos por el placer por el orden: Platón y Leibniz, a siglos de distancia, silban una melodía común, pero de ella han extraído diferentes lógicas armónicas, han arrancado tiempos no-pulsados distintos. Y sin embargo, ambos por amor al orden: por amor a una jerarquía ontológica trascendente.

Pero retornemos, para ir demarcando nuestras tres lógicas armónicas. En Platón está la primacía del ojo, *aún* cuando, según vimos, el cuerpo es para él un

²⁹ Cf. Leibniz, G. W., “Sobre el Destino” (ca. año 1690-97); en *Escritos filosóficos* (trad. R. Torretti, T. E. Zwanck, E. de Olaso), Buenos Aires, Charcas: 1982, pág. 387.

³⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit* (2009), pág. 20.

³¹ En los *Nuevos Ensayos* —escrito de combate contra Locke, publicado póstumamente (1765)— Leibniz insiste en su crítica contra la idea atomista del espacio vacío, concibiéndolo más bien como espacio-lleno-*fluido*; Cf. Leibniz, G. W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* (trad. J. Echeverría Ezponda), Madrid, Editora Nacional: 1977, pp. 50; 120; 134: «Al espacio hay que concebirlo lleno de una materia originariamente fluida, susceptible de todo tipo de divisiones, e incluso *actualmente* sujeta a infinitas divisiones y subdivisiones [...] Al golpear un cuerpo se provoca o determina en él una *infinidad* de torbellinos, como en un líquido, pues en el fondo todo sólido tiene cierto grado de liquidez, y todo líquido un grado de solidez, y nunca existe medio de impedir enteramente esos torbellinos internos [...] Al espacio se le concibe *lleno* de una materia perfectamente fluida». Esta teoría se relaciona con lo que Leibniz llama *Ley de Continuidad* (la cual justifica a su vez la tesis de las “pequeñas percepciones” inconscientes): la naturaleza no da saltos, y el alma tampoco, porque siempre se pasa de lo grande a lo pequeño, de lo más a lo menos, y viceversa (pág. 49). Spinoza también niega la existencia del vacío; cf. Spinoza, Baruch, *Epistolario* (trad. de O. Cohan); Bs. As., Editor. Proyectos editoriales: 1988; carta VI y XIII, ambas a Oldenburg (pp. 31; 52).

problema *en* el conocimiento de la verdad; y el oído es el órgano peligroso: porque por la vía del oído entran rápidamente el sofista, el poeta, el músico (por las puertas y ventanas del cuerpo). La fuerza persuasiva del *lógos*, la palabra hablada que se hace oír (palabra política, mítica, musical), hace que Platón se concentre en el oído como órgano receptor problemático, y en el ojo como órgano disciplinador. Platón quiere que el oído vea, es decir, que oiga —pero con el filtro del juicio recto. Todo lo que el oído pueda, debe poderlo *desde la perspectiva del ojo*: ése es su gran imperativo fisiológico. Quiero decir que no se comprenderá jamás la negativa de Platón respecto del cuerpo (la cita que veíamos al comienzo), si se considera lisa y llanamente que él está negando la pasión, el cuerpo, la fisiología, como entorpecimientos en la búsqueda de la verdad; tampoco se avanzará mucho por ese camino si se lee este punto delicado en Platón desde la perspectiva de la negativa cristiana del cuerpo, o desde la duda cartesiana a los sentidos (los sentidos engañan, luego...). Todo eso está presente, sin dudas. Pero en Platón se trata de un *páthos* diferente, de un *páthos* griego; hay que ver qué está queriendo decir. Y entonces, pienso que estrictamente hablando se trata de un oído atravesado por el ojo, dominado por el ojo. Visto así, se comprende entonces la carga semántica de las Ideas, en cuanto fundamento de todo: *eîdos*, *idéa*, derivan de *ideîn* (ver). Sigo en la etimología a David Ross, que además remonta el problema hasta un enemigo de Heráclito: Pitágoras y los pitagóricos. Ya en los pitagóricos aquellas palabras aludían a «un modelo o figura geométrica»³².

El ojo de Platón es el ojo geométrico: su tarea es disciplinar al oído. Creo que es en estos términos que hay que entender los lineamientos de los que parten todas las exigencias platónicas; esta es como su gran petición de principio. No ligar la teoría de las Ideas platónicas al ojo, a la visión (y a su primacía), es perder de vista el gran recorte que opera Platón sobre el cuerpo; y va a ser uno de los recortes operados sobre el cuerpo más importante para la historia de la filosofía. Platón hace una síntesis titánica: junta a los egipcios, a Parménides, los pitagóricos, Sócrates, y construye todo un aparato nuevo para combatir al gran enemigo: el desorden de lo múltiple y el devenir fatal, azaroso. Se trata de conjurar los flujos erráticos del azar, del devenir loco. Del otro lado tenemos al *lógos* de Heráclito, que no está atravesado por el ojo formal sino que es algo que debe ser escuchado, según el famoso Fr. 22 B 50: «Tras haber oído al *lógos* y no a mí...» (*toû lógou akoýsontas*)³³. Aquí hay forzosamente otro recorte sobre el cuerpo, anterior: presencia del oído; ingreso de la música a la filosofía. La armonía del oído —el concepto y la lógica de la armonía *desde la perspectiva del oído*. La armonía de Heráclito es un concepto que se escucha o

³² Cf. Ross, David, *Teoría de las Ideas de Platón* (trad. J. L. Díez), Madrid, Cátedra: 1986; pág. 28-29: «El significado original de ambas palabras es “forma visible”». La Idea es Forma (*morphé*), pero visible, forma-ojo y ojo-formal: la operación en la cual el ojo deviene ojo matemático y geométrico, ojo formal, que extrae o impone formalidad. En *Dune* de Lynch, según vimos antes, se trata de una forma (*form*) pero del sonido, algo así como una “forma audible” que, en lugar de imponer forma, *puede hacer explotar la forma*, por ejemplo, hacer explotar la forma humana, la forma-hombre. Sería entonces como una forma-deformante, o una (de)forma.

³³ Cf. Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria, *Los filósofos presocráticos I*, Madrid, Gredos: 2000; pág. 353.

no (Fr. 22 B 1)³⁴, que hay que auscultar, e inaugura una lógica *dinámica*: armonía como dinamismo.

La armonía pitagórico-platónica está plegada sobre la Idea; y ya sabemos de dónde viene *eîdos* —el concepto y la lógica de la armonía desde la perspectiva del ojo. La armonía platónica es una *morphé* visual, la armonía del ojo: es como un cuadro, siempre está quieto, aunque retrate la tempestad y la furia de los elementos. En esto voy más allá que Deleuze (y me acerco más a Nietzsche), cuando dice que su gusto por lo egipcio es sólo un homenaje a Oriente³⁵; por el contrario, pienso que no es nada casual toparse con Platón anciano admirando a los egipcios: el pueblo de la momificación, de la eternización, los maestros de la piedra, del monolito. Heráclito es el maestro de los flujos. Y entonces: Platón, flujos de arena y piedra (vector desierto). O bien lo contrario, flujos de fuego (vector relámpago). Si Heráclito hubiese viajado al desierto egipcio, habría viajado al modo de Herzog.

2. Los contrarios: dos registros y lógicas armónicas. Dos investimentos del cuerpo.

2.1. Primer registro: Heráclito, o la armonía dinámica.

«No hay un oído absoluto; el problema es adquirir un oído imposible: hacer audibles *fuerzas* que no lo son. En filosofía, se trata de un pensamiento imposible, es decir, hacer pensables, mediante un material de pensamiento muy complejo, fuerzas que no son pensables»

(G. Deleuze, *Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son*)

Tenemos entonces el primer recorte de la filosofía sobre el cuerpo: de los cinco sentidos, tomamos dos (el ojo y el oído). Se opera un segundo recorte, una segunda selección: Platón toma el ojo, *el ojo-oído* (un ojo formal, especular y auditivo, pero porque somete al oído a las exigencias del ojo). Heráclito toma el oído, *el oído-ojo* (un oído capaz de ver, pero porque somete al ojo a las exigencias del oído)³⁶. Platón construye sobre el ojo su sistema conceptual y al mismo tiempo construye *sus* problemas alrededor del oído —y por lo tanto, el músico es más peligroso que el sofista; el oído, órgano de tentación y peligro. Pero sobre esta segunda selección, Platón va a operar una tercera: consiste en geometrizar el ojo —y ello precisamente por una desconfianza primaria: todos los sentidos (a causa de su ancladura fisiológica) engañan para captar la Idea, tal y como se ve en *Fedón*³⁷. Lo resultante va

³⁴ Cf. Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria, *op. cit.*, pág. 356: «Aunque este *lógos* existe siempre, los hombres se tornan incapaces de comprenderlo, tanto antes de *oírlo* como una vez que la han *oído*». Dejo “*lógos*” sin traducir.

³⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2012), pág. 220.

³⁶ Cf. Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria, *op. cit.*; fragmento (22 B 101a): «Los *ojos*, en efecto, son testigos más exactos que los *oídos*». Se dirá que esta frase de Heráclito contradice directamente nuestra interpretación; sin embargo, Eggers Lan sigue a Marcovich y sostiene (pág. 363, nota 76) que la cita está alterada por un copista de Polibio, y que hay que entender *apistóteroi* (“menos digno de fe”) por *akribésteroi* (“más exactos”). Eggers propone invertirlos, y entonces *los ojos son testigos menos confiables que los oídos*.

³⁷ Cf. Platón, *Fedón*, 66a1-a9 : «[Se acerca más a la comprensión de cada cosa] aquel que, sirviéndose del pensamiento en sí mismo, por sí mismo e incontaminado [*eilikrineĩ*], intentara dar caza a cada una de las cosas

a ser un concepto de la armonía opuesto al de Heráclito. Y entonces veremos cuál es la operatoria de Platón en relación a esas fuerzas de la música. Es necesario hacer este esfuerzo preliminar, porque seguimos la tesis de que el verdadero traspaso había que rastrearlo en el siglo de las grandes rupturas; siglo que descansó sobre dinamita: el siglo XIX. Ahí, y no en otro lugar: en medio de la polémica de Nietzsche contra Wagner (el romanticismo y el decadentismo), donde el problema del futuro de la música se problematizaba a un nivel totalmente consciente pero no sólo desde la perspectiva conceptual, sino que ya para Nietzsche implicaba toda una pose ontológica. En los textos de *Derrames* podemos encontrar a Deleuze persiguiendo ese mismo problema, de la misma forma que en los textos de *Pintura* aparecen pintores del siglo XIX como pintores de quiebre, que inauguran los elementos de una nueva lógica de creación. De modo que es a partir del siglo XIX que tendremos nuevas herramientas conceptuales para problematizar nuestro asunto contemporáneo del ojo y del oído; y Heráclito es un vector de fuga del que se sirven todo el siglo XIX y XX.

Estamos ante el problema de la selección, de la jerarquía. El orden del discurso provoca escansiones en el cuerpo. La primera es la que selecciona el ojo y el oído. A partir de entonces, un primer camino nos conduce a la *Óptica* y a la consideración del *lógos* bajo un matiz óptico, es decir, creador de conceptos oculares, visuales pero estáticos: todo el universo de los números y la década y el triángulo pitagórico (y del silencio pitagórico); todo el universo de las *eídos* platónicas (y de Sócrates con sus lapsus de inmovilidad silenciosa)³⁸; y sólo cumplida esta misma petición de principio (y principio de selección) es que podrá haber una armonía celeste, una música de las esferas. Un segundo camino nos conduce a la *Armónica* y a la consideración del *lógos* bajo un matiz sonoro, creador de conceptos audibles, dinámicos. Aquí es exactamente donde tenemos que encontrar las razones por las cuales la música y la gramática comparten la misma red conceptual. Las mismas palabras van y vienen del ojo al oído, de la gramática a la música, de lo que se lee y se ve a lo que se escucha —*modulaciones* de ondas emisoras: de luz, color, sonido. Sólo en segundo lugar es, entonces, que la música se vuelve un problema *de primer orden* para la ética y la política.

Hay una comunidad ontológica entre los conceptos del ojo y del oído, del lenguaje gramatical, del lenguaje sonoro, y del lenguaje jurídico. (1) *Semeîon*: significa tanto la unidad mínima del lenguaje (letra), como la unidad mínima de tiempo, es decir, el tiempo primo, también llamado punto. (2) *Nómos*: significa tanto la ley civil, la ley de la *pólis*, como la ley musical, la melodía, y a veces el canto. Acá está el centro del problema para Platón: ¿quién va a dictar esas *nómoi*, esas leyes? ¿bajo qué registro armónico —uno estático o uno dinámico? Platón mismo lo sabe y lo problematiza en esa obra de vejez sobre las *nómoi*: «Quede, pues, como dogma,

reales [*thereúein tôn ónton*], cada una en sí misma, por sí misma e incontaminada desembarazándose al máximo de los ojos y de los oídos y, puede decirse, *del cuerpo entero*, en tanto éste perturba y no permite al alma poseer la verdad y sabiduría, mientras está asociada con él. ¿No sería éste, si es que se da el caso, Simmias, quien alcanzaría lo real? [*ho teuxómenos tou óntos*]; Cf. asimismo: 65a9-b3.

³⁸ Cf. Platón, *Banq.*; 174d4: «Durante el camino Sócrates, concentrando en sí su pensamiento, se quedaba atrás al andar»; cf. 175a7: «Ese Sócrates se ha retirado a portal de los vecinos y allí está clavado sin moverse»; cf. finalmente 175b1-b2: «Dejadle, pues tiene esa costumbre [*éthos*]. De vez en cuando se aparta allí donde por casualidad se encuentra y queda inmóvil [*hésteken*]».

decimos, esa cosa extraña de que las *nómoi* [melodías] se nos hayan convertido en *nómoi* [leyes]»³⁹.

Propongo la siguiente lectura: que la filosofía sea la más grande música significa en Platón que la música debe volverse filosófica, platónica: que debe racionalizarse o, si se prefiere, formalizarse. Platón como el que vacía a la música y al arte de su elemento más profundo y terrible: la *embriaguez* creadora. Lleva la creación hasta el terreno de la lógica: la creación como potencia lógica, y la racionalización de las fuerzas de la música. Y para esta empresa de normalización, Platón llevó a cabo una verdadera purificación divina; tomó a los dioses más explosivos e inestables, más dinámicos e inatrapables —es decir, los dioses más contradictorios a causa de la contradictoriedad de sus potencias—, y los pasó por la criba del ojo. Captar la empresa y el asunto de Platón es captar una solución doble: tomar la armonía heraclítica e invertirla, de la mano de Parménides (que conocía a Heráclito, pero no viceversa)⁴⁰ y los pitagóricos; así como purificar las divinidades que tienen relación con la música y con la armonía, divinidades todas que tienen faz terrible: las Gracias, las Horas, las Musas, Dionysos, Éros, Harmonía —que según Hesíodo es hija de Ares y Afrodita, la guerra y el amor, la potencia que disgrega y que une⁴¹. Son sus propias palabras: la verdadera Musa debe ser «sobria y sistemática» (*sóphroni kai tetagméne*)⁴², es decir, una «Musa filosófica»⁴³. ¿Por qué? «Porque toda ocupación en torno a las Musas se hace infinitamente mejor *cuando entra en ella el sistema, en lugar del desorden*, y ello aunque no acompañe la dulzura al género musical»⁴⁴. Pero también Éros tiene que volverse filósofo: «Éros es necesariamente filósofo» (*Érota philósophon eînai*)⁴⁵. Platón atraviesa todo con su ojo geométrico: vuelve a la Musa y a Éros filósofos, los normaliza. Es por eso que la filosofía es la más grande música, —*la música del orden*⁴⁶.

¿En qué la armonía heraclítica es dinámica? ¿Cómo hará Platón para detener esos flujos? Todo exige que comencemos por el Fr. 22 B 51. Heráclito sostiene que el problema de la armonía —y por lo tanto el problema de la música y la música como problema— es un asunto de *fuerzas* (*dýnameis*). ¿En abstracto, bajo cualquier relación? No, pues se trata de fuerzas en oposición, antagónicas; vectores que tienden en direcciones opuestas. Entonces, toda armonía supone para Heráclito: (1) fuerzas, flujos, movimientos; ante todo, las fuerzas se mueven, pues no hay fuerza ejercida que no sea una fuerza en movimiento; (2) relaciones diferenciales de oposición, es decir, fuerzas que no dibujan cualquier tipo de movimiento sino que tienden en direcciones opuestas, que divergen entre sí; se trata de series (aunque Heráclito no piensa en términos seriales) divergentes-convergentes. El Fr. 51 es el

³⁹ Cf. Platón, *Leyes* (trad. J. M. Pabón y M.F. Galiano); Madrid, Alianza: 2002; 799e11. Cf. asimismo: 722d5-723b4.

⁴⁰ Cf. Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria, *op. cit.*, pág. 318, nota 1.

⁴¹ Cf. Hesíodo, *Obras y Fragmentos* (trad. A. P. Jiménez), Madrid, Gredos: 2000; Cf. v. 937 y v. 675. Harmonía y Cadmo tuvieron a Sémele, madre de Dionysos.

⁴² Cf. Platón, *Leyes*, 802c5-d1.

⁴³ Cf. Platón, *Filebo* (trad. M. A. Durán), Madrid, Gredos: 1992; 67b7.

⁴⁴ Cf. Platón, *Leyes*, 802c6-c9.

⁴⁵ Cf. Platón, *Banq.*, 204b4.

⁴⁶ Y pese a todo, según testimonia Diógenes Laercio, Libro IV, §1: «[Espeusipo] puso la estatua de las Gracias [*Kharítōn agálmata*] en el museo [*en tōi mouseíōi*] que fundó Platón en la Academia». Cf. Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* (trad. C. García Gual), Madrid, España: 2007, pág. 190.

punto de partida para nosotros; y en función de este punto primo, proponemos tomar como red argumental los siguientes fragmentos, que nos conducirán a poder extraer una sub-red de conceptos que nos van a permitir alcanzar una interpretación, que es al mismo tiempo una composición. Estamos intentando componer los elementos de una armonía dinámica:

«No entienden cómo, al divergir, se converge consigo mismo [*diapherómenon heoutôî symphéretai*]: armonía propia del tender en direcciones opuestas [*palíntonos harmoníe*], como la del arco y la lira»⁴⁷ (22 B 51)

«Acoplamientos [*syllápsies*]: cosas íntegras y no íntegras, convergente divergente [*sympherómenon diapherómenon*], consonante disonante [*synâdon diâdon*]; de todas las cosas una y de una todas las cosas» (22 B 10)

«Guerra es padre de todos, rey de todos... [*pólemos pánton mèn patér esti, pánton dè basileús*]» (22 B 53)

«Es necesario saber que la guerra [*pólemon*] es común y la justicia discordia [*kai díken érin*], y que todo sucede según discordia y necesidad [*kat' érin kai khreón*]» (22 B 80)

«La armonía invisible [*aphanês*] vale más que la visible [*phanerês*]»⁴⁸ (22 B 54)

«A la naturaleza le place ocultarse [*phýsis krýptesthai phileí*]» (22 B 123)

«Los límites del alma [*psykhês peírata*] no los hallarás andando, cualquier camino que recorras; tan profundo [*bathýn*] es su *lógos*» (22 B 45)

«Propio del alma es un *lógos* que se acrecienta a sí mismo» (22 B 115)

«Difícil es luchar contra el impulso [*thymô*]; lo que éste desea [*théle*] lo obtiene a expensas de la *pshyké*»⁴⁹ (22 B 85)

«El *kósmos* más hermoso es un montón de residuos reunidos al azar» (22 B 124)

Los fragmentos muestran un *éthos* filosófico donde hay una primacía del oído sobre el ojo: la verdadera armonía no se ve, no es del orden de los fenómenos, no se aparece: es *in-visible* (*aphanês*), de allí su superioridad; es una armonía *de intensidades*. ¿Por qué no se ve? ¿No somos capaces? ¿Hay una limitación que arrastramos? Podría ser; en todo caso, lo que es seguro es que a le place esconderse, es amante de los escondrijos; literalmente, se encripta, se rodea de *pliegues*. Bajo todo punto de

⁴⁷ Utilizo en todos los casos, salvo aclaración, la traducción de Egger Lan.

⁴⁸ Sostengo la siguiente interpretación: “vale más” [*kreítton*] tiene el sentido de “es superior en valencia”; algo más elevado, de mayor calidad. Y entonces tiene también un obvio matiz político de superioridad: pero es una superioridad *a causa de la fuerza expansiva*, razón por la cual puede traducirse también por “más valiente”; es decir, no “vale más” *porque tiene* más fuerza (cantidad), sino porque la empuja hacia adelante (calidad), — luego, no es un asunto de posesión, de tenencia fija, sino únicamente de *movimiento de la fuerza*, como *condición* de superioridad. La versión española de Kirk & Raven traduce: «es más *intensa*», cosa que nos conviene mejor, porque incluye todo lo anterior, y además guarda el último matiz que contiene *kreítton*: “más peligroso” (a mayor intensidad de la fuerza, mayor peligro). Cf. Kirk, Raven & Schofield, *Los filósofos presocráticos* (trad. J. García Fernández), Madrid, Gredos: 1999.

⁴⁹ En este caso sigo la siguiente traducción: Llanos, Alfredo, *La filosofía de Heráclito*, Bs. As., Rescate: 1984; pág. 162. Eggers Lan traduce (cf. *op. cit.*, pág. 390 y nota 120) *thymós* por “corazón”. Sin embargo dejo sin traducir *psykhé*, que ambos traducen por “vida”.

vista, se trata de algo que se pierde de vista: no se ve; el ojo no conduce a ella. Tiene sentido: veo una lira, veo un arco; pero en ningún caso veo qué es propiamente lo que los mantiene afinados, tensos, lo que los hace estar listos para su uso: hacer música o disparar (crear o destruir); y ni siquiera noto la tensión, el conflicto, el tironeo de sus fuerzas antagónicas intensas. Están allí, completos, aptos; pero lo que los hace ser lo que son, está ausente a la vista. Y únicamente *cuando las fuerzas antagónicas son efectuadas*, y en plena efectuación, es que capto su armonía dinámica: oigo una melodía, oigo a alguien que cae bajo el efecto y baila o canta; oigo el chasquido de la flecha disparada, oigo el grito de alguien que muere, —porque aunque el nombre del arco (*biós*) es vida (*bíos*), su efecto es *thánatos*, la muerte (22 B 48). En otros términos: los ojos no me muestran la armonía porque es algo que sólo puede ser escuchado: no es visible pero es audible, es algo que hay que hacer audible. La armonía de Heráclito es una armonía que hace ruido, produce sonidos. ¿Qué es una armonía que hace ruido? Para que haya ruido tiene que haber contradicción, tumulto, alboroto —muchas voces queriéndose hacer oír, voces diferentes que vayan en direcciones opuestas. Platón, por el contrario, es casi la armonía del cementerio, es decir, de la pirámide egipcia: pareciera que está siempre al borde de tender al silencio del desierto, porque es el acuerdo de las momias, de los muertos. Los muertos siempre están de acuerdo en su silencio —de allí que los vivos no paren de alimentarse de los muertos: ellos siempre otorgan, *porque* callan. Pero en Platón no se trata del silencio del sin-sonido (si hay un sin-sentido, una sin-razón, también puede haber un sin-sonido) sino de la univocidad; el silencio de la *univocidad*. Platón es un vector que no para de fugarse hacia Egipto, un vector de desierto. Del otro lado, la guerra, la discordia, la contrariedad, la crisis, la divergencia, producen ruido —tumulto de guerra, grito de *alalá*. Por eso es una armonía audible. Se trata de una ley cósmica que rige como pura necesidad sobre todas las cosas. Se dirá que «ley» supone «orden», y que entonces el aristócrata Heráclito es también un filósofo del orden. Contesto que el problema no está planteado en términos de orden *vs.* desorden, y ni siquiera en términos de orden *vs.* caos, sino en *qué tipo de orden* se saca desde el caos. Es esperable que para Heráclito la pareja orden/desorden no represente un problema, ya que su filosofía se trata justamente del *pasaje* de un contrario en otro y viceversa, del flujo constante de las cosas que se identifican contradiciéndose. La oposición es un supuesto; de lo que se trata es de los pasajes, porque es en los pasajes donde se juega la armonía (día-noche, etc.). Sin embargo, es evidente que para que exista algo, para que exista mundo (*kósmos*), es necesario que un orden sea impuesto —es preciso que rija una ley: la armonía del *lógos*; diríase que es un *lógos* acústico, una legalidad acústica, que ausculta, por oposición al *lógos* platónico que es visual, ojo formal.

¿Qué lógica persigue la armonía como ley cósmica? ¿Cuál es su legalidad? La lógica de la guerra (*pólemos*). Es una ley de guerra: es *inter* y *entre*; en primer lugar, es una ley interior porque es inmanente a las oposiciones; en segundo lugar, es una ley *entre*, porque se da entre los elementos que confluyen. Es la táctica y la estrategia del cosmos. Es una ley de crisis, de ruptura entre elementos que se han encontrado como siendo opuestos. *Porque* hay multiplicidad, hay oposiciones; *porque* hay oposición, hay guerra. Pero también es válida la inversa: *porque* hay unidad (identidad de una cosa consigo mismo, pese a una interna contradicción), hay

oposición —me voy a topar con otra unidad opuesta a mí en diferentes grados intensivos de fuerza; *porque* hay oposición entre identidades opuestas hay guerra en la multiplicidad, *a causa de* la unidad. Pienso en una sinfonía de instrumentos de cuerda: cada instrumento es una unidad (el arpa, la lira, el violín, el piano, etc.) que sólo es tal, a causa de una tensión de contradicción interior: las cuerdas tensadas afinando en diferentes notas son como vectores de fuerzas que tienden a valores diferentes. Es la identidad interior a causa de la diferencia interna lo que hace *uno* al instrumento (la lira, una lira). Así decimos que la lira tiene armonía, tiene orden: está afinada, y ella misma es sinfónica puesto que diferentes tensiones de diferentes cuerdas en diferentes notas hacen que al escuchar cierto sonido al aire yo diga: “eso es una lira” (no necesito *ver*). La lira puede producir armonía porque ella misma es el resultado de una armonía interna: el arpa suena, y sonando se expresa a sí misma; es una armonía productora de sí misma, es una potencia activa. Ahora suenan varios instrumentos a la vez, y yo escucho tal melodía. Para que esa melodía sensible a mis oídos exista, ha sido necesario un procedimiento semejante: lo que antes hacíamos entre las cuerdas, ahora ha tenido que darse entre los distintos instrumentos teniendo que concertar entre sí para producir melodía. Tensiones dentro de tensiones; o bien tensiones produciendo otras tensiones. Por todos lados tensiones opuestas (*palíntonos harmoíe*), y por todos lados una bella armonía de guerra. Porque *pólemos* es el padre, el progenitor y productor de armonías. Es el *lógos* creador. A él hay que escuchar, al tumulto de la guerra, de la ley cósmica, y no a Heráclito.

La armonía dinámica es: al divergir, al tender en direcciones opuestas, se converge. Es una divergencia (despliegue) que converge consigo misma (repliegue); es exactamente el movimiento de las fuerzas, del niño cósmico que juega como al *fort-da*, —recordando la relación que plantea Deleuze entre el *fort-da* del niño y el pequeño ritornelo, en *Derrames*⁵⁰. Es el propio Heráclito quien dice: «El camino recto y curvo del rodillo de cardar es uno y el mismo» (22 B 59). Para que haya armonía tiene que haber oposición, elementos opuestos; pero la guerra entre ambos no puede cesar, so pena de perder armonía. La armonía no es sinónimo de paz, ni de cese de movimiento (equilibrio de fuerzas), ni de resolución del conflicto; no se ponen de acuerdo, al contrario, persisten en la diferencia. La armonía no es un *contrato*, es un constante despliegue y repliegue de intensidades de las fuerzas, avanzar y retroceder, ir y venir, ir para venir, venir para ir, replegarse para desplegarse, etc. Por eso la guerra no es un simple desorden, un puro caos, es una ley caótica y es un caos legal: es una paradoja, la ley que enuncia una paradoja en medio de la filosofía de un hombre oscuro y paradójal. Así hay que enfrentarse al fragmento 22 B 124, que dice que el más bello cosmos es como un montón de desperdicios echados *al azar*. Es como si los cuerpos y las fuerzas anduviesen al azar, erráticamente, sin rumbo, y de repente se toparan: allí comprenderían la oposición que los separa y los catapulta de vuelta en direcciones opuestas. Cuando todo esto sucede, una guerra se está librando; constantemente se están librando guerras. Así se produce el cosmos, el orden bello, la cosmética de lo real: armonía dinámica. El punto (donde se topan) es como un foco donde se irradia y se crea la oposición. Es en un punto, en un foco de conflicto donde se produce la armonía. Se

⁵⁰ Cf. Deleuze, Giles, *op. cit.* (2005); pág. 331.

podría hacer equivaler a este punto con el «punto sin dimensión» que Deleuze toma de Paul Klee en sus textos sobre *Pintura*, en relación justamente al problema del orden/caos en el hecho pre-pictórico. Ese punto, unidad mínima, sería lo que antes llamábamos *semeïon*, —unidad mínima, tiempo primo, sobre el que se producirá armonía. En Klee es el «punto gris» (blanco + negro), que es un «punto fatídico *entre* lo que deviene y muere». Es justamente algo que surge *entre*, en la frontera. Y este punto «salta sobre sí mismo», se repliega sobre sí mismo para poder desplegarse y producir cosmos, hecho pictórico.

La armonía es una ley cósmica, pero es *inmanente* a la tensión propia de las cosas. Esa es la paradoja: es una ley que es efecto, efectuación, resultado; es una ley que preexiste y subsiste (o *insiste*), es a la vez antecedente y consecuente; es a la vez un supuesto, una condición de posibilidad, y el producto interno de una actualización o efectuación. Se puede entender el concepto de armonía como una ley de insistencia: es una paradoja productora. Es un horizonte virtual sonoro que hace posible los sonidos al mismo tiempo que es el resultado-de. También el acontecimiento suicidio (guerra contra sí mismo) es lo inesperado, según Deleuze, pues llega no en el peor momento, en el momento de la decadencia de las fuerzas, de la contracción y relajamiento de fuerzas, sino en el mejor momento —al final volveremos sobre eso. Lo dice el propio Heráclito en el fragmento 22 B 18: «Si no se espera lo inesperado [*anélpiston*], no se lo hallará, dado lo inhallable y difícil de acceder [*áporon*]». Es en ese sentido que precisamente: «A todas las cosas las gobierna el rayo [*keraunós*]» (22 B 64).

La profundidad del *lógos* es la profundidad del rayo, de lo inesperado: esto es la armonía como ley cósmica —como ley de modulación por «módulo rítmico», en términos de Deleuze. Es una lógica dinámica que atraviesa todas las cosas, «atraviesa el universo» (22 A 8), las atraviesa como un rayo: sobreviene de forma inesperada, como un golpe, como una pulsación, como un golpe que pulsa tiempo. *Plegé*, es decir: golpe, palpitación, choque, herida, lucha a golpes. *Plesso*: puede ser un golpe del que sale un ritmo (golpe rítmico), como cuando se golpea el piso con los pies para marcar el *tempo* de la música, o bien cuando se baila. Pulsación que produce sonido y ritmo; pulsación de tiempo, marcas o escansiones de tiempo. Tocar un instrumento y producir armonías es dar golpes a las cuerdas, pulsar cuerdas (*plêktron*, púa con la que se golpea el encordado). Se comprende: todo lo que tiene armonía ha sido atravesado por un golpe, por una pulsación: «Todo animal es llevado a pastar con un golpe [*plegê*]» (22 B 11). Todo titila, da pulsos, un pulso de tiempo lo atraviesa. Es allí, en el relampagueo del rayo, en el golpe del rayo, donde radica su profundidad y la profundidad de todo este orden del *lógos* en el interior de todas las cosas: «tan profundo [*bathýn*] es su *lógos*» (22 B 45). *Bathýs* refiere a lo profundo, hondo, rico; pero es la profundidad propia del umbral, de lo que está *entre*. No es la riqueza y la profundidad como posesión firme, sino la de lo que se fuga y se esconde en un fondo, o bien se desfonda; es profundo, rico, *porque* se encripta. Es la profundidad del *fata morgana*: lo que está en medio de las cosas, atravesándolas de un golpe, pulsándolas y poniéndolas en movimiento; —así se dice “*órthos bathýs*”, rayar el alba, o sea, lo que está “entre dos luces”. Es la razón por la cual en el lenguaje *paratáctico* de Heráclito no hay *nexos*: no hay contrato, no hay nada de antemano que verbalice e indique identidad, ni la posibilidad de

predicación de una cosa respecto de otra tal, que ponga a una (el predicado) en relación directa atributiva respecto de otra (sujeto)⁵¹. La armonía es una herida, una *rayadura* – *keranós*: rayo; *keranón*: golpear o herir con el rayo, fulminar – como hace Zeus siempre, y como hizo con Sémele al dar a luz a Dionysos. Volvemos a la armonía como empresa peligrosa, como juego malo: riesgo de fulminación. En este exacto sentido tenemos que entender también las palabras de Deleuze cuando dice que «somos música pura»⁵², y que «todo comienza por un pequeño ritornelo»⁵³. Tanto Nietzsche como Hölderlin comparten esta idea de la fulminación del acto creador. Pero ya lo sabemos, la empresa puede ser tremenda, y entonces el golpe de rayo deviene golpe de muerte: el disparo suicida de Von Kleist y Van Gogh, o el disparo de locura de Hölderlin, Strindberg, Nietzsche. Tenemos entonces todos los elementos constitutivos de la lógica armónica de Heráclito, de la armonía dinámica (vector de fuego o de rayo). Es una armonía como estabilidad inestable entre contrarios o fuerzas contrarias, incluso entre armonías diferentes (tensiones internas diferentes), en cuanto que la guerra es padre y la justicia (*díken*) es discordia (*érin*), y todo acontece según discordia y necesidad (22 B 80).

Se trata de algo cuyos límites no están claros a causa de su profundidad. Es una ley cósmica de una legalidad aporética o paradójal. Es un tipo de ley activa, lo contrario a un *mandamiento*, a una orden o una *negación*; no es la ley como represión, reacción. Es una ley de *flujos*, por eso la física de Heráclito es una dinámica. Es el horizonte, el umbral como ley: nadie puede llegar al *fata morgana* no importa cuánto camine, pues no se llega a un límite predefinido, sino que el límite es emergencia que surge *entre* las oposiciones, que se dan su propio límite, su propio umbral de tolerancia sonora y rítmica; camino arriba y abajo uno y el mismo; común es el principio y el fin. Pero se trata de absolutamente cualquier punto que se tome (*semeíon*), y por lo tanto, es un punto móvil que se desplaza. Sus características y su universo semántico se mueven entre: *ápeiron*; *áporon* (difícil de acceder); *plegḗ*; *bathýs*; *keranós*. Sus límites no están claros porque es una ley del límite, *es* en el límite y habita el límite, surge *de* él y *en* él por un golpe, un rayo que es él mismo una línea fronteriza. Imagino la noche y la pura oscuridad; de repente, un impulso, una pulsación: el síntoma de una guerra – estalla un relámpago y raya lo negro con un impulso instantáneo de luz (límite y frontera móvil que se desplaza y dibuja un recorrido). Sale del fondo, diríase que el fondo lo escupe: rugido sonoro que estalla como una guerra – retomo un pasaje de Deleuze en *Diferencia y repetición*⁵⁴.

⁵¹ Para el problema del lenguaje para-táctico (ausencia en Heráclito del verbo/nexo “ser” para definir lo real, y por lo tanto, imposibilidad de *atribución* de un predicado a un sujeto, vale decir, imposibilidad de *S es P*), Cf. Poratti, Armando, *El pensamiento antiguo y su sombra*, Bs. As., Eudeba: 2000; pág. 52: «No hace falta indicar la distancia que separa la frase heraclítica del esquema aristotélico de la proposición. Cada uno de los términos “es” en su no-ser-el-otro, y esto como es obvio no puede expresarse apofánticamente: mediante un “es” copulativo. *No hay aquí atribución* alguna [...] La verdad se dice en la *parataxis* misma como posición de los términos en la contraposición, que es antes que nada posición de la contraposición misma».

⁵² Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 305.

⁵³ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pág. 316.

⁵⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición* (trad. M. S. Delpy y H. Beccacece), Bs. As., Amorrortu: 2002; pág. 61: «La diferencia “entre” dos cosas es solamente empírica, y *las* determinaciones correspondientes, extrínsecas. Pero, en lugar de una cosa que se distingue de otra, imaginemos algo que se distingue —y que, sin embargo, *aquello de lo cual* se distingue no se distingue de él. El relámpago, por ejemplo, se distingue del cielo negro, pero debe arrastrarlo consigo, como si se distinguiese de lo que no se distingue. Se diría que el fondo

Y bien, el rayo/relámpago simboliza al padre de todas las cosas, la generación y *creación* bajo principio masculino; es una especie de emisión instantánea espermática creadora⁵⁵. Jean Chevalier muestra el vaivén del símbolo del rayo precisamente como generador («se compara a la emisión de espermatozoides») y como potencia creadora «fertilizante» (benéfica o nefasta), incluso en la tradición bíblica⁵⁶. Todo este componente sexual propio de la creación, del *acoplamiento* o ensamblaje de los contrarios como *efecto de golpe*, está contenido en Demócrito (fragmento 68 B 32)⁵⁷. Y Platón retoma todo esto con su asunto de Éros como potencia creadora erótica, pero con el único fin de depotenciarlo —volviéndolo filósofo. De la misma forma que va a depotenciar al resto de divinidades que tienen que ver con las esferas de creación, porque operan extáticamente, dando golpes, modulando; divinidades cuya fuerza es una fuerza de impulso, que provoca pulsaciones, inocula ritmos locos. En *Banquete* es clarísimo: la creación musical que es propia de Éros (es en *Leyes* y en *República* donde mayormente introduce a Dionysos) es un *ardor*. La armonía es una creación espermática y erótica, produce ardor; es como si la armonía, que es la ley de la unidad de los contrarios en el *entre* de la lucha —porque lo fundamental no es la unidad que los une sino la tensión que los mantiene separados, según necesidad, en plena unión—, fuese un *espasmo*, un pulso, un pequeño golpe de muerte en medio de la vida. Por eso la vida supone fases de micro-muertes, de pequeñas muertes que se producen y engendran vida.

Último componente de la armonía dinámica: el éxtasis, la embriaguez⁵⁸. Otro problema para Platón. En Platón el *lógos* es siempre movimiento codificado desde afuera, un discurso codificante —corta flujos con un modelo preexistente. Toma flujos de embriaguez (*manía*, *mantiké*, etc.)⁵⁹ para sublimarlos. En Heráclito el *lógos* es creador, generador de sí mismo y de su propia ley dinámica; es realmente un *lógos spermatikós*. Nietzsche va a llevar este componente “embriaguez” dentro del universo conceptual de su filosofía, desde los escritos preparatorios al *Nacimiento de la tragedia* (anteriores a 1872) hasta el final, en el *Crepúsculo de los ídolos* (1888); lo va

sube a la superficie, sin dejar de ser fondo. Hay algo cruel, y aun monstruoso, de una y otra parte, en esa lucha contra un adversario inasible, donde lo distinguido se opone a algo que no puede distinguirse de él, y sigue uniéndose a lo que se divorcia de él».

⁵⁵ El sustantivo *spérma*-tos comparte la raíz con el verbo *spérkho*: impulsar, desencadenarse, lanzarse, precipitarse; todo eso puede decirse de la acción dinámica del relámpago.

⁵⁶ Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos* (trad. M. Silvar y A. Rodríguez), Barcelona, Herder: 1986; pp. 870 y ss.

⁵⁷ Cf. Eggers Lan, Conrado y Poratti, Armando, *Los filósofos presocráticos III*, Madrid, Gredos: 1997; Fragmento 68 B 32: «El acoplamiento es una pequeña apoplejía, porque el hombre se evade del hombre y, como por efecto de un golpe, se separa y se arranca de sí mismo».

⁵⁸ Cf. Simmel, Georg, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre Música* (trad. C. A. Ferez); Gorla, Bs. As.: 2003; pág. 44: «La Música es originalmente un producto natural de la excitación, y como, de acuerdo con la naturaleza a la que pertenece, sólo puede llamar de nuevo a la excitación, parece una contradicción que, como se subraya frecuentemente (especialmente entre los griegos), produzca también impresiones moderadas y relajantes. Esto se puede resolver comprendiendo que ese efecto es *indirecto*: en los hechos, la música sólo puede producir efectos de algún modo excitantes; si la excitación se produce en un sentido distinto al anteriormente dispuesto, esto *la debilita*». Cf. Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, §106: «Merced a la música las pasiones gozan de sí mismas».

⁵⁹ En *Fedro* Platón traza cuatro grados de locura; a saber, Apolo: la «inspiración profética»; Dionysos: «la mística»; las Musas: «la poética»; Afrodita y Eros: «la locura erótica, que dijimos ser la más excelsa». Cf. Platón, *Fedro* (trad. E. Lledó Íñigo), Madrid, Gredos: 1993; 265a8.

a ir pesando, y va a ir resignificando la relación primera entre la embriaguez dionisiaca y el impulso formal apolíneo (el primer schopenhauerismo), hasta dar un viraje fatal a partir de 1881, cuando conoce a Spinoza y queda fascinado —proceso que inicia ininterrumpidamente a partir de *Aurora* y *Gaya Scienza*.

Tenemos hasta aquí todos los elementos de la *armonía dinámica*, y una buena parte de su constelación conceptual y la forma en que opera esa lógica. El *lógos* como ley de devenir: *pólemos*, conflicto y discordia, como justicia y ley cósmica. La armonía como tensión convergente-divergente (tender en direcciones opuestas), como resultado del antagonismo de las tensiones. Heráclito no se ahorra menosprecios hacia Pitágoras (22 B 81). Pero Platón va a beber de esa fuente pitagórica: la armonía como *ley de proporción* que *impone límite*, que neutraliza las tensiones y oposiciones; proceso de normalización y disciplinamiento. En Platón, el *valor* es siempre preexistente: las *eîdos* son la garantía de realidad por participación: una cosa vale a causa de su fundamento, que es su unidad constitutiva. En Heráclito una cosa *vale* cuando se pone en juego (el niño Aión juega) en un flujo con una fuerza contraria; el valor es el resultado del entrecruzamiento en el punto. La lucha tensa provoca un despliegue de fuerzas, y en ese devenir es donde una cosa mide su valor al enfrentarse a su contrario, con el que sin embargo se identifica.

2.2. Segundo registro: Platón, o la armonía estática.

«Los modos musicales [*mousikês trópoi*] no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen al Estado [*áneu kinéin politikôn nómon tôn megíston*]».

(Platón, *República*; 424c5-c6)

En Platón se trata del problema de la armonía en inmediata relación entre lo uno y lo múltiple; qué es lo uno y qué es lo múltiple, qué hace a lo uno ser uno y a lo múltiple ser múltiple; y asimismo la relación entre ambos. Hay lo múltiple (oposiciones), y entonces es necesario *operar una fuerza* (que es la fuerza de lo uno) para lograr la unidad y la armonía, la resolución del conflicto. Todo el acercamiento de Platón al concepto y problema de la armonía es diferente; revela todo otro *éthos* filosófico, una entera manera de ser y de vivir: a partir de la diferencia, debemos aplicar una grilla de unidad, una operación de *moldeado exterior*⁶⁰ para traer orden, para imponer armonía unitaria.

Quizá toda la diferencia radica en el método: en Platón se trata una y otra vez de lo geométrico —recordamos la frase que merodea alrededor de la historia de la Academia platónica: “que no entre nadie ageómetra”. Platón *deduce* la armonía, práctica que va a heredar de los pitagóricos. A partir de allí, la esencia de la música es ser matemática: todos los autores afirmarían esta necesidad. Sin embargo, no es el

⁶⁰ Sigo de cerca los elementos del análisis deleuzeano en *Pintura*, que aquí aplico, pero mantengo la idea nietzscheana de Platón como griego egipcio; de modo que la operación que le corresponde —cuadra perfectamente con lo que hemos estado citando y analizando aquí— es entonces la de moldeado exterior, y no la de moldeado interior o módulo interno, que él toma de Buffon; cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2012); pág. 235: «La modulación egipcia la definía por el molde cristalino. La modulación griega la definía por el módulo, por el *módulo rítmico*». En Heráclito, en cambio, claramente hay un módulo *rítmico*, según hemos visto.

profundo carácter matemático de la música (incluso Leibniz va a sostener esto) el causante de esta especie de variación platónica en relación a la caracterización de la armonía; la armonía estática tiene su origen en otro lugar. Se trata de una exigencia previa, diríase ontológica: es necesario partir de una base segura, estable; es necesario que el juicio pueda recibir todo (ante todo, se trata de *enjuiciar*), para lograr esa conquista, es necesario un orden del *lógos* que no sea *paratáctico*, aporético, inseguro. Para discernir, enjuiciar, es necesario un régimen de esencias, es necesario remitirse a un punto de apoyo sólido: lo uno. La unidad debe preceder a la multiplicidad pero bajo la forma de la sujeción: la unidad debe dar identidad a la multiplicidad, es decir, razón de ser. Y entonces, sea cual sea el status de lo uno (las *eîdos*), se convierte en condición de posibilidad y necesidad de lo múltiple —lo uno *sujeta* al juicio, produce juicio. Esto funda el principio de *autoridad*, que es un «principio de competencia»⁶¹: quien tiene juicio es quien conoce las esencias (*eîdos*), el fundamento último, lo real mismo —luego, por competencia, debe gobernar (toda la teoría de *República*). Es por eso que se trata de un modo de vida filosófico: triple juego entre el campo lógico del juicio —que tendrá que decir lo real al mismo tiempo que es fundado a su imagen y semejanza—, el ontológico, y el político. El concepto de *participación* (*méthexis*) será el concepto linde, la frontera sólida, monolítica; sin embargo tiene todo un status diferente y un matiz o tonalidad vaciada de la umbralidad heraclítica; ya no es un relampagueo ni una pulsación. La frontera de Heráclito es el *Fata morgana* de Herzog y el *Rayo verde* de Rohmer⁶². Tal y como se ve en el fragmento 22 B 93, no se la puede decir (*légei*) sino sólo señalar por medio de signos o señales (*semaínei*).

Primera causa: es necesario poder enjuiciar, y en última instancia, predicar distintos atributos, accidentes, respecto de un sujeto uno: *S es P*, que en Heráclito falta totalmente. Segunda causa: el juicio permite separar, *discernir* también un generante-ingenerado respecto de algo generado (potencia y acto). A partir de allí, podremos hacer lo que Nietzsche denunciaba como rasgo de lo decadente: *separar* una fuerza de lo que ella puede —así hay que entender la curiosa sentencia nietzscheana de que Dios sigue vivo en la gramática, en la base misma del juicio⁶³. Ahora se trata del ojo formal judicial, que somete al oído que opera por *conjetura*. Cito un pasaje de *Filebo*:

«Si se apartan de todas las ciencias las [ciencias] del *número*, medida y peso, lo que quedará sería, por así decirlo, nulo [...] En primer lugar, está lleno de eso el arte de tocar la flauta, porque *no ajusta sus armonías por medida, sino por la práctica de la conjetura*, y toda modalidad de música que busque la medida de la cuerda *pulsada por conjetura*, tiene en consecuencia un importante ingrediente de inseguridad»⁶⁴.

⁶¹ Me sirvo del mismo el giro que utiliza Deleuze alrededor del *mismo* problema, pero en relación a Spinoza y Hobbes; cf. Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Bs. As., Cactus: 2011; ver toda la Clase III, especialmente en la pp. 85 y ss.

⁶² Cf. Rohmer, Éric (Dir.), *Le rayon vert*; Francia, Les Films du Losange: 1986. Cf. Herzog, Werner (Dir.), *Fata Morgana*; Alemania, W. H. Filmproduktion: 1971. Cf. Herzog, Werner (Dir.), *Encounters at the End of the World*; U.S.A., Discovery Films: 2007.

⁶³ Cf. Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo* (trad. A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza: 1998; pág. 55, §5: «Temo que no vamos a desembarazarnos de Dios porque continuamos creyendo en la gramática».

⁶⁴ Cf. Platón, *Filebo*; 55e; 56a-b.

Someter a juicio equivale a “ajustar a medida”, imponer la proporción y la armonía del número, a encajar: operación de modelado. En esto, Platón es totalmente egipcio. En *Leyes* se ve muy particularmente esta admiración de Platón por Egipto —ya en *Timeo* Critias cuenta aquella historia (Deleuze la recuerda en *Pintura*) del sacerdote egipcio diciéndole a Solón: «¡Ay! Solón, Solón, ¡los griegos serán siempre niños! ¡no existe un griego viejo!»⁶⁵. Todo es nuevo, y los conceptos tienen ritmos y tonalidades diferentes: el niño de Heráclito; el niño de Platón; el niño de Nietzsche. Pero también el padre en Heráclito (*pólemos*) es diferente al padre en Platón⁶⁶. Lógica armónica estática con operaciones de *modelado* y de *figuración*; construcción por modelado, figuración según imagen. Recorro a *Timeo*:

«Acerca del mundo, sin embargo, debemos investigar de nuevo conforme a cuál de los dos modelos [*tôn paradeigmáton*] lo produjo el Constructor [*ho tektainómenos*]: si de acuerdo con el que es idéntico y del mismo modo [*tauta kai hosaútos*] o con el que es generado [*gegonós*]]»⁶⁷.

Hay dos modelos, dos formas de modelar el mundo, de hacer un mundo. Platón usa la palabra “paradigma” (modelo, referente), de modo que hay *dos* *paradigmas*: o bien crear contemplando lo inmutable y permanente⁶⁸; o bien contemplar lo que se mueve, lo generado. Pero también usa el verbo *blépo*: contemplar con el ojo, mirar *para copiar*; es un ojo lógico porque contempla y juzga *antes de* modelar. *Timeo* dice: «fija constantemente su mirada en el ser inmutable y lo usa como modelo»⁶⁹. Es entonces la única razón por la que puede decirse que el *kósmos* es tal, es decir, ordenado y bello: «si este mundo es bello (*kalós*) y su creador bueno (*agathós*), es evidente que miró el modelo eterno (*tò aídion éblepen*)»⁷⁰. Pero falta un paso más: someter el movimiento errático a medida, ritmo y proporción (inyectar armonía), y someter lo múltiple a una unidad que es una unidad de modelado —eso significa crear algo viviente. Crear algo viviente significa crear el *devenir* (*génesin*)⁷¹; por lo tanto, el devenir también es una especie de subproducto. Uno crea mundo, significa que uno crea una lógica de devenir que corresponde y explica a ese mundo, que es la operatoria de ese mundo, pero copiando un modelo. Modelar es imponer orden a las fuerzas, sujetarlas al modelo, vectorizarlas en un nuevo devenir:

«Como el dios quería que todas las cosas fueran buenas y no hubiera en lo posible nada malo, tomó todo cuanto es *visible* (*horratòn*), y que ese movía *sin reposo* de manera *caótica* y *desordenada*, y lo condujo del desorden al orden [...] Colocó razón en el alma y el alma en el cuerpo, para que su obra fuera más bella y mejor por naturaleza [Así] este universo llegó a ser verdaderamente un viviente»⁷².

⁶⁵ Cf. Platón, *Timeo* (trad. F. Lisi), Madrid, Gredos: 1992; 20d7 ss.

⁶⁶ Para el concepto del Demiurgo como “padre” en *Timeo*, ver 28c6: «Hacedor y padre» (*poietikènai patéra*). Cf. la nota 34 de la pág. 103, en la traducción de Eggers Lan, en *Timeo*, Bs. As., Colihue: 1999.

⁶⁷ Cf. Platón, *Timeo*; 28c5-29a3.

⁶⁸ Eggers Lan traduce “idéntico y del mismo modo”; Lisi traduce “inmutable y permanente”.

⁶⁹ Cf. Platón, *Timeo*; 28a-b.

⁷⁰ Cf. Platón, *ibid.*; 29a2.

⁷¹ Cf. Platón, *ibid.*; 29e1.

⁷² Cf. Platón, *ibid.*; 30a-b6.

Es el orden de un conductor: orden del pastor que dirige al ganado disperso; orden del general que dirige y reagrupa las tropas. Vemos entonces qué es modelar (moldeado externo) según lo eterno e inmutable, la Idea: *fixar el orden del movimiento*. Tomar lo que no tiene reposo (*ouk hesykhían*) –que también tiene el matiz de “lo que no guarda silencio”, lo que es ruidoso, e incluso “lo que no es desierto” –, tomar lo que se mueve de forma inarmónica y desordenada (*kinoúmenon plemmelôs kai atáktos*) y que está “fuera de tono”, desafinado (inarmónico) y, por tanto, en falta (*plemmelés*); es decir, lo que no está en su sitio, en su puesto –*átaktos*: “desordenado”, pero con el matiz de indisciplina, de alguien que, especialmente en la confusión de la guerra, no mantiene su puesto. Hay entonces muchas voces, muchas tonalidades, ritmos diferentes: cada cosa con sus *golpes* de subida y bajada, sus intensidades, sus devenires; también con sus diferentes silencios: el silencio del desierto no es el mismo, por ejemplo, que el silencio de Buda, o el silencio pitagórico, o el silencio de Sócrates, o el silencio de Nietzsche: Es el punto de partida: hay *multiplicidad*.

Crear insertando armonía estática es crear con paradigmas, con moldes eternos: *una sola* voz, ritmo, tono, intensidad, etc. La creación como proceso de normalización, como *unísono* (concepto caro a Rousseau, que define la melodía, por oposición a la armonía, como unísono)⁷³. Reducción del desorden al orden, apelando a un molde externo y permanente. Aquí está la base de la teoría con la que Platón discute con los poetas, sofistas, y lo que considero sus peores enemigos: los músicos –sus fuerzas son erráticas, andan al azar, los mueve una potencia loca, divina (*theía dýnamis* o a veces *theíai moírai*) que los posee y los sujeta: una fuerza tremenda, inestable y explosiva⁷⁴. Es el rayo de Heráclito. ¿Por qué más peligroso que el sofista? Porque el sofista tuerce el *lógos*, lanza discursos dobles (*dissoi lógoi*), pero siempre está dentro del *noûs*, y si daña, daña con su técnica y lógica de lo peor; en cambio el músico-poeta está siempre bordeando la razón, yéndose por fuera; es una potencia nómada, y cuando es poseído, pierde totalmente todo vestigio de *noûs*. Pero tampoco tienen *tékhne* cierta y segura, especialmente cuando se abandonan a la improvisación o a la conjetura (situación de estar poseído, endiosado, y crear con ritmo loco, desatado, fuera de sitio) y lejos del número: «no ajusta sus armonías por

⁷³ Cf. Rousseau, Jean-Jacques, *Escritos sobre música* (trad. A. Ferrer y M. Hamerlinck), Valencia, Universitat de València: 2007. Ver especialmente el texto *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, pág. 295: «La belleza de los sonidos es la de la naturaleza [...] Un sonido lleva consigo todos sus sonidos armónicos concomitantes, en las relaciones de fuerza y de intervalo que deben tener entre sí para dar la más perfecta armonía de dicho sonido [...] Vuestros oídos y vuestro gusto se han echado a perder por un arte mal entendido. Por naturaleza no hay otra armonía que el unísono». Cf. asimismo *El origen de la melodía*, pp. 230; 232: «Reducida a la nada la melodía y habiéndose vuelto la atención del músico enteramente hacia la armonía, todo se dirigió poco a poco hacia este nuevo objeto [...] Al haberse vuelto de este modo nuestro sistema musical puramente armónico, no resulta sorprendente que la melodía se haya resentido y que la música haya perdido para nosotros una gran parte de la energía que tuvo en otro tiempo [...] Se equivoca uno en música cuando toma por causa primera la armonía y los sonidos, que en efecto no son más que instrumentos de la melodía. No es que la melodía a su vez posea esta causa en sí misma, sino que la extrae de los efectos morales de los que ella es la imagen; a saber, el grito de la naturaleza, el acento, el número, la medida y el tono patético y apasionado que la agitación del alma da a la voz humana».

⁷⁴ Cf. Platón, *Íón* (trad. J. M. Pérez Martel), Madrid, Alianza: 2004; 533d1-d3: «No es una *tékhne* lo que te hace hablar bien de Homero, sino que te mueve una fuerza divina [*theía dýnamis hé se kineí*]».

medida, sino por la práctica de la *conjetura*». Esto supone un ingrediente de inseguridad (*Filebo*, 56a-b); hacen circular miles de voces y ritmos e intensidades diferentes, se pierden en lo múltiple y multiplican lo múltiple –rechazan todo modelado en función de lo *Uno*.

En ambos casos (Heráclito y Platón) la armonía es una ley (*nómos*); pero en Platón el problema es: ¿Quién establece esa ley de antemano? Hay algunos que quieren disputar el poder legislativo no para plegarse a esa ley, aunque expresándola y asumiéndola a su modo, sino para cambiarla, o para innovar. El problema es plegarse o no plegarse a la ley, pero porque todas las otras leyes son falsas –siguen otros modelos, *modelos de lo generado*, y si crean, crean fuera de paradigma. La traducción de esto es el desorden, el batallón disperso, el griterío, la “música ligera”, el rumor indiscernible⁷⁵ –estar fuera de tono, desentonar y desafinar, como un batallón disperso y sin cabeza, acéfalo. Es sólo a partir de esto que el problema se convierte también en un problema pedagógico: la armonía como profilaxis psíquico-política, y no meramente estética. Esto establece todo un sistema de escalas jerárquicas, pues seguimos bajo el prisma del principio de autoridad y *competencia*: la autoridad es siempre competente, y a diferencia del músico, siempre está en su sitio⁷⁶.

Es en Platón donde la música consume su poderío; Platón hace consciente, igual que Sócrates, y diríase que es una de sus grandes habilidades filosóficas –en esto corre parejo con Nietzsche. Quiero decir que Platón es un gran psicólogo, un gran detector de síntomas. Pero lo hace desde el lugar del orden, y en esto es tan conservador como Leibniz, según vimos con Deleuze. *Frente a* los sofistas, hace visible el poder tremendo y explosivo del *lógos*, lo peligroso del dominio de la palabra (discurso) y del pensamiento, su potencia de persuasión (*peithō*) y de confusión en el alma por la vía del *noûs*. *Frente a* los poetas (y Meleto acusa a Sócrates en nombre de los poetas), hace visible el poder delirante, extático, maniaco alienado, carente de técnica, corruptor del alma bajo el recurso de la fantasía, la risa, el dolor trágico, y por la vía de los sentidos. *Frente a* los músicos, hace visible el poder fatal: porque incluye tanto la persuasión por medio del *noûs* (la música vocal, con texto) como por medio de los sentidos –cuando se ejecuta fuera de la ley, utilizando escalas, ritmos, instrumentos, intensidades vocales y sonoras, temas míticos totalmente fuera de molde. La música es lo más peligroso, porque es la síntesis de todos los peligros que Platón observa; es la suma de todos los miedos. Es el arte del peligro, y paradójicamente su base es matemática. Se comprende, entonces, por qué Platón no para de hablar de la música cada vez que puede. Es *por eso* que la filosofía es la más grande música: cuando se somete a medida y número. Esto lo captó claramente Arístides Quintiliano en su tratado sobre música:

⁷⁵ En Leibniz se trata de extraer percepciones claras y distintas, *notables*, de ese fondo oscuro del alma donde habita *el rumor del mundo* entero que cada mónada expresa en función de su departamento o zona clara. Deleuze diría, arrancar tiempo no-pulsado al tiempo pulsado.

⁷⁶ Cf. Platón, *Leyes*; 659a3-b6: «El verdadero juez no debe juzgar atendiendo a auditorio mi extraviado por el alboroto de la multitud y su propia ineducación [pues él] *está justamente en su sitio*, no como discípulo, sino como maestro de la concurrencia y para hacer frente a los que ofrecen el placer a los espectadores de modo inconveniente y extraviado: como la actual ley de Sicilia e Italia».

«En efecto, toda educación ejerce su influencia o a través de la *imposición* [...] o a través de la *persuasión* [...] *La música domina ambos modos*, ya que no sólo subyuga al oyente con la palabra y con el *mélós*, sino que también lo arrastra con diversas modulaciones de la voz y de figuras corporales»⁷⁷.

En *Leyes* define a la música como «educación del alma para la virtud»⁷⁸, y el concepto de armonía (estática) está inserto en esta constelación, con valor de *nómos*. En *Filebo*, *Leyes* y *República* se triangula el campo semántico y el alcance del poder de la armonía, y su pertinencia legisladora y rectora. En *República* declara la acción de la armonía sobre el alma, su influjo directo:

«La educación musical es de suma importancia a causa de que *el ritmo y la armonía son lo que más penetra en el interior del alma* y la afecta más vigorosamente, trayendo consigo la gracia, y crea gracia si la persona está debidamente educada, no si no lo está. [Y] percibirá más agudamente las deficiencias y la falta de belleza, tanto en las obras de arte como en las naturales»⁷⁹.

Razón por la cual es necesario conocer el soporte lógico y ontológico: las Ideas-Formas, que son el molde a figurar o configurar con sonidos: «*no seremos músicos*, ni nosotros ni aquellos de los que decimos que deben ser educados, los guardianes, *antes de que conozcamos las formas* específicas [de cada virtud]»⁸⁰. Pero su influjo recae también sobre el cuerpo y el orden del cuerpo. Es así que la educación completa, que en *Leyes* llama «arte coral», tiene dos secciones, dos columnas de contraataque y como dos bloques de legalidad: el *Ritmo* y la *Armonía*. Uno es el bloque o registro para el cuerpo; el otro para el alma. De modo que se trata de dos campos de competencia: un campo fisiológico y un campo psicológico. El *arte coral* como tal recae sobre el orden y el desorden de los movimientos. El *ritmo* y el metro, registro o código fisiológico a operar sobre el cuerpo, es el conocimiento de los movimientos *ordenados* del cuerpo expresándose, desplegando sus propias fuerzas: en la danza, los ademanes, etc. La *armonía* es el conocimiento de los movimientos *ordenados* del alma expresándose, desplegando su potencia: en la voz, la entonación, el canto, los intervalos (número) en relación a lo agudo y lo grave, sus combinaciones, etc. (*Filebo* 17c-e). Lo mismo se repite en *Leyes* en relación a los jóvenes que no pueden estarse *quietos* ni de cuerpo (ritmo y metro) ni de lengua (armonía), sino que viven en la agitación, saltando, bailando, como si estuvieran en constante estado de tensión de las fuerzas, en estado de constante inquietud, acechantes:

«Ningún ser joven puede estarse *quieto* ni de *cuerpo* ni de *lengua*, sino que se da sin cesar a la agitación y a los gritos, ya saltando, ya brincando, ya diríamos que bailando con placer y jugando unos con otros, ya emitiendo toda clase de voces [En cambio] los demás animales no tienen conciencia del *orden* o el desorden en los movimientos, cuyo nombre es *ritmo y armonía*; mientras que a nosotros los hombres, los mismos dioses que decíamos que nos fueron dados como compañeros de fiestas, nos procuran juntamente el sentimiento de ese ritmo y armonía unido al placer [...] El

⁷⁷ Cf. Arístides Quintiliano, *op. cit.*; Libro II, 59, 28.

⁷⁸ Cf. Platón, *Leyes*, 673a3-a5.

⁷⁹ Cf. Platón, *República* (trad. C. Eggers Lan), Madrid, Gredos: 1992; 401d5-e4.

⁸⁰ Cf. Platón, *ibid.*, 402b10-d.

orden de los movimientos tiene por nombre *ritmo*, y al de la voz, formado por la combinación de agudos y graves, se le aplica el de *armonía*; y que el conjunto de ambos es llamado arte coral»⁸¹.

Quien no se somete a orden revela una especie de guerra o polémica interior, que para Heráclito era el padre y progenitor de todos esos movimientos y estados del cuerpo y del alma. Vemos entonces que si bien la *armonía* (como ciencia y tipo de conocimiento) recae sobre la voz y el canto, al mismo tiempo también puede decirse que hay una armonía para el cuerpo, puesto que en sentido más general, menos específico, implica orden y desorden de los movimientos posibles. O bien, si queremos hablar más estrictamente, decimos: hay cuerpos rítmicos o fuera de ritmo, con arritmias, errantes, que dibujan intervalos irregulares; hay almas armónicas o inarmónicas, en las que se da una total desproporción interna (si recordamos las tres partes del alma: fogosa; apetitiva; racional)⁸². En ambos casos se tratará de aplicar un molde rítmico y armónico *exterior* por sobre las fuerzas, ya que Platón mismo define al alma como una *fuerza* (*dýnamei*) que se mueve a sí misma bajo una relación jerárquica respecto de otras fuerzas, que son las del cuerpo. Leibniz va a tomar algunas cosas de aquí.

También Éros, como impulso creador, es definido bajo el status de una fuerza: *rhomé* implica potencia, poder, fuerza, incluso fuerza militar⁸³. Pero al mismo tiempo es un *deseo*, la potencia del deseo: *epithymía tis ho éros* ("Éros es un deseo")⁸⁴. Razón por la cual Eros, el puro deseo, la pura fuerza e impulso, debe armonizarse, volverse filósofo. La fuerza loca, la *embriaguez* erótica que es propia de toda creación-concepción, debe entrar en armonía: pasar del desorden ruidoso al orden del unísono. En este sentido, hay otra confirmación para la relación bifronte del concepto de *nómos*, la ley de la ciudad y además la ley musical (que incluye el canto correctamente entonado, las melodías correctas, la tensión correcta de las cuerdas, etc.), que nos conduce a entender la *armonía estática* como registro legal que impone límite. ¿Qué límite? El límite de lo Uno, las *eîdos*, el límite del molde: el molde *es* límite. La armonía como frontera limítrofe y como hito de piedra, y no ya como frontera móvil, como rayo (límite virtual que se actualiza en las oposiciones). El molde es el principio de competencia, el paradigma eterno; quien participa y *mira* lo eterno, es competente por sobre los demás, y debe ser el creador, legislador civil y musical. Y entonces, el largo lamento de Platón: "¡Ah! Hoy en día todo el mundo quiere ser juez, quiere enjuiciar, todos son críticos, todos se arrogan el saber. ¡Ah! Cualquiera es tenido por creador, cualquiera quiere mandar". Pero nadie quiere obedecer. Es el lamento por la multiplicidad y por lo ilimitado, por lo que anda errático y no se deja someter a regla. Que lo errático (y lo bajo, *pandemo*) quiera crear: ¿desde cuándo semejante atrevimiento? No es, en el fondo, más que el lamento por la ruina de la *pólis* y por la ruina que *es* la *pólis* bajo el ojo de Platón; ¿o

⁸¹ Cf. Platón, *Leyes*; 653e-654a; 665a1-a3.

⁸² Cf. Platón, *República*; 580d12-e3: «con una parte decimos que el hombre aprende, con otra que se apasiona; en cuanto a la tercera, a causa de su multiplicidad de aspectos [...] la hemos designado por lo que predomina en ella con mayor fuerza [...] la parte "apetitiva"». También en *Fedro* vuelve al tema de la tripartición del alma: cf. 246a6; b5.

⁸³ Cf. Platón, *Fedro*; 238b8-c4.

⁸⁴ Cf. Platón, *ibid.*; 237d3.

acaso no condenaron a muerte a Sócrates? En última instancia, la subversión, el peligro fatal, no es otra cosa que el resultado de la mala armonía. La armonía reinante ha devenido acósmica: el registro actual es un registro en lo ilimitado y en lo múltiple (sin número, sin ley); es un registro caprichoso, sin método y al azar —y dejado al arbitrio de la multitud caprichosa. Hay que volver a *Filebo* para hallar la clave armónica: la «plena perfección musical» se consume en el equilibrio de lo agudo y lo grave, de lo rápido y lo lento. ¿Qué significa aquí “equilibrio”? Significa “límite”:

«Lo que pone fin a la oposición de los contrarios [*diaphóros*], y que, al imponerles un número [*arithmòn*] los hace proporcionados [*symmetra*] y concordantes [*symphona*] [pues] su presencia [...] produce a la vez moderación [*emmetron*] y proporción [...] En efecto, mi hermoso Filebo, la propia diosa, al ver la desmesura y la total perversión de todos los que no tienen en sí límite alguno [...] impuso la ley [*nómos*] y el orden [*táxis*] que tienen límite»⁸⁵.

Es la ley lo que pone fin, lo que pone límite; en este sentido es el mandato o mandamiento de una ley invistiendo las fuerzas, limitándolas —dice: “Hasta aquí”. Ley y orden: *nómos* y *táxis*. En Heráclito rige la completa para-*taxis*, y todo su lenguaje es paratáctico, porque es la estructura misma de lo real (es un equilibrio inestable, o un orden-desordenándose de guerra sin fin en la que todos pueden ganar justamente porque no está pensada desde la perspectiva de un final). De modo que la armonía estática tiene entonces en su interior un universo conceptual: pone fin a la contrariedad (*diaphoría*) bajo la irrupción de fuerzas formales: número (*arithmòn*), proporción y simetría (*symmetra*), concordancia (*symphona*), moderación (*emmetron*), orden (*táxis*). Comunidad o unidad del metro (*symmetra*); comunidad o unidad de la voz, de la *phoné* (*symphona*), —es decir: *unísono*⁸⁶. A contrapelo de todo esto está la armonía dinámica: la armonía no de lo que es llevado y empujado hacia (voz pasiva) la unidad, sino la armonía que se mantiene móvil, a partir de la oposición de lo que va en direcciones contrarias (*palíntonos harmoníe*)⁸⁷. Voz activa: yo diverjo, yo *difiero*, luego concuerdo (*diapherómenon heoutôi symphéretai*). No se pone fin a la contrariedad; no se trata de un límite fijo interno, sino del límite como un producto interno, inmanente a la tensión. El neoplatonismo captó perfectamente todas estas exigencias, y los tratados posteriores sobre música y armonía van a seguir esto hasta el fin. Se ve claramente en el tratado musical de Pseudo-Plutarco:

⁸⁵ Cf. Platón, *Filebo*, 26a1-a4; 25e; 26a6-a8; 26b6-b9.

⁸⁶ Esto conduce a la *pólis* como una sinfonía de unísono, un gran monólogo civil: «yo afirmo que no hay nadie en ninguna ciudad que se haya dado cuenta de que los juegos en general tienen la máxima importancia para la implantación de leyes [pues] cuando esto está regulado de modo que sean *siempre los mismos* quienes jueguen a lo *mismo* en las *mismas* circunstancias y del *mismo* modo y deleitándose en los *mismos* juegos, esto permite que también las leyes establecidas en la vida real permanezcan *intactas*; pero en cambio, cuando hay novedades e *innovación* en ello [...] no hay mayor perdición que ésta para la ciudad, pues con ello está cambiando también de manera insensible los caracteres de los jóvenes» (*Leyes*, 797a8-c6).

⁸⁷ Cf. Poratti, Armando, *op. cit.*, pág. 51: «Si es así, *desaparece cualquier prioridad ontológica* de los términos tomados en sí mismos y la prioridad pasa desde todo punto de vista a la *dinámica que los engendra como opuestos* [...] La realidad primordial (el “ser” de lo que es), es la dinámica que se manifiesta como tensión, desde la cual emerge cada uno de los términos en la totalidad del ciclo». Por eso el aristocratismo de Heráclito modula una tonalidad musical que atraviesa al aristocratismo nietzscheano, o incluso al aristocratismo spinoziano: *no hay* prioridad ontológica, no hay jerarquía desde la perspectiva del ser.

«No estaba permitido en la época antigua practicar la citarodia como actualmente, *ni cambiar de una armonía o ritmo a otro*. Pues en los *nómos* se respetaba la tonalidad apropiada para cada uno. Por eso precisamente llevaban este nombre: se les llamó *nómos* porque no estaba permitido infringir la tensión de las cuerdas aceptada como legal para cada uno»⁸⁸.

La armonía como *táxis* y *nómos* externo recorre absolutamente toda la región del alma y del cuerpo; razón por la cual hay un registro rítmico (del cuerpo) y un registro armónico (del alma y la voz) totalmente inseparables entre sí, pero en desnivel: los principios del alma gobiernan sobre los principios del cuerpo. Esa potencia intermedia de comunicación —esa fuerza y movimiento que comunica a ambos y que es al mismo tiempo factor de creación—, es la fuerza de Éros: es el deseo, pero como potencia del alma. El alma es *dýnamis*, multiplicidad de fuerzas, una de las cuales es el poder del deseo, el impulso creador: ni dios ni hombre, sino *daimón* intermediario (entre). Potencia que habría que poner en relación con el *conatus* moderno. Éros es fuerza de frontera que comunica dos ámbitos que se unen indisociablemente pero que precisamente tienden *en direcciones opuestas*: el cuerpo tira hacia abajo; el alma tira hacia arriba con sus alas (recordar las alas del alma en *Fedro*). Esta contradicción *debe* tener fin —incluso políticamente Platón ve un peligro allí. Éros va a tener el papel, como potencia mediadora, de auriga y director de orquesta. Éros es filósofo. En *Banquete* tenemos que atender especialmente al discurso del especialista en el cuerpo: el médico Erixímaco, pues según él la medicina es también una praxis erótica. Doble Éros: *Pandemo* (amores, deseos, inclinaciones, tendencias bajas, viles) y *Uranio*, celestial. El médico es un músico del cuerpo y el músico es un médico del alma: debe imponer el ritmo y el metro a los movimientos, humores y pasiones del cuerpo. Volver al cuerpo poseído por amores bajos, perrunos, un cuerpo celeste: modificar las relaciones entre elementos del cuerpo bajo la ley y el orden:

«Debe, pues, ser capaz de hacer amigos entre sí a los elementos más enemigos [*ékthista*] existentes en el cuerpo y de que se amen unos a otros. Y son los elementos más enemigos los más contrarios [*enantiótata*]: lo frío de lo caliente, lo amargo de lo dulce, lo seco de lo húmedo y todas las cosas análogas. Sabiendo infundir amor [*érotá*] y concordia [*homónoian*] [Asclepio] fundó nuestro arte»⁸⁹.

¿Y la música, cómo expresión de la ley de armonía? No está para nada en una situación diferente: evitar la contradicción en el alma y la voz, tender a la amistad y solucionar el conflicto; dicho en términos de Nietzsche: “mejorar” a la humanidad, “domesticar”, pacificar. ¿Y por qué? Porque en el fondo somos azar, contra-tiempos a destiempo, catástrofe —desde Max Stirner⁹⁰ a Dalí (que se definía a sí mismo como

⁸⁸ Cf. Pseudo-Plutarco, “Sobre la música” en *Obras morales y de costumbres* (trad. M. G. Valdés), Madrid, Akal: 1987; 1133b25-c5.

⁸⁹ Cf. Platón, *Banq.*, 186d-e.

⁹⁰ Cf. Stirner, Max, *El Único y su propiedad* (trad. J. R. Hernández Arias), Madrid, Valdemar: 2004; pág. 209; 251: «“¿Qué soy yo?”, se pregunta cada uno de vosotros. ¡Un abismo de impulsos caóticos, de apetitos, deseos, pasiones, un caos sin luz ni guía! [...] El yo desenfrenado, y eso es lo que somos en origen, y lo que seguimos siendo en nuestro secreto interior, es el continuo delincuente en el Estado».

una catástrofe), y también a Deleuze y su análisis del barroco leibniziano: el fondo oscuro y sombrío que somos; pero también (bajo otro *éthos* totalmente diferente) en San Agustín: *grande profundum est ipse homo* (un gran abismo es el hombre)⁹¹. Entonces, vemos cuál es la razón por la que forzosamente Heráclito debe haber planteado la sin-razón, la armonía propia de la sin-razón (*alogía*); cito *in extenso*:

«La música se encuentra en la misma situación [...] como posiblemente quiere decir Heráclito, aunque en sus palabras, al menos, no lo expresa bien. Dice, en efecto, que lo uno “siendo discordante en sí concuerda consigo mismo” [*diapherómenon autò autò symphéresthai*], “como la armonía del arco y la lira”. Mas es un gran absurdo [*alogía*] decir que la armonía es discordante o que resulta de lo que todavía es discordante. Pero, quizá, lo que quería decir era que resulta de lo que anteriormente ha sido discordante, de lo agudo y de lo grave, que luego han concordado gracias al arte musical, puesto que, naturalmente, no podría haber armonía de lo agudo y de lo grave cuando todavía son discordantes. La armonía, ciertamente, es una consonancia [*symphonía*], y la consonancia es un acuerdo [*homologían*]; pero un acuerdo a partir de cosas discordantes es imposible [*adýnaton*] que exista mientras sean discordantes [...] Y el acuerdo en todos estos elementos lo impone aquí la música [*he mousikè entíthesin*], de la misma manera que antes lo ponía la medicina infundiéndoles amor y concordia entre sí [*érotá kai homónian allélon empoiésasa*]. Y la música es, a su vez, conocimiento de las operaciones amorosas [*erotikôn*] en relación con la armonía y el ritmo»⁹².

He aquí donde Platón ya ha dicho todo. Queda declarado el universo conceptual ontológico de la armonía estática platónica: sinfonía al unísono, acuerdo de lo que hasta ahora permanecía en la discordia. Lo contrario es imposible, en el sentido de carente de realidad, e incluso impotente: *adýnaton*. Lo ilógico (*alogía*) es impotente e imposible: no es productor. Heráclito plantea un absurdo impotente: la armonía imposible —y Deleuze pedía un “oído imposible” para hacer audibles fuerzas que no lo son. Al contrario, se trata de un acuerdo o pacto (*homología*) cuyas pautas son las pautas de límite de un molde preexistente: hay una fuerza de orden, una ley, que recubre a las partes opuestas y enemigas y las conduce hacia la amistad; por eso es una ley de verticalidad, puesto que la armonía *cae entre* el conflicto, pero es una caída de imposición o de infusión, —y al mismo tiempo la inversa: el alma asciende, echa una mirada fija al molde (*tò aídion éblepen*), lo *interioriza*, se subsume y encaja. Sinfonía monofónica: reducción de lo diferente a lo Uno. Hay una fuerza armónica que es una fuerza de presión y contención; la fuerza del modelado: la presión de la forma sobre la materia, la *información*. Es también una fuerza de sujeción: hay que someter lo desordenado al orden, el alma debe someter al cuerpo, y las partes del alma deben someterse entre sí: es el equilibrio no de la paz, sino de la *pacificación*. El acuerdo y la sinfonía es el resultado de una fuerza pacificadora, mejoradora, que se sobrepone a un puro impulso creador. He aquí lo que está en juego al momento de crear según armonía: tanto el legislador como el poeta y el músico crean *nómoi*, y esa acción creadora consiste en la exteriorización de un «impulso creador» (*kyoûsin*) de carácter erótico (toda creación es erótica), y en cuanto tal conlleva ardor (*spoudè*) y esfuerzo (*syntasis*); a causa de esto es que se trata de una creación en la belleza (*tókos en kalô*). Pero es imposible que este proceso llegue a

⁹¹ Cf. San Agustín, *Confesiones* (trad. A. Custodio Vega), Madrid. B.A.C.: 1951; Libro IV, §14.

⁹² Cf. Platón, *Banq.*, 187a1-c4.

producirse (*genésthai*) en lo que es incompatible o inarmónico (*en tòi anarmóstoi*), —y lo incompatible o inarmónico es lo feo (*tò aiskhròn*), mientras que lo bello (*tò kalòn*) es compatible o armónico (*armóttōn*). Por lo tanto, cuando el impulso creador (*tò kuoûn*) se acerca a lo bello, se vuelve propicio y se derrama contento: procrea y engendra (*híleon gígnetai euphrainómenon diakheítai kai tíktei kai gennâi*) —y por el contrario, si se acerca a lo feo no engendra y el hecho de no parir y contener la simiente se vuelve doloroso⁹³. De modo tal que cuando esto sucede, cuando el molde de la Idea es impuesto bajo la fuerza de una ley armónica, entonces se da la creación en términos de regulación, ordenamiento; esta es exactamente la tarea del legislador: «la regulación [*dia-kósmesis*] de lo que concierne a las ciudades y a las familias»⁹⁴.

Legislar es crear; crear es legislar: el legislador crea cosmos (regula) porque ordena, forma, modela, conduce a lo que está fuera de su puesto. Por eso toda la disputa de Platón con los músicos y los poetas: ellos persisten en crean fuera de modelo, erráticamente y fuera de armonía (utilizando armonías y tonalidades peligrosas)⁹⁵, e incluso crean siguiendo el capricho errático del público. Y lo que es peor, al azar —el primer movimiento siempre es un puro *golpe*, es un puro impulso y disparo creador que no se somete a una regla fija, a una posición fija; es como el impulso loco de un soldado que no permanece en su puesto. Creación vil, vulgar, pura improvisación, fuerza erótica e impulso errático (sin finalidad ni teleología alguna): equivale a crear según el Éros Pandemo: «realizan lo que se les presente *al azar*, tanto si es bueno como si es contrario»⁹⁶. Esto es estar totalmente lejos de la filosofía, porque la filosofía es lo contrario de un *éthos* errático; es exactamente lo que dice Apolodoro que hacía él, antes de comenzar a filosofar junto con Sócrates: «Antes daba vueltas de un sitio a otro al azar». Allí usa Platón el verbo *peritrékho*: ir a la deriva, nómade, sin rumbo fijo (*random playing*). Crear saltando de un armonía a otra, saltando de lo consonante a lo disonante, uniendo lo diverso y separando lo unívoco. Esto representa un peligro tremendo: la música puede provocar una confusión total, una perversión profunda en el alma y en el cuerpo: la ruina final de la *pólis*. Si quien crea está endiosado y enajenado de su *noûs* (*exairoúmenos tôn noûn*)⁹⁷, entonces es capaz de propagar ese efecto enajenador hacia todos los espectadores y arrebatarse todas las almas, como las piedras magnéticas comunican su poder. El ejemplo sobre el que siempre recae Platón es en el de los ritos dionisiacos, cuyas melodías y movimientos del cuerpo son totalmente peligrosos, a punto tal que va a acabar purificando también a Dionysos: apenas los coribantes entran «en la armonía y el ritmo, caen en trance báquico y quedan posesos [*eis tèn harmonían kai eis tòn rhythmón, bakkheúousi kai katekhómenoi*]»⁹⁸. El ámbito musical es políticamente el más peligroso de todos, mucho peor que el poder de los sofistas, porque atacan de un solo golpe al alma y al cuerpo. Entonces Platón va a ejercer su empresa de orden y

⁹³ Cf. Platón, *ibid.*; 206b1-d5.

⁹⁴ Cf. Platón, *ibid.*; 209a5.

⁹⁵ En *República* hay toda una parte donde Platón opera todo tipo de selecciones armónicas: qué instrumentos son adecuados y cuáles deben prohibirse; qué melodías y tonalidades deben ejecutarse. Por ejemplo, no admite la armonía lidia mixta ni la lidia tensa, ni tampoco la jónica (cf. 398e). La doria y la frigia están permitidas (399a2).

⁹⁶ Cf. Platón, *ibid.*; 181b8.

⁹⁷ Cf. Platón, *Ión*; 534b3-b7; e9.

⁹⁸ Cf. Platón, *Ión*; 533e9-534a5.

disciplinamiento de la Musa y de todo el orden de las musas: «entre las demás artes *figurativas*, hay que tener con ella más precaución que con todas las otras: el que yerra, en efecto, *puede producir más daño que nadie*»⁹⁹.

Tenemos entonces todos los datos sobre la consistencia y el alcance de la armonía estática platónica. El producto es la homogeneización de las fuerzas: proceso y producto que deberá ser común al legislador y al músico pasados por la criba de Platón, pues ambos tienen entonces la misma tarea uniformadora:

«Es necesario que esa comunidad entera profese *siempre y por toda la vida una y la misma* creencia en lo posible, tanto en sus *cantos* como en sus *creencias* y en sus *razonamientos* [...] Y cuando todo esto esté ya consagrado *con arreglo a sistema*, en lo sucesivo *no innovará* en nada que toque a la danza ni al canto; y así, al haber en la misma ciudad unos ciudadanos que pasan su tiempo *de la misma manera*, entregados a *los mismos placeres* y siendo en ello todo lo iguales entre sí que cabe serlo, vivirán bien y dichosamente»¹⁰⁰.

Los modos musicales no son nunca cambiados sin provocar un trastocamiento político y una diversidad en las costumbres (haciendo emerger singularidades), lo cual equivale a remover las más importantes leyes que rigen la *pólis*¹⁰¹. Tan sólo cambiar las tensiones de las cuerdas de un instrumento (es decir, provocando *otro* orden de intervalos armónicos en las notas que atraviesa el diapasón y por tanto la posibilidad de crear sonidos diferentes, etc.) puede provocar, al final de la cadena de acciones, la ruina del Estado. De modo que el grito de Platón es parecido al grito de Cristo: *noli me tangere*. ¡No toquen nada! ¡No innoven! ¡No *me* toquen –las leyes armónicas! Justo como los egipcios, que según *Leyes*, no innovaban nada y así construyeron un orden perfecto e imperecedero¹⁰².

⁹⁹ Cf. Platón, *Leyes*, 669b5-c2. Ahora bien, quien no respete las normas dictadas deberá ser sometido a castigo: «Que, *en mayor grado que si se tratara de cualquiera de otras leyes*, se abstengan todos, en el canto y en el movimiento de la danza, de faltar contra las melodías que serán públicas y a la vez sagradas y contra todo lo que se refiera a la danza de los jóvenes [y] al que no obedezca, como se dijo hace un momento, *castíguenlo los guardianes de la ley y las sacerdotisas y sacerdotes*» (cf. 800a5-b3).

¹⁰⁰ Cf. Platón, *ibid.*; 664a-b; 816c4-d1.

¹⁰¹ Cf. Platón, *República*; 424c5-c6: «Los modos musicales [*mousikês trópoi*] no son cambiados nunca sin remover las más importantes leyes que rigen al Estado [*áneu kinéin politikôn nómon tôn megíston*]».

¹⁰² Según *Leyes*, los egipcios son un modelo de perfección precisamente porque no innovaban ni en materia musical (656d-657c) ni en materia de cantos y danzas (799a). Cf. asimismo 660b-c; 797d-798b4: «Los cambios de cualquier clase, a no ser que se produzcan en algo malo, son con mucho *la cosa más peligrosa que podemos imaginar*, tanto en todo lo referente a las estaciones como a los vientos, o a los regímenes de los *cuerpos* o a los comportamientos de las *almas*, en una palabra, *no en esto sí y en esto no, sino en todo* [...] En efecto, cuando hay unas leyes en que hayan sido educados y que por alguna fortuna providencial hayan permanecido *intactas* a través de muchos y muchos tiempos, de modo que nadie tenga ya idea ni haya oído que jamás las cosas hayan estado de otro modo que como ahora están, entonces *el alma entera siente respeto y miedo a mover nada* de lo que en aquel momento haya».

3. El Barroco, o la posibilidad para una armonía extática o nomadológica.

«Más allá de un estilo musical establecido o instituido, las capacidades de la música para producir subjetivaciones individuales y colectivas conciernen también a las posibilidades de separar de la influencia reguladora de los signos (sean ellos financieros, administrativos, morales o políticos) las posibilidades de constituir enunciados libres, de concebir prácticas autónomas de los signos»

(P. Criton, *Hacia un pensamiento de las multiplicidades: la heterogénesis de lo sonoro*)

Tenemos entonces la lógica armónica *estática* de Platón: *S es P* – donde hay predicación en relación a un sujeto, es decir, hay una relación atributiva porque el predicado es atributo del sujeto: hay *táxis*. Y luego la lógica *dinámica* de Heráclito: no hay atribución de uno a otro, sino para-*taxis*.

El siglo XVII y XVIII inauguran otra visión de la armonía, una lógica diferente que nos va a remitir a Leibniz y Spinoza, y a todo el nuevo problema moderno del cálculo infinitesimal. Lo real mismo tiende (y se expresa) a lo infinitamente pequeño; hay un movimiento hacia un límite que no está fijo: tender-a un límite, no *imponer* tal límite. Deleuze encuentra que aquí ya no se aplica *S es P* sino que lo importante es: lo que *pasa entre* ambos –el predicado no remite a atributos de un sujeto (de una sustancia) sino que el predicado es *acontecimiento*. Ya no hay sujetos y objetos, hay acontecimientos: «Lo real está hecho de acontecimientos»¹⁰³. ¿Qué es el acontecimiento? Ante todo es «vibración»¹⁰⁴. Esto nos lleva inmediatamente al orden musical: todo es acontecimiento, todo vibra y resuena: “somos música pura”. Estamos lanzados ya muy lejos de la filosofía como la más grande música, al estilo platónico.

En este sentido, no es para nada un efecto de la casualidad: Leibniz y Spinoza van a ser una influencia tremenda y liberadora para todos los románticos (especialmente en Alemania) del siglo XIX. Y Nietzsche vendrá a romper con todos, pero bajo una praxis y bajo conceptos que toma de Spinoza y Leibniz¹⁰⁵. Retomo una frase de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* que, en esencia, retraduce algo que ya vimos que Platón asumía cuando pensaba alrededor del problema de la armonía musical: hay todo un campo de deseo que cae bajo la capitalización de un lenguaje no-discursivo, no-figurativo (ajeno a la representación o imitación plástica), ajeno al *ojo*. Se trata del poder de la música y de los procesos de composición, y de la posibilidad de legislar todos sus movimientos, sus elementos, sus leyes y relaciones. Se trata de un lenguaje conceptual *común* que la política comparte con la creación musical. Si Auguste Comte soñaba con la posibilidad de una «física social», ya Platón y Hobbes son dos buenos antecedentes: trasladar un elemento conceptual *formal* que actúa de constante inmóvil *sobre* un flujo de movimiento vibratorio; en Hobbes son las leyes formales y universales de la física y la matemática (constantes)

¹⁰³ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 264.

¹⁰⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pág. 268.

¹⁰⁵ Para la relación Nietzsche-Leibniz y Nietzsche-Spinoza, cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pp. 18 y 51 respectivamente.

las que son trasladadas hacia el campo móvil, fluido, de la producción del deseo¹⁰⁶; como si se injertara un código totalmente exterior y trascendente que, en lugar de expandir y ampliar las posibilidades de creación a partir de lo múltiple y lo singular, invistiera el flujo móvil con una contra-fuerza de compresión. Cito entonces a Deleuze y a Guattari:

«El ejercicio moderno del poder no se reduce a la alternativa clásica “represión o ideología”, —sino que implica: modernos procesos de normalización, de *modulación*, de *modelización*, de información, que se basan en el lenguaje, en la percepción, en el deseo, el movimiento, etc. Ese conjunto implica a la vez sujeción y esclavitud»¹⁰⁷.

Procesos de normalización silenciosos en pleno ruido y rumor civil, que Nietzsche ya tipificaba como empresas de “domesticación” y de “vampirización”, y que Spinoza llamaría empresas de “tristeza”¹⁰⁸. Estas empresas actúan a nivel de armónicos, de las afecciones o de las pequeñas percepciones, a nivel de intensidades, y finalmente recubren o sobre-codifican a nivel de la expresión y de la producción deseante; y se operan sobre y desde los «modos de ser» (por eso es a la vez un problema ontológico, político, ético y estético). De modo que se vuelve posible así toda una música del orden y un orden musical: una modulación que tendría como una especie de vector codificador y todo un diagrama espacio-temporal para dibujar los deseos, y que opera en función de un lenguaje propio, sensorial, acústico (frecuencias, intervalos, ritmos, melodías, etc.), acompañado absolutamente por toda una serie de dispositivos técnicos, de difusión masiva, etc. El deseo de Platón: que todos deseen lo mismo, canten lo mismo, jueguen a los mismos juegos, se deleiten en lo mismo, y nadie innove nada so pena de castigo por poner en peligro las leyes que rigen al orden. Pero también tenemos ejemplos a la mano: la melodía, la entonación, la intensidad, el ritmo, la cadencia de la voz y de la música en la publicidad privada o pública, y su correlato en los *spots* políticos; hay toda una armonía legal musical política, toda una lógica que rige a esa producción de enunciados. Es así que nos topamos con una serie de paradojas y guiños cómplices: Platón, que es totalmente *egipcio* al pensar la armonía (y que entonces no podría aparecer dentro de la

¹⁰⁶ Hobbes compone a los setenta años su *Tratado sobre el hombre*, es decir, a mediados del siglo XVII; lo abre con una dedicatoria (del 24 de junio de 1658) a Guillermo, conde de Devonshire; allí dice: «Porque el hombre es no sólo un cuerpo natural, sino también parte del Estado, esto es, por decirlo así, del cuerpo político. Por lo cual había que considerarlo a la vez como hombre y como ciudadano; es decir, *los últimos principios de la Física debían unirse a los principios de la Política*, los más fáciles con los más difíciles». Cf. Hobbes, Thomas, *Tratado sobre el hombre* (trad. J. Rodríguez Feo), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia: 2008; pág. 25. Cf. asimismo, pág. 132: la Geometría es *a priori* (sus causas están a nuestro alcance), porque las líneas y figuras son construcciones puramente arbitrarias; por otro lado, la Física es *a posteriori* (sus causas no están a nuestro alcance, porque vienen de Dios). De modo tal que el físico se sirve de la geometría, que es la ciencia de la cantidad; y el político también se sirve de ambas.

¹⁰⁷ Cf. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (trad. J. Vázquez Pérez), Valencia, Pre-Textos: 2002; pág. 463.

¹⁰⁸ Cf. Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo, o cómo se llega a ser lo que se es* (trad. A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza: 1985; “Por qué soy un destino”, §8; pág. 131: «El sagrado pretexto de “mejorar” a la humanidad, reconocido como el ardid para *chupar la sangre* a la vida misma, para volverla anémica. Moral como *vampirismo...*»; cf. la misma idea en *El Anticristo, maldición sobre el cristianismo* (trad. A. Sánchez Pascual), Bs. As., Alianza: 1996; §59; pág. 105: «Deshonrado por vampiros astutos, sigilosos, invisibles, anémicos. No vencido —¡sólo chupado!».

“alternativa clásica”), comprendió perfectamente su función normalizadora. Al mismo tiempo que no para de repetir una de sus frases favoritas («por la persuasión o por la fuerza»)¹⁰⁹, es consciente de que la disyunción “o” esconde como potencial su propia conjunción: por la persuasión “y” por la fuerza: ¡es el entero campo del *nómos* musical! Lo supo también Arístides Quintiliano, tal y como vimos. La ley civil puede actuar por la fuerza pero justo por eso es débil para persuadir, pues si pudiese persuadir no acudiría a la fuerza, y además está demasiado *pegada* al sujeto que la enuncia o la ejecuta (la prohibición está demasiado ligada al sujeto que prohíbe, de allí que “padre” y “no” tiendan a fusionarse); en cambio el *nómos* musical es la suma de todos los miedos, porque identifica persuasión y fuerza: su fuerza es fuerza persuasiva por excelencia. La armonía tiene el poder de desplegar, en el terreno de la expresión, esa conjunción y síntesis.

Ahora bien, si quisiéramos extraer toda una lógica armónica al modo de Deleuze, tendríamos que llevar a cabo un esfuerzo como el que afronta en *Pintura* – tendríamos que buscar cuál sería el equivalente al *diagrama* en el campo musical. No vamos a hacerlo aquí, pero nos contentamos con trazar ciertos esbozos para una tarea por hacer. Lo que sí podemos hacer es comparar al menos tres lógicas armónicas y ver cómo, filosóficamente, esto se traduce en toda una concepción ontológica, política, estética e incluso fisiológica (porque no hemos cesado de estudiar todos los recortes sobre el cuerpo y los sentidos del cuerpo). Esto ya es algo. Hasta aquí, vimos dos: Heráclito y Platón.

¿Qué cambia a partir de aquí? Todo: la irrupción del «sujeto» moderno. Y entonces no es ninguna casualidad que Descartes haya escrito, antes que todo lo demás (en 1618, a los veintidós años), un *Compendio de música*; y es curioso que sólo haya sido publicado póstumamente (1650). Hay toda una discusión entre él y un tal Isaac Beeckman, al igual que Rousseau discute (y llega a inventar un registro musical nuevo) con toda la tradición armónica y musical francesa basada en la teoría de Rameau – discusión en la que también están acoplados los grandes exponentes y responsables de la Enciclopedia francesa, como Diderot con sus textos y su novela-sátira *El sobrino de Rameau*. Irrupción del sujeto; irrupción de la filosofía perspectivista¹¹⁰ en Leibniz con el concepto de sujeto como «punto de vista»; irrupción de la *tendencia* al infinito (lo que habría que relacionar con el *conatus* como tendencia vital) con el cálculo infinitesimal; y por tanto, irrupción del concepto de *expresión*: el sujeto, vértice de un cono, expresa el mundo, todo el mundo, al menos virtualmente – no copia, no imita, no figura, no modela: expresa en una tendencia y desde un punto de vista¹¹¹. Pero, ¿qué es expresar? ¿Qué se expresa, – una *esencia*?

¹⁰⁹ Cf. Platón, *Filebo*; 58b, donde Sócrates dice que, según Gorgias, «el arte de la *persuasión* aventaja con mucho a todas las técnicas —consigue, en efecto, que todo se le someta voluntariamente y no por la *fuerza*». Cf. la fórmula que se repite en *República* y *Leyes*: la ley se debe aplicar o por la persuasión (*peithó*) o por la fuerza (*bía*). Cf. *República*: 365d7; 519e4; 536e; 548b-c; 574a; *Leyes*: 722b5.

¹¹⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 33.

¹¹¹ Deleuze ve en el pensamiento barroco de Spinoza y Leibniz la irrupción en filosofía del problema de la *expresión*, y de la expresión como problema (y todo esto ligado con el infinito). Aquí hay un distanciamiento no sólo de Platón, sino también respecto de Heráclito. Puesto que hay parataxis, lo real no puede ser ni dicho ni callado, sino que únicamente se lo puede *señalar* (*semainei*), transmitir mediante signos (fr. 22 B 93). Hay todo un tema del signo y de los signos en Heráclito, que el Barroco va a discutir; por ejemplo en Spinoza, según Deleuze, ya no se trata tampoco de signos sino de expresiones: «Según Spinoza, en el mundo tal como es la idea de signo no existe; hay expresiones, nunca signos». Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2011); pág. 192.

Nueva irrupción, que Hobbes consolida política y antropológicamente al tiempo que Galileo consolida físicamente: se expresa una *potencia* – las fuerzas de los cuerpos, lo que los cuerpos pueden (Spinoza), las *fuerzas activas* de inflexión, las fuerzas de los pliegues del alma y los repliegues de la materia, los acontecimientos (en el alma), la serie del mundo (Leibniz)¹¹². Volvemos entonces a nuestro punto inicial: la música es en su base matemática. Ni Descartes ni Leibniz se van a correr de ese lugar, porque les viene muy bien; después de todo, toda la física moderna es de base geométrico-matemática, y el propio Spinoza fabrica una ética demostrada *more geometrico*. La música, aún cuando nos abandonemos a la total improvisación o a la conjetura, es matemática y resultado de un imperceptible cálculo matemático. Leibniz lo sabe y lo declara sin rodeos: podemos *escuchar* música pero inconscientemente, al nivel de las pequeñas percepciones, *algo* en mí realiza una suerte de *cálculo* impensado:

«La música nos encanta, aunque su belleza sólo consiste en el concierto de los números y en la cuenta de los latidos o vibraciones de los cuerpos sonoros que se siguen a intervalos determinados, *cuenta de la que no nos apercebimos y que el alma no deja de realizar*»¹¹³.

Me dejo llevar por la música: al nivel de la *apercepción* (es la percepción consciente según Leibniz) viajo, me abandono al movimiento, me libero; pero al nivel de la *pequeña percepción* (percepciones infinitamente pequeñas, diferenciales de la conciencia), algo calcula en mí, algo saca cuentas y es extraído, *y justo por eso*, comprendo la música y me deleito; es un cálculo inconsciente¹¹⁴. En cierta forma no hay un límite muy claro entre percibir y calcular, entre percibir la música y calcularla *mientras* la percibo, de la misma forma que cuando Dios crea el mundo opera un gran cálculo: «Al punto que cuando crea el mundo, Dios no hace más que calcular. ¡Y qué cálculo! Evidentemente no un cálculo aritmético. Dios crea el mundo calculando. Dios calcula, el mundo se hace»¹¹⁵. El cálculo que hace no es aritmético –sino diferencial; cálculo diferencial o cálculo trascendente de las diferencias¹¹⁶. ¿Qué es esto? Es un sistema simbólico convencional que «no dibuja la realidad [sino que] designa una manera de tratar la realidad», y que además sirve para comparar «cantidades de potencias diferentes»¹¹⁷. No construyo realidad, no dibujo ni trazo

¹¹² Cf. Leibniz, G. W., “La reforma de la filosofía primera y la noción de substancia” (año 1694); en *Escritos filosóficos* (trad. R. Torretti, T. E. Zwanck, E. de Olaso), Buenos Aires, Charcas: 1982, pág. 457: «La noción de *fuerza*, o sea *potencia* (que los alemanes llaman *Kraft* y los franceses *force*) —a cuya explicación he dedicado la ciencia especial de la Dinámica—, arroja muchísima luz para entender la verdadera *noción de substancia*. En efecto la fuerza activa se distingue de la mera potencia, familiar a las escuelas, en que la *potencia activa* (esto es la facultad de los escolásticos) no es más que la posibilidad próxima de actuar pero que sin embargo para pasar al acto necesita de estímulo y como acicate ajeno. Ahora bien, la *fuerza activa* comprende cierto acto o *entelékhan* que se sitúa *entre* la facultad de actuar y la acción misma, e implica un esfuerzo. De este modo se ve llevada por sí misma a actuar, y para esto no requiere ayuda sino sólo la supresión de los obstáculos». Recordar la fuerza de Éros como impulso creador (*kýōusin*) en Platón, que implicaba también ardor (*spoudè*) y esfuerzo (*syntaxis*).

¹¹³ Cf. Leibniz, G. W., “Principios de la Naturaleza y la Gracia fundados en la razón” (año 1714); en *Escritos filosóficos* (trad. R. Torretti, T. E. Zwanck, E. de Olaso), Buenos Aires, Charcas: 1982, §17, pág. 605.

¹¹⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 36.

¹¹⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pág. 65.

¹¹⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pág. 61.

¹¹⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pág. 64; 59.

sino que la *leo* – Deleuze pone énfasis en otros aspectos del Barroco, en particular en este asunto de *ver* como algo distinto de *leer*. En segundo lugar, se trata de una comparación. Es en el fondo lo que hace Dios: compara y elige el mejor mundo posible, la mejor combinación; armonía preestablecida: Dios hace cálculo diferencial *creador*. ¿Y nosotros? *Expresamos* todo el mundo, o mejor, de todo ese mundo expresamos sólo una parte que es *nuestra* parte clara, que Leibniz llama «departamento». Se comprende entonces qué es lo que Leibniz llama «armonía preestablecida»; se trata de una armonía calculada diferencialmente, por comparación de diferencias de potencia. Tiene entonces un *status* muy particular:

«Cada noción individual [mónada] está *programada* de tal manera que lo que ella expresa forma *un mundo común* con lo que expresa la otra. Es uno de los últimos conceptos de Leibniz: la armonía preestablecida. Es una *armonía absolutamente programada* [...] Cada noción individual es como un autómata espiritual: lo que expresa es interior a ella, es sin puertas ni ventanas, pero está programada de tal manera que lo que expresa está en composibilidad con lo que la otra expresa»¹¹⁸.

No escapamos nunca al problema del doble, sólo que ahora se trata de dobles autómatas, tal y como los piensa el siglo XVII de Leibniz; cobra fuerza la fantasía, cada vez más realizable, de fabricar máquinas automáticas, programables, – aunque según Deleuze estamos en presencia de un giro novedoso: se trata de la mónada como un *autómata espiritual*. ¿Y cómo no concebir esta especie de “sinfonía industrial”, si el hombre natural es ya pensado como un mecanismo complejo, y el mundo entero como el Gran mecanismo? Descartes mismo imaginaba (en la Quinta Parte del *Discurso*) que lo real podría ser un mundo de autómatas sin que lo advirtiésemos, y que sólo la capacidad de lenguaje marcaría la diferencia; y en el siglo XVIII Kempelen y Vaucanson fabricaron sus autómatas y la literatura gótico-romántica (Hoffmann, Poe, Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam, etc.) no dejará de hacer su crítica y de ver a este proceso como un horror, como *lo siniestro*: doble autómata siniestro y persecutorio¹¹⁹. También está La Mettrie, con todo el mecanicismo materialista de *El hombre máquina* (1748), que se alista más bien del lado de Spinoza que de Leibniz¹²⁰. Estamos lejos de Heráclito y Platón, – aunque todavía se trata de un *juego*. No es el juego del niño Aión, pero conserva algo de él; no son los dioses de Platón que tironean de nosotros como si fuéramos títeres (tesis que desliza

¹¹⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pág. 41.

¹¹⁹ Hay un estudio muy importante sobre la historia de los autómatas en Ceserani, Gian Paolo, *Los falsos adanes. Historia y mito de los autómatas* (trad. F. Rivera), Caracas, Editorial Tiempo Nuevo: 1971.

¹²⁰ Cf. La Mettrie, J. O., *El hombre máquina* (trad. Cappelletti), Bs. As., Eudeba: 1961; pp. 91-91; 101-102: «Se han necesitado más instrumentos, más engranajes, más resortes para marcar el movimiento de los planetas que para marcar las horas o repetirlas; si Vaucanson necesitó más arte para hacer su “flautista” que para su “pato”, hubiera tenido que emplear todavía más para hacer un “hablador”, máquina que *no puede ya considerarse imposible*, sobre todo en manos de un nuevo Prometeo [...] Se ve que no hay sino una sola sustancia en el Universo y que el hombre es la más perfecta [...] Concluyamos, pues, osadamente que el hombre es una maquina y que *no hay en el universo más que una sola sustancia con diversas modificaciones*». Sin embargo, La Mettrie va más allá que Leibniz y Spinoza: «¿Quién sabe, por otra parte, si la razón de la existencia del hombre no estará en la existencia misma? [...] Por otra parte, da igual para nuestra tranquilidad que la materia sea eterna o que haya sido creada, que exista un Dios o que no exista»; cf. pág. 71.

en *Leyes*)¹²¹; no es el juego malo de Nietzsche, pero es un juego riesgoso, es el juego de una apuesta fatal (Pascal). Es el juego de la posibilidad, o mejor, de la *composibilidad*; es la «teoría de los juegos»¹²². No es el juego malo, y sin embargo, Deleuze sostiene como al pasar que tanto el mundo barroco de Leibniz como el de Spinoza son dos mundos extraños; mundos extraños y tiempos violentos —vuelvo a Lynch: *Blue Velvet* y *Wild at Heart*¹²³.

Si en Platón al momento de crear se compara con un modelo exterior inmutable y permanente (Idea), en el Barroco se hace una comparación entre potencias, entre diferencias de potencias (internas). Pero siempre hay algo que se nos oculta, un margen de sombra, de claroscuro. Heráclito dice: a la armonía le gusta esconderse, por eso la invisible es mejor en comparación con la visible (la del ojo). Platón dice: el conocimiento de la existencia real de las *eîdos*, la razón de ser de las cosas, se esconde en lo oscuro del olvido del alma, y entonces hay que develarlas (*anámnesis*). Spinoza dice: lo más inmediato a nosotros, nuestro propio cuerpo y nuestra alma, se nos ocultan porque no sabemos al día de hoy de qué es capaz un cuerpo, de qué es capaz el alma y la fuerza de los afectos. Leibniz dice: la armonía es preestablecida, pero al mismo tiempo Dios *no conoce* el fin de la serie infinita, y además esconde la continuidad de la serie¹²⁴. Es todo un diálogo el que se está dando: todos ellos construyen una especie de melodía filosófica, Lynch incluido. Es como si los filósofos jugaran también entre sí y se diera eso que Nietzsche llama una

¹²¹ Cf. Platón, *Leyes*, 644d-e; 803c-d: «Pensemos que cada uno de nosotros, los seres vivos, somos marionetas de los dioses, fabricados ya para juguetes de ellos, ya con algún fin serio, pues esto último no lo conocemos [...] Un juguete de la divinidad, y aun eso es realmente lo mejor que hay en [el hombre y la mujer, el que] pasen su vida jugando a los juegos más hermosos».

¹²² Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 40. Sobre el tema del juego en Leibniz según Deleuze, cf. asimismo: pp. 22; 51; 65; 67.

¹²³ Para la extrañeza y violencia del mundo de Leibniz y Spinoza, cf. Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus: 2009, p. 66-67; cf. asimismo Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus: 2011, p. 109; 171. En Spinoza también palpita la extrañeza del Barroco (p. 84). Por otro lado, el mundo de Lynch es siempre un mundo casi barroco, lleno de repliegues por todos lados, lugares oscuros, fondos oscuros en el alma de todos. Y los personajes de Lynch no cesan de sumergirse y chapotear en su propio fondo oscuro, a riesgo de desfondarse; pero en última instancia, es un doble juego riesgoso: el fondo oscuro de cada uno está constituido *también* por la sombra y la oscuridad que el fondo oscuro de los otros proyecta sobre el resto (juego de prehensiones composibles). Y entonces no cesarán de quedar mutuamente atrapados allí, mutuamente oscurecidos, desfondados por el fondo oscuro del otro, al tiempo que no dejarán de luchar por salir de él; —es un mundo extraño, oscuro, salvaje, en el que los personajes o bien ponen su potencia en extender la tiniebla, o bien en luchar por su propia zona clara. En *Twin Peaks*, Bobby Briggs (Dana Ashbrook) habla sobre el fondo oscuro de Laura Palmer: «She said that people tried to be good. But they were really *sick and rotten on the inside*, her most of all. And every time she tried to make the world a better place, *something terrible came up inside her and pulled her back down into hell, and took her deeper and deeper into the blackest nightmare. Each time it got harder to go back up to the light*». En *Wild at Heart*, Lula Fortune (Laura Dern) dice: «This whole world's *wild at heart and weird on top*»; cf. Lynch, David (Dir.), *Wild at Heart*, USA, PolyGram Filmed Entertainment: 1990. Pero también en *Blue Velvet* ambos personajes —Sandy Williams (Laura Dern) y Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan)— lanzan en reiterados momentos de oscuridad la misma frase: «It's a *strange* world, isn't it?». Es realmente un mundo extraño; dicho en términos leibnizianos: es un mundo donde hay condenados y salvados. Dicho en términos de Mike Gerard (personaje de *Twin Peaks* interpretado por Al Strobel) es el mundo de los “*gifted*” y de los “*damned*”; los afortunados y los condenados. Nadie sabe realmente a dónde lo conducirá cada paso: es un mundo realmente *oscuro*; y en un mundo así, ciego, los *oídos* son mejor guía que los *ojos*: «*I have no idea where this will lead us, but I have a definite feeling it will be a place both wonderful and strange*» (Dale Cooper).

¹²⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 67.

conversación entre las estrellas ardientes y el sol: un filósofo hace su movimiento, su asunto; siglos después viene otro y bloquea, o bien se engancha en ese movimiento y lo continúa. Como si jugaran a distancia, tal y como Cooper y su némesis Windom Earle (en *Twin Peaks*) juegan una partida de ajedrez que nadie sabe cuánto dura; ellos juegan entre sí realmente un juego malo. Hacen intervenir todo el tiempo conceptos nuevos, o varían el sentido de los mismos conceptos; es una especie de juego-trampa o juego-bloqueo, un juego que incluye estilos; cada uno con su estilo, sus movimientos, su brillo de estrella. Y luego se arrinconan, o sacan una jugada sorpresa; se tienen *al jaque*.

Tenemos entonces que en Leibniz la *armonía* es una especie de operación de cálculo diferencial o cálculo trascendente de las diferencias (cantidades diferentes de potencia por comparación). Hay que agregar algo más: el análisis infinito «es un análisis virtual»¹²⁵; no se conoce el fin de la serie, ni siquiera Dios. Pero falta un paso decisivo en su tesis: toda proposición es analítica (Kant va a discutir esto con sus juicios sintéticos *a priori*). Es decir: el predicado está *incluido* en el sujeto —en la *noción* de sujeto— no bajo la forma de atributo sino bajo la forma de un predicado acontecimental, del tipo: “César ha franqueado el Rubicón”, “Adán ha pecado”¹²⁶. Ahora bien, la noción de sujeto, la noción individual (César, Adán) es en Leibniz un *punto de vista* bajo el cual el sujeto *expresa* el mundo (predicado):

«Este *vínculo* o acomodamiento de de todas las cosas creadas con cada una y de cada una con todas las demás, hace que cada sustancia simple tenga *relaciones (rapports)* que expresan todas las demás, y que sea, por consiguiente, un *perpetuo espejo viviente* del universo. Y así como una misma ciudad, contemplada desde diferentes lados, parece enteramente otra y se halla como multiplicada en perspectiva, del mismo modo sucede que, debido a la multitud infinita de sustancias simples, hay como otros tantos universos diferentes, los cuales, sin embargo, no son más que las perspectivas de uno solo, *según los diferentes puntos de vista de cada mónada*. Y éste es el modo de obtener la mayor variedad posible con el *mayor orden* posible, es decir, el medio de obtener cuanta perfección que se pueda»¹²⁷.

El predicado está contenido en el sujeto, por lo tanto el sujeto expresa la totalidad del mundo, pero según *su* punto de vista, según su vértice de la curva del mundo, en la serie infinita. Y el punto de vista es la zona clara, porción (departamento) única que el sujeto alcanza a expresar; el resto es todo su confuso *fondo oscuro*. El mundo está en mí totalmente, pero desde mi punto de vista —que me constituye como sujeto, pues el sujeto muerde el punto de vista, es lo envolvente— sólo logro expresar una parte del mundo clara y distintamente; el resto del mundo permanece en mí como el confuso y amorfo murmullo del mar; ruido indiscernible de fondo, música ligera. Es la zona de las *pequeñas percepciones* (infinitamente pequeñas), el *clamor*¹²⁸. Y ese punto de vista es matemático, geométrico, o psico-geométrico¹²⁹. Pero entonces ocurren más cambios conceptuales: el problema de Platón es el de lo Uno y lo múltiple, el de la esencia y la apariencia —de modo que,

¹²⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 53.

¹²⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 28.

¹²⁷ Cf. Leibniz, G. W., “Monadología”, §56, 57, 58; en *op. cit.*; pág. 618.

¹²⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 36.

¹²⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 38.

tal y como hemos visto, la lógica armónica y todo el problema de la producción y la creación depende de esos conceptos. Pero la Modernidad no para de operar virajes y fugas. Deleuze es muy constante en este apercebimiento: para el Barroco la esencia *es* potencia, y entonces lo que constituye a las cosas en su multiplicidad y singularidad es no un modelo exterior Uno del cual participan y que atraviesa a cada cosa (un universal), sino una potencia propia, *mi* potencia —y la potencia es siempre potencia del alma y del cuerpo, aún cuando sea visto *more geométrico*¹³⁰; es lo que opera por «molde interior», siguiendo la terminología de *Pintura*¹³¹. Y finalmente una nueva dupla conceptual: lo actual y lo virtual, y lo posible y lo real¹³² —que guardan inmediata relación con lo anterior, puesto que rompen totalmente desde adentro a la pareja aristotélica potencia-acto; y este eco final llega hasta Nietzsche: los *decadentes* son los que separan las fuerzas de lo que ellas pueden. Entonces, toda potencia es actual (Spinoza) y todo infinito está en acto (Leibniz)¹³³.

El predicado (los acontecimientos del mundo, como franquear el Rubicón o pecar) está contenido en el sujeto: «está contenido en acto —actualmente— o virtualmente [...] esta inclusión, esta inherencia, es o bien actual o bien virtual»¹³⁴. Entonces se tratará de desarrollarlo, de *desplegarlo*. El análisis infinitesimal es la operación de despliegue de pliegues, de lo que está contenido en el sujeto o la noción de sujeto. Pero lo que es inherente al sujeto (mónada) lo es o bien actual o bien virtual. Deleuze dice que no basta decir que el análisis infinito es virtual; tampoco es un análisis indefinido, de lo que no tiene fin o límite claro —porque lo indefinido se da cuando se pasa de un término a otro sin detenerse, «pero sin que el término siguiente al cual arribo *preexista* [porque] es mi propio recorrido el que consiste en hacerlo existir [...] recorrido a través del cual no ceso de repeler el límite al que me opongo»¹³⁵. En Leibniz el infinito es *actual*, porque los elementos están ya *dados*, preexisten (es una armonía pre-establecida); hay lo infinitamente pequeño, pero está dado —se pasa de un elemento al otro, pero están dados. Lo que no tiene fin es entonces *el análisis* mismo: paso de un elemento a otro, recorro el infinito actual pero sin llegar al fin: *tiendo* a él, hago pasajes a través de lo dado pero el final de la serie no lo conozco. Ni yo ni Dios conocemos analíticamente el fin de la serie de verdades analíticas infinitas, en la cual los predicados infinitos se dicen de un sujeto —que

¹³⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco* (trad. J. Vázquez y U. Larraceleta), Barcelona, Paidós: 1989; pág. 150: «Toda mónada es individuo, *alma*, sustancia, *fuerza* primitiva, dotada solamente de *acción interna*, mientras que las fuerzas derivativas se denominan materiales, accidentales, modales, “estados de una sustancia”, y se ejercen sobre los *cuerpos*».

¹³¹ Todo el análisis que veíamos antes (en relación al principio de autoridad) que Deleuze llevaba a cabo en torno al derecho natural en el contractualismo hobbesiano y su contacto con Spinoza tiene que ser traspasado a Leibniz también, en cuanto que también piensa la potencia como un efecto de inmanencia; cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2011), especialmente la Clase III.

¹³² Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (1989); pp. 134-35. Cf. asimismo, pág. 154: «El mundo está plegado dos veces: plegado en las almas que *lo actualizan* y replegado en los cuerpos que *lo realizan*».

¹³³ En Leibniz tampoco se puede separar la potencia del acto —por eso niega la idea cartesiana (y que Locke mantiene) del alma como *tabula rasa*, y de la existencia de facultades del alma sin ningún tipo de acto, o de “potencias puras”, cosas todas que considera “ficciones” y “abstracciones”—, así como tampoco se puede concebir un cuerpo en reposo absoluto. Cf. Leibniz, G. W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* (trad. J. Echeverría Ezponda), Madrid, Editora Nacional: 1977, pág. 118.

¹³⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 53.

¹³⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 54.

como tal entonces él mismo expresa, aunque sólo desde su punto de vista¹³⁶. Dios produce el análisis infinito, hace lo infinito: es algo así como un análisis a la vez creador, como una especie de doble efectuación. Pero al mismo tiempo, ese infinito es actual, está ya dado. Despliegue de pliegues: pliegues en la materia y repliegues en el alma:

«Cada mónada, o al menos cada sustancia individual es llamada “actual”. Expresa la totalidad del mundo, pero ese mundo no existe fuera de las mónadas que lo expresan. En otros términos, ese mundo que sólo existe en las mónadas que lo expresan es en sí mismo “virtual”. El mundo es la serie infinita de los estados de acontecimientos. Puedo decir que el acontecimiento, como virtualidad, remite a las sustancias individuales que lo expresan. Es la relación virtual-actual [...] Todas las mónadas son para el mundo, y a la vez el mundo está en cada mónada. Eso nos da una especie de tensión»¹³⁷.

Pero análisis infinito no significa que se analizan elementos infinitos o que los elementos son infinitamente pequeños, porque «no existe elemento infinitamente pequeño»¹³⁸. Se trata de un análisis de las *relaciones* infinitamente pequeñas entre elementos. Y esto está muy bien, porque nuestro problema de la armonía es un problema de las relaciones —de allí que en el fondo se trate de ontologías políticas. El problema de la armonía fue siempre el problema del *entre*, por eso es una categoría que va desde la cosmología —la música de las esferas en los pitagóricos y en Platón¹³⁹ y en el sueño de Escipión de Cicerón— hasta la política: *lo que pasa entre*. Lo que pasa entre las notas que pasan y se suceden; en griego: diapasón de un instrumento —lo que pasa (*pasôn*) a-través-de (*diá*). Los elementos (las notas) están dadas en acto: do, re, mi, etc., pero de lo que se trata es de las composibilidades más perfectas, de las posibilidades de composición a través de una serie que se da *entre* esos elementos: «lo que interesa a nivel de las verdades de existencia no es la *identidad* del predicado y el sujeto, sino *lo que pasa* de un predicado a otro, de otro a otro, y aún de otro a otro, etc., desde el punto de vista de un análisis infinito»¹⁴⁰. Wagner va a buscar su idea del *leitmotiv* o la melodía infinita: el comienzo con todos los vientos de *El oro del Rin* es un claro ejemplo de una melodía que se repliega constantemente sobre sí misma y se despliega. Los textos de Leibniz son muy recurrentes alrededor de la música, precisamente porque para él todo el tema de la armonía es central. Cabe entonces la misma observación para Platón, que no deja de hablar de la música en todos sus diálogos. En Leibniz la acción musical es una suerte de cálculo diferencial. En Platón es un cálculo de otro tipo, más bien aritmético. No se trata de la misma matemática, y por eso los conceptos no son los mismos aunque *el problema* sí. El problema del orden, de la composibilidad, de las relaciones de orden o desorden. Y Dios y el Demiurgo como una especie de gran músico universal

¹³⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 56.

¹³⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 350.

¹³⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 57.

¹³⁹ Cf. Platón, *República*; 617b6; c2: «En lo alto de cada uno de los círculos [planetarios] había una sirena que giraba junto con el círculo y emitía *un solo sonido de un solo tono*, de manera que todas las voces eran ocho, y *concordaban en una armonía única*». Asimismo, las Parcas (hijas de la Necesidad) «cantaban en armonía con las sirenas: Láquesis las cosas pasadas, Cloto las presentes y Átropo las futuras».

¹⁴⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 57.

—pero en Leibniz vimos que se empieza a perfilar como un gran programador o *modulador* musical; una especie de caja mecánica de música, o de autómatas musical cósmico. Es un Dios muy extraño. Dios crea armonía, hace música, analiza las relaciones entre elementos, compone —pero de la misma forma que se puede jugar al ajedrez, con ese *éthos*. Los programadores actuales son capaces también de hacer ambas cosas: música y partidas de ajedrez; y lo hacen con el mismo *modus operandi*, porque a partir de ciertos elementos que ya están dados (las notas musicales, piezas de ajedrez), se trata de calcular una serie en la cual las *relaciones entre* esos elementos generen la mayor composibilidad y continuidad posible para cada elemento y para la totalidad de ellos, aplicando una ley armónica que es virtual, que por decirlo así flota como un espejismo móvil dentro de lo dado, pero que puede convenir o no convenir al momento de poner *en relación* tal y cual elemento, y entonces no actualizarse ni realizarse.

No obstante, al igual que en Platón se trata aún de *un oído sometido por el ojo* —no es aún un oído liberado; no se ha sacado de encima la sujeción del ojo. Pero, como anticipábamos, ya no es un ojo que *ve*, como en Platón, sino que *lee*; y leer es un *acto* de una subjetividad —y se leerá siempre desde un punto de vista. Entonces ya no se trata del ojo como lo que realiza un acto visual, de contemplación ocular, pues para ver basta en este caso con abrir los ojos: es un acto casi fisiológico que en un mismo movimiento *ve-y-capta*. Por el contrario, se trata del ojo que *lee-e-interpreta*; y leer es más que ver, aunque lo supone, como una operatoria del ojo (se trata como de una potencia de simbolizar). Leer es seguir o analizar una serie de las líneas sucesivas y diferentes que son las que forman las oraciones, párrafos, capítulos, y todo el sentido general de la obra; pero al mismo tiempo supone una captación o análisis inconsciente de las pequeñas relaciones entre los elementos más pequeños (las letras) que son composibles entre sí (en palabras) que son composibles entre sí (en oraciones) que son composibles entre sí..., etc. Bergson diría que el fondo de toda esta operatoria casi mecánica, pareciera darse una especie de *alucinación*¹⁴¹. Estamos lejos entonces del ojo de Platón, aún cuando en Leibniz se trate todavía de un oído atravesado por un ojo que *lee*. Habrá que pensar en algo así como un “punto de oída”, al costado de un punto de vista que es un punto de lectura. Este punto de vista «es en sí mismo potencia de poner en serie, potencia de ordenar, de ordenar los casos»¹⁴². Casos que no son elementos sino relaciones-entre; no se ordenan *formas* ni se captan formas, sino relaciones, *pasajes*, metamorfosis o variaciones, relaciones de *modulación*: «El punto de vista no es nunca una instancia a partir de la cual se capta una forma, es una instancia a partir de la cual se capta una serie de formas en sus pasajes, sea como metamorfosis —pasaje de una forma a la otra—, sea como anamorfosis —pasaje del caos a la forma. Esto es lo propio de la perspectiva barroca»¹⁴³. Hay como una especie de lectura de las relaciones, y las relaciones no se

¹⁴¹ Bergson, Herni, *op. cit.*; §4, pág. 109: «Cuando recorren vuestro periódico, cuando ojean un libro, ¿creen que perciben efectivamente cada letra de cada palabra, o siquiera cada palabra de cada frase? No leerían en tal caso muchas páginas en vuestro día. La verdad es que sólo perciben de la palabra, e incluso de la frase, algunas letras o trazos característicos, justo lo que hace falta para adivinar el resto: todo el resto, imaginan verlo, se dan en realidad su *alucinación*». La percepción y comprensión *normales* contienen, en su base operatoria misma, una suerte de alucinación.

¹⁴² Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 142.

¹⁴³ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 143.

pueden *ver*, sino leer, inter-pretar: captar el valor (*pretium*) entre (*inter*) los elementos. ¿Qué es lo que define el valor de una serie? El tipo de relaciones que contiene, y cuánta continuidad es capaz de soportar. Hay como relaciones de valencia, y se pueden tomar las virtudes y los vicios como relaciones de valencia entre los elementos, y entonces hay un orden de virtud pero también un orden del vicio, que puede ser el orden propio del desorden, un desorden-orden —creo que es el estado que Leibniz repudiaría bajo el nombre de “condenación”: es el estado del condenado que sólo puede odiar y negar a Dios-orden. Relaciones de valencia: entre Adán y la manzana, entre César y el Rubicón, entre Adán y Eva, entre Laura Palmer y la cocaína, entre Dale Cooper y el café, entre Mike y Bob. Pero si la serie infinita del mundo está en el sujeto, el sujeto se lee a sí mismo. En Platón se trata de *mirar* (*blépo*) la Idea. En Leibniz se trata de *leerse* a sí mismo:

«La serie infinita de los estados del mundo ha devenido ahora la serie infinita de los predicados del sujeto que los envuelve [...] Ya no estamos en el dominio de lo *visible*, hemos pasado de lo visible a lo *legible*. Desde un cierto punto de vista veo el mundo, pero en mí lo leo [...] El alma lee *sus* propios predicados al mismo tiempo que bajo el punto de vista en el que está ve los estados del mundo»¹⁴⁴.

Por eso las mónadas no tienen ni puertas ni ventanas: no reciben nada de afuera, todo está en ellas (repliegues en el alma); de la misma forma que el mundo no existe fuera del sujeto que lo *expresa*. No está mal para nosotros, porque Dios como gran músico programador, sería el músico que antes de *escuchar* la música del mundo que compone (la sinfonía y la melodía del acto creador), más bien lee. ¿Qué lee? La *partitura*: la serie de notas y relaciones *entre* notas. Y entonces al nivel del sujeto, se trata del punto de vista individual (de lectura); expreso un *departamento* del mundo que es el que yo leo clara y distintamente —y al mismo tiempo, políticamente, Locke dirá que en el estado de naturaleza tengo una *jurisdicción* recíproca con los otros hombres aunque varíe el grado de poder y de las facultades naturales¹⁴⁵—, pero lo hago a *mi* modo, según mis valencias. Esto sería mi *estilo*, mi variación en la serie:

«Hay que concebir las variaciones de una serie de todas las formas: variaciones rítmicas, variaciones melódicas, movimientos contrarios (cuando lo ascendente deviene descendente y viceversa), movimientos retrógrados [...] No hay dos sujetos que comiencen o terminen la serie infinita por el mismo término. Es por eso que hay necesariamente una infinidad de sujetos. Pero entonces hay también una razón: cada sujeto envuelve la serie infinita del mundo, pero se define por una región de esa serie, por la región que puede leer clara y distintamente»¹⁴⁶.

Cada mónada canta/lee una porción de la gran partitura del mundo. Hay una línea muy delgada entre la reproducción y la creación. Y esto nos lleva directamente a Spinoza. Pienso que Spinoza y Leibniz, tan diferentes *entre* sí (sus series divergen), aportaron estos elementos de resignificación del problema de la armonía que nos dejarán el pie de apoyo para poder pensar una lógica que llamo *extática*, de armonía

¹⁴⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pp. 149-50.

¹⁴⁵ Cf. Locke, John, *Segundo tratado sobre el gobierno civil* (C. Mellizo), Bueno Aires, Alianza: 1993; §4 y 54.

¹⁴⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 153.

extática. Para ello sería necesario atravesar Kant y el siglo XIX. La ontología de Leibniz es muy diferente a la de Spinoza, lo que se traduce ética y políticamente —y en esto seguimos las intuiciones filosóficas de Deleuze—, porque en Spinoza se tratará de un sistema anti-jerárquico, y en Leibniz lo contrario: un sistema «piramidal» (otra vez lo egipcio), acorde al cono¹⁴⁷. Hay una cierta afinidad entre Platón-Leibniz¹⁴⁸ y una entre Heráclito-Spinoza. Deleuze distingue los dos mundos de Platón y los dos pisos (casa barroca) de Leibniz, y las relaciones *entre* ambas bajo formas de *acordes* —la armonía como relaciones entre el piso del alma y del cuerpo. Pero entre estos dos niveles no hay una correspondencia *directa*, una *tensión* directa, sino indirecta; —eso es la armonía: la correspondencia indirecta entre un interior autónomo en el piso superior (un alma/sujeto que se lee a sí mismo) y un exterior independiente que es la fachada. La fachada del cuerpo *ve*, el interior autónomo de la mónada *lee*; entre ambos hay acordes, o sea, relaciones armónicas¹⁴⁹. Pero entonces, aunque los elementos estén dados, las relaciones no. Y de lo que se trataba era del cálculo infinitesimal como análisis de las relaciones (que no están dadas). Aquí está la diferencia con Platón, para quien preexistía el modelo de la Idea, y para quien la ley armónica consistía en poner límite imponiendo número —su problema es justamente que lo múltiple sea indefinido, ilimitado. Leibniz está pensando lo infinito, porque para la modernidad que lo múltiple sea infinito no es un problema¹⁵⁰, y entonces la armonía no puede ser límite sino *tendencia*, ni tampoco la creación puede significar mirar fijo el paradigma y copiar, figurar —no hay figuración sino expresión: que se da en términos no de modelado al modo egipcio sino como vibración, modulación. Por eso la metáfora del juego de ajedrez es ambigua, y se trata de un juego diferente, porque se corre el riesgo de pensar al tablero como un molde preexistente¹⁵¹. No hay ni molde ni paradigma. Hay *espontaneidad* en la mónada. Hace inflexiones, contracciones en las series, entre series: contracciones *vibratorias*¹⁵². Y todo se da desde un punto de vista (perspectiva en la

¹⁴⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pp. 21; 362. Cf. asimismo, *op. cit.* (2011); pág. 109. A partir de esas citas de los textos de Leibniz y Spinoza, parece como si la crueldad de la que habíamos hablado ahora se especificara un poco más: hay una crueldad del desorden, pero también una del orden; Leibniz quizás diría que el mundo anti-jerárquico de una única sustancia de Spinoza es el mundo de los condenados.

¹⁴⁸ Cf. Leibniz, G. W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* (trad. J. Echeverría Ezponda), Madrid, Editora Nacional: 1977, pág. 40: «[Aunque Locke] dice muchísimas cosas bellísimas que yo aplaudo, nuestros sistemas difieren mucho. El suyo tiene mayor afinidad con el de Aristóteles, y el mío con el de Platón, aun cuando uno y otro nos alejamos de las doctrinas de estos dos clásicos en muchas cosas». En esa obra, el personaje de Filaletes (amante de la verdad) finge a Locke, y el de Teófilo (amante de lo divino, o de Dios) a Leibniz.

¹⁴⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 178.

¹⁵⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pág. 157.

¹⁵¹ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pág. 58: «Hacen referencia a un receptáculo [...] como si los mundos posibles rivalizaran para encarnarse en un receptáculo determinado [...] En el caso del ajedrez, es el tablero. Pero en las condiciones de la creación del mundo, no hay receptáculo previo».

¹⁵² Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; pág. 305: «¿Qué es tener un *cuerpo* sino contraer series vibratorias? [...] ¿Contraer qué? Cosas miserables o grandiosas, es decir, cosas que han sido siempre de los dioses: contraer el agua, la tierra, las sales, el carbono de los cuales somos resultado. Y nos llenamos de nosotros mismos al volvernos hacia esas series que contraemos. Es el *self-enjoyment*, es lo que llamamos “el cálculo inconsciente de todo ser”»; es el mismo cálculo que veíamos que se hacía cuando contraía la música inconscientemente y calculaba, y justo por eso, me regocijaba de la música y de mí mismo; ambas cosas son un mismo movimiento.

pintura barroca), desde un vértice, y por lo tanto no puede haber paradigma previo; las relaciones no están dadas:

«Ese es el primer aspecto de la armonía, que Leibniz llama *espontaneidad*: la mónada produce acordes que se hacen y se deshacen y, sin embargo, no tienen ni comienzo ni fin, se transforman unos en los otros o en ellos mismos, y tienden hacia una resolución o una modulación [...] El punto de vista significa la *selección* que cada mónada ejerce sobre el mundo entero que ella incluye, a fin de extraer *acordes* de una parte de la línea de inflexión infinita que constituye el mundo. Por eso la mónada *extrae los acordes de su propio fondo* [...] el mundo es como el libro de música que se sigue sucesivamente y horizontalmente al cantar, pero el alma canta por sí misma porque toda la tablatura del libro ha sido grabada en ella verticalmente, virtualmente»¹⁵³.

En Leibniz se vuelve a desatar, en cierto sentido, la potencia de Éros, porque el punto de vista departamental no está sujeto a una ley externa sino *interna* al cono, al vértice; la armonía es una *ley interna espontánea de auto-producción de acordes*: «Esa zona tampoco es inmutable, sino que tiene tendencia a variar para cada mónada, es decir, a aumentar o disminuir según el momento: a cada instante, la zona privilegiada presenta vectores espaciales y tensores temporales de aumento o de disminución»¹⁵⁴. Entonces a partir de aquí se puede empezar a perfilar una suerte de nueva pregunta *ética*: ¿qué tipo de acordes es capaz de auto-producir cada mónada?

En *Pintura* Deleuze toma los colores como *vectores* de expansión (colores cálidos) y de contracción (colores fríos)¹⁵⁵. Entonces se puede sacar toda una tonalidad, un color musical —los colores como potencia de expansión o de contracción; colores que expanden la potencia del ojo y del alma, o viceversa. Y lo tendremos a Nietzsche buscando una música mediterránea, meridional e incluso africana, con su grito anti-wagneriano y anti-romántico, el grito de lo cálido y del sur, el grito de la *expansión* de las fuerzas: «*Il faut méditerraniser la musique*» (es necesario mediterraneizar la música)¹⁵⁶. En esos mismos años van a estar Gauguin¹⁵⁷

¹⁵³ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (1989); pp. 169-70.

¹⁵⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid.*; 171.

¹⁵⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2012); pp. 58-59.

¹⁵⁶ Cf. Nietzsche, Friedrich, *Escritos contra Wagner* (trad. J. B. Llinares), Madrid, Biblioteca Nueva: 2003; “El caso Wagner. Un problema para músicos” (1888), §3, pág. 193. Cf. asimismo, “Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo” (1889); pp. 251-52; 253: «Qué es lo que quiero yo, en realidad, de la música: que sea serena y profunda, como una tarde de octubre. Que sea personal, desenfadada, tierna, una dulce mujercita llena de malicia y encanto... Nunca admitiré que un alemán pueda saber qué es la música [...] Cuando busco una palabra que sea un buen sinónimo de música, no encuentro nunca más que la palabra Venecia. No sé hacer ninguna diferencia entre lágrimas y música, no sé pensar la felicidad, *el sur*, sin un escalofrío de miedo». Cf. finalmente *Más allá del bien y del mal*, §254-55: «Bizet, ese último genio que ha visto una belleza y seducción nuevas, —que ha descubierto un fragmento *de sur de la música* [...] Suponiendo que alguien ame el sur igual que yo lo amo, como una gran escuela de curación en las cosas más espirituales y en las más sensuales, como una *plenitud solar* y una *transfiguración solar incontenibles*, desplegadas sobre la existencia que es dueña de sí misma, que cree en sí misma: bien, ése aprenderá a ponerse un poco en guardia frente a la música alemana».

¹⁵⁷ Cf. Gauguin, *op. cit.*, pág. 214: «Sí, le gustaba el amarillo a este buen Vincent, este pintor de Holanda: *fulgores de sol* que calentaban su alma a la que horrorizaba la niebla. Una necesidad de calor. Cuando estábamos los dos en Arles, los dos locos, en una continua *lucha* por los colores hermosos, yo adoraba el rojo». Es harto conocido en Nietzsche (jamás deja de hablar de ello en sus cartas) el odio por los días nublados, y su necesidad constante de cielo despejado y sol: «Estoy hecho para la *luz*: es casi lo único de lo que no puedo

y Van Gogh¹⁵⁸ con su delirio por los colores cálidos del Midi o de Tahití. Pero esto es ya la desterritorialización hacia una lógica armónica *extática*. En Leibniz creo que Deleuze dio con un nombre: *exasperación*, lógica de la exasperación. Hay todo un viaje, una desterritorialización, una línea de fuga hacia esa zona de potencia, de la melodía (línea horizontal que va a ser atravesada por la línea vertical de la armonía); es también el viaje que hace Zaratustra —es el viaje riesgoso, peligroso, hacia lo siniestro, lo salvaje (México, Córcega, Tahití, etc.)¹⁵⁹; es realmente una zona peligrosa de potencia, como la zona del *deseo* de Andrei Tarkovsky, en *Stalker* (1979). Se perfila en el barroco de Leibniz —lo claro surge de lo oscuro (la zona oscura) de la serie infinita de las pequeñas percepciones— y mucho más en Spinoza, puesto que en él tampoco se trata de la esencia sino de la potencia: pero de la potencia como elemento dado sino de las *relaciones* entre potencias. Nosotros, que somos modos de existencias (entes), *maneras* de ser en el ser, hacemos exactamente lo mismo que la naturaleza: no dejamos de componer y descomponer —relaciones de composición y descomposición¹⁶⁰.

El Barroco (en pintura y en música) aporta y crea todo un universo conceptual nuevo, y Deleuze no deja de decirnos que es un mundo muy loco, en ebullición, donde muchas categorías antiguas estallan —la famosa frase de Leibniz: “Y cuando creíamos que habíamos llegado a algún puerto seguro, somos re-lanzados de nuevo a pleno mar”. Copérnico no hizo otra cosa que lanzarnos al pleno mar del infinito, y Giordano Bruno al de los infinitos mundos. En ambos casos se trató de una empresa peligrosa: persecución cristiana. Como si no cesáramos de pasar por series, de hacer inflexiones, de desplegar líneas de fuga. Por eso Deleuze considera que la filosofía de Leibniz es propiamente barroca: la mónada opera inflexiones y extrae del fondo oscuro del alma (del rumor del mundo, de la melodía del mundo que Dios armoniza) su zona de claridad¹⁶¹. La particularidad del Barroco es que no deja de pensar los *pasajes*, y en este sentido Leibniz no va a estar tan lejos de Heráclito, con la salvedad de que aquí la armonía es el resultado de una *selección*, y esa selección es el cálculo diferencial. En este sentido se puede decir que «toda conciencia es umbral»¹⁶², pues lo que ocurre al nivel del piso superior, del alma que no tiene ni puertas ni ventanas, es que estamos todo el tiempo operando recortes, yendo de lo

prescindir en *absoluto* y que no puedo sustituir: una luminosidad de un cielo claro»; cf. *Correspondencia. Tomo IV*; pág. 424, carta del 6 de diciembre de 1883.

¹⁵⁸ Cf. Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo* (trad. V. Goldstein), Bs. As., Goncourt: 1976; pág. 367, carta del 28 de enero de 1889: «Creo y siempre creeré en el arte que hay que crear en *los trópicos* [...] Ese buen Gauguin y yo en el fondo del corazón nos comprendemos y si estamos un poco locos, sea». Cf. asimismo, pp. 320; 416: «La pintura tal como ahora es, promete volverse más sutil: más *música* y menos escultura; en fin, promete *color* [...] El artículo de Aurier me animaría, si me atreviera a dejarme llevar, a arriesgarme más a salir de la realidad y a hacer con el color como una música de tonos».

¹⁵⁹ Nietzsche fantasea a partir de 1881 con escapar de la asfixia de Europa, o bien hacia México, o hacia Córcega; cf. *Correspondencia. Tomo IV*, cartas §450; 136; 205; 381; 453.

¹⁶⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2011); pág. 171.

¹⁶¹ En Nietzsche hay una relación entre su propio fondo oscuro y lo dionisiaco que extrae de allí: «Yo también, viejo amigo, me volví completamente alegre; cuando escucho esta *música* surge en mí un *fondo profundo*, profundo que se agita, y entonces, en cada ocasión de estas, me propongo aguantarlo y, mejor aún, desahogar mi peor malicia, en lugar de —sucumbir por mi causa. Me puse a componer sin interrupción cantos de Dioniso, en los cuales me tomo la libertad de decir las cosas más terribles de la manera más terrible y cómica: ésta es mi última forma de locura»; cf. *Correspondencia. Tomo IV*, pp. 334-35, carta del 22 de marzo de 1883.

¹⁶² Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (1989); pág. 115.

infinito a lo finito, y viceversa. Recortar o seleccionar es trazar relaciones *relevantes* o notables: «una percepción consciente se produce cuando dos partes heterogéneas, por lo menos, entran en una relación diferencial que determina una singularidad»¹⁶³. Si suponemos la percepción consciente “tengo hambre”, esto tiene que implicar forzosamente que la falta de minerales, azúcar, proteínas, etc., hayan entrado en relaciones diferenciales tales que determinen la *notabilidad* del hambre, su relevancia para mí en el umbral de mi conciencia. Todas mis pequeñas percepciones infinitas son diferenciales de conciencia, internos a la conciencia. Por eso en el Barroco *infinito* significa algo distinto: es lo inconsciente (las pequeñas percepciones infinitamente pequeñas) en medio de la conciencia; lo impensado en el pensamiento finito. Y entonces entendemos por qué eso de que lo claro sale de lo oscuro, y también el hecho de que lo claro no cese de estar *inmerso* en lo oscuro, como los personajes de Lynch:

«Las pequeñas percepciones constituyen el oscuro polvo del mundo incluido en cada mónada, el sombrío fondo. Las relaciones diferenciales entre esos actuales infinitamente pequeños *clarifican*, es decir, constituyen una percepción clara (el verde) con algunas pequeñas percepciones oscuras, evanescentes (amarillo y azul) [...] El cálculo diferencial es el mecanismo psíquico de la percepción, el *automatismo* que, a la vez, está inmerso en lo oscuro y determina lo claro, inseparablemente; [pero] un automatismo de ese tipo debe entenderse de dos maneras: universal e individualmente. [...] Todas las mónadas perciben así el mismo verde, la misma *nota*, el mismo río, y cada caso un solo y el mismo objeto eterno se actualiza en ellas. Pero, por otro lado, la actualización es *diferente* según cada mónada: dos mónadas nunca perciben el mismo verde, en el mismo grado de claroscuro. Diríase que cada mónada *privilegia* ciertas relaciones diferenciales, que le proporcionan como consecuencia percepciones exclusivas»¹⁶⁴.

Eso es el *departamento*, la jurisdicción; no cesamos de inflexionar, de hacer síntesis, «unidades de síntesis», a cada instante y *en* el instante. Vibramos, pulsamos el tiempo no pulsado (según los términos de *Derrames*) de un instante *a* otro, por umbrales, y así *expresamos* el mundo. Es la razón por la cual la música barroca no busca figurar (la pintura tampoco) sino *expresar* a partir de una *espontaneidad* estados de ánimo, maneras de ser —los estados del punto de vista: pasiones departamentales que, a la vez que son *mías*, son del mundo entero. Por eso hay una música que me conviene, que es composable conmigo (con mis relaciones) y otra que no, que es incomponible¹⁶⁵. Y vuelve Leibniz a decirnos: al escuchar música inconscientemente se opera en nosotros un cálculo infinitesimal —desplegamos y nos desplegamos en ella: «es a la vez melodía horizontal que no cesa de desarrollar todas sus líneas de

¹⁶³ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 114.

¹⁶⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pp. 116-17.

¹⁶⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2011), p. 235: «Es curiosa la experiencia de la *alegría* (tal como la presenta Spinoza): encuentro algo que conviene, que conviene con mis relaciones. Tomemos un ejemplo de música: Hay sonidos hirientes que me inspiran una inmensa tristeza. Lo que complica todo es que siempre hay personas que encuentran deliciosos y armoniosos esos sonidos hirientes. —pero eso es lo que hace la alegría en la vida, es decir, las relaciones de amor y de odio. Porque mi odio contra el sonido hiriente va a extenderse a todos aquellos que lo aman. Escucho sonidos hirientes que verdaderamente *descomponen* mis relaciones, me entran en la cabeza, me entran en el vientre... Mi potencia, una parte de *mi potencia* se endurece para mantener a distancia esos sonidos que me penetran. Consigo el silencio y pongo la música que me gusta. ¡Ah! Ahí todo cambia... “La música que me gusta” quiere decir “*relaciones sonoras que se componen con mis relaciones*”».

extensión, y armonía vertical que constituye la unidad espiritual interior o el vértice, sin que sepamos muy bien dónde acaba una y dónde comienza la otra [...] lo propio de la música barroca es *extraer la armonía de la melodía*»¹⁶⁶.

¿Por qué esta lógica armónica dinámica nos lanza de vuelta a pleno mar? En Platón la armonía implica extraer —por modelo exterior que impone *táxis*, medida y número— unidad de una multiplicidad sin límite, loca, de movimientos e intensidades azarosas y siempre variables. Entonces la solución platónica (política y moral) es: que todos canten lo mismo, deseen lo mismo, jueguen a lo mismo, bailen al mismo ritmo. Efecto de uniformidad por sobre la diferencia. En Leibniz hay resonancias de ecos neoplatónicos, pero la armonía surge por una especie de modulación interna, rítmica, perspectivística —y entonces vivir es sonar, vibrar, y en el fondo *somos música pura porque existir no es otra cosa que ser armónico, devenir armónico*; porque yo puedo ensanchar mi zona clara o bien puedo oscurecerme totalmente (personajes de Lynch), quedar en la desnudez existencial (mónadas desnudas) que es el estado de la condenación. El condenado grita horrorosamente, balbucea —como los condenados en *Twin Peaks*, que cuando hablan lo hacen de forma extraña, como tartamudeando o con una especie de dislexia que, por otro lado y en última instancia, recae sobre todos¹⁶⁷. Todo esto porque yo no dejo de contraer, de seleccionar, de inflexionar. Entonces, en Platón la armonía es externa: es como la ley del orden externo de los cuerpos, una ley de exterioridad; en Leibniz es una ley de interioridad, de modulación interna: ley de los pliegues y repliegues —es una ley diferencial, dinámica. Este es el costado heraclíteo del Barroco, pues si bien la armonía es *preestablecida* por Dios (el gran músico y calculador), cada mónada no cesa nunca de vivir la armonía que es y que produce:

«La armonía no relaciona la multiplicidad con una unidad *cualquiera*, sino “con una cierta unidad” que debe presentar caracteres distintivos [...] La unidad armónica no es la de lo infinito, sino la que permite pensar lo existente como derivando de lo infinito; es una unidad numérica, en la medida en que envuelve una multiplicidad: “existir no es otra cosa que ser armónico”»¹⁶⁸.

La diferencia parece sutil, pero es total: lo claro *sale de* lo oscuro; lo finito de lo infinito, pero lo inverso puede darse también: una mónada puede perderse en la oscuridad de la condenación. Platón jamás diría una cosa así: le sonaría a heraclitismo encubierto, a sofistería; lo claro se impone a lo oscuro como el límite finito se sobrepone al infinito sin límite y a lo indefinido. No se extrae la armonía *de* la melodía (línea horizontal que atraviesa la línea vertical), sino que se impone una ley armónica a los movimientos melódicos del alma y del cuerpo. Cese del conflicto por imposición civil (Platón); continuidad del conflicto y armonía como resultante móvil del conflicto, como tensión de los opuestos que tienden en direcciones contrarias (Heraclito). ¿Y Leibniz? La mónada es la unidad numérica, unidad armónica, pero muerde cada una según su punto de vista: mi armonía, la armonía

¹⁶⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (1989); pág. 164.

¹⁶⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 153: «No expresamos claramente la misma porción [del mundo], cada sujeto tiene una capacidad finita de lectura clara. Hay que decir que cada sujeto es, literalmente, disléxico». Recordemos la *apoplejía* en la cita del fragmento de Demócrito (68 B 32).

¹⁶⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (1989); pág. 165.

que soy, muerde (extrae), canta, sobre la melodía del mundo —hago cortes verticales y a la vez cortes verticales me atraviesan. Deleuze dice: «armonía monadológica», pues cada mónada según su departamento o zona clara presenta y produce sus propios *acordes*¹⁶⁹. Platón no podría suscribir a esta historia barroca, en cuanto que lo que mueve a la mónada a operar sus síntesis es una pura *espontaneidad*; ese entero mundo de la conjetura es lo que Platón parecía querer conjurar —y a Éros, que es justamente una pura fuerza de espontaneidad, Platón lo convirtió en filósofo. Hay una extraña relación entre *leer* y *crear*, entre causalidad y espontaneidad, porque lo que es zona clara (producción de acordes) en una mónada se da por espontaneidad; pero al mismo tiempo que la mónada extrae armonía por cortes o síntesis en la melodía del mundo, también es una autoproducción espontánea de acordes extraídos por cálculo diferencial desde su propio fondo oscuro melódico: «La *espontaneidad* es la producción de los acordes interiores a cada mónada en su superficie absoluta. La *concertación* es la correspondencia según la cual *no hay acorde mayor y perfecto en una mónada sin que haya un acorde menor o disonante en la otra*, y a la inversa»¹⁷⁰. No cesamos de extraer tiempo pulsado del tiempo no-pulsado; somos una vibración, una pulsación; producimos por pulsaciones. *Todo comienza con un pequeño ritornelo*: no cesamos de contraer, pulsar, de cantarnos a nosotros mismos cantando al mundo, pero siempre desde nuestro punto de vista. Esto es sutilmente un alejamiento de lo heraclíteo, porque allí se decía: “No me escuchen a mí, sino al Lógos”. En cambio aquí hay un ida y vuelta: si escucho a Leibniz escucho al mundo: pero sólo la región clara que Leibniz puede expresar, pulsar, del mundo; habría entonces una modulación-Leibniz, una modulación-Adán, etc. En música está el concepto de *clave* (de sol, de fa, etc.); la clave indica el punto de partida notarial, por dónde se va a comenzar (en qué lugar, a qué altura). Es el punto tonal de partida para la distribución de las series de notas (producción de síntesis). Pienso que podría pensarse una analogía entre este concepto de clave musical con el de punto de vista; —sería entonces algo así como el “punto de oída” que reclamábamos con anterioridad, punto de registro auditivo. Sería como la *tonalidad* de mi manera de ser, dicho en lenguaje spinoziano. Hay una especie de clave del mundo y de las mónadas.

Se dirá que hay una sujeción de la armonía por sobre la melodía, y que ese es el componente de *orden* en Leibniz; sin embargo, al mismo tiempo ha comenzado una liberación, un movimiento de exasperación: «la base continua *no impone* una ley armónica a las líneas de polifonía sin que eso no suponga para la melodía una

¹⁶⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pp. 166-68: «La armonía es monadológica, pero precisamente porque las mónadas son, en primer lugar, armónicas. El texto-programa lo dice claramente: lo que el Ser infinito juzga armónico, lo concibe como mónada, es decir, como espejo intelectual o expresión el mundo [...] Cada mónada incluye el mundo como una serie infinita de infinitamente pequeños, pero sólo puede constituir relaciones diferenciales e integraciones en una porción limitada de la serie [...] Cada mónada, en su porción de mundo o en su zona clara, *presenta, pues, acordes* en la medida en que llamamos “acorde” a la relación de un estado con sus diferenciales [...] *Produzco un acorde* cada vez que puedo establecer, en un conjunto de infinitamente pequeños, relaciones diferenciales que harán posible una integración del conjunto, es decir, una percepción clara y distinguida. Es un filtro, una selección».

¹⁷⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pp. 172: «Todas las combinaciones son posibles, sin que nunca haya el mismo acorde en dos mónadas: cada mónada produce espontáneamente sus acordes, pero en correspondencia con los de la otra. La espontaneidad es la razón interna o suficiente aplicada a las mónadas».

libertad y una unidad nuevas, un flujo [...] una potencia de variación que consiste en introducir todo tipo de elementos extraños en la realización del acorde»¹⁷¹. En sus textos de música Rousseau va a deplorar este principio, que es el de Rameau: lo bárbaro consiste justamente en el arribo de los hombres del Norte que nos dicen que la armonía (unidad de razón) es superior y sujeta a la melodía (multiplicidad de pasión); pero Rousseau anticipa allí el gran problema romántico, aunque no sin moralizar. Volvemos al principio: puede concebirse, dice Deleuze, una especie de flujo acústico continuo que atravesara el mundo y que incluyera al silencio¹⁷². Y entonces crear es producir cortes en ese flujo sonoro; otra vez, tiempo pulsado produciéndose por acordes en función de un tiempo no-pulsado, un flujo continuo de tiempo que no cesa de chorrear como en Dalí. Pero los flujos están dados; las relaciones, los cortes, no. No cesamos de crear espontáneamente, es decir, de hacer cortes, síntesis, contracciones¹⁷³. Si el mundo de Spinoza es el mundo en el que me pregunto qué es lo que puedo, qué es lo que mi cuerpo puede (supuesto un yo-puedo)¹⁷⁴, el mundo de Leibniz es el mundo donde no cesa de leerme y de expresar (yo-calculo, yo-leo); y eso es exactamente una forma musical. La historia de la filosofía como una especie de disquería de los pensamientos, el gran *jukebox* de conceptos donde podemos toparnos con distintos pensamientos ritmados, distintas tonalidades de ser: «En todo caso un pensamiento está ritmado de una extraña manera, es como una música, y tenemos *tempos* muy, muy diferentes, muy variables»¹⁷⁵. Cada filósofo tiene entonces su red conceptual musical-tonal, su *clave*, sus territorialidades, su cueva. Pero esa cueva se abre en otras cuevas, y así. El propio Nietzsche se veía a sí mismo como albergando cavernas dentro de cavernas; hay una carta donde susurra muy confidencialmente esta idea sobre sí mismo, y hay otras en que firma un poco burlesco como “el oso cavernario”¹⁷⁶. Cada uno tiene como un pequeño ritornelo, su tra-la-la, su estribillo —y los hay de todo tipo, algunos son decadentes, tristes estribillos; por ejemplo, Zarathustra se queja ante sus animales cuando ellos hablan del eterno retorno como si fuera un estribillo repetible, un *cliché*. Cada uno de los filósofos canta su asunto, modula sus conceptos, expresa su región —y extraen todo de allí. El pequeño ritornelo es la base de todo en la música, antes incluso de que sea escrita e interpretada:

¹⁷¹ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pp. 173.

¹⁷² El propio Nietzsche, antes de caer en la locura y el silencio, *presentía* su propio silencio inminente: el hecho de que la explosividad de su filosofía podría llegar a incluir en su interior la caída en el silencio: «¿Y si al final termino *enmudeciendo*? [...] Mi alma carga con cosas cien veces más pesadas que la *bêtise humaine*. Es posible que para la humanidad futura yo me convierta en una fatalidad, la fatalidad —¡¡¡En consecuencia es muy posible que un día enmudezca, por amor a la humanidad!!!». Cf. Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia*. Tomo IV; pp. 436; 447. Se trata de dos cartas de febrero y marzo de 1884.

¹⁷³ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 305.

¹⁷⁴ Cf. Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2011); pág. 95: «Yo puedo: me defino por un poder, una potencia [...] Yo me efectúo bajo todos los modos. Percepciones, sentimientos, conceptos, etc. son modos de llenado, efectuaciones de potencia».

¹⁷⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 279.

¹⁷⁶ Cf. Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia*. Tomo IV; pág. 448, carta del 31 de marzo de 1884: «Todo ermitaño tiene su caverna, *justo dentro de sí*, y a veces tras esta caverna hay otra y luego otra más». Cf. la misma idea de la caverna-laberinto-oso en *Más allá del bien y del mal*, §289.

«Puede estar en el aire, no es humano, puede ser cósmico, puede ser un pequeño ritornelo por allá, en una galaxia lejana [...] puede ser en principio no sonoro, y el músico lo capta como un ritornelo sonoro. Por ejemplo un movimiento: dos niños que caminan de cierta manera, no tienen necesidad de cantar para que eso sea un pequeño ritornelo»¹⁷⁷.

¿Qué significa, a la luz de esto, la conversión de San Agustín tras *escuchar* en plena angustia existencial y en pleno llanto, el canto de un niño que él *no ve*? *Tra-la-la*, es el ritornelo del niño; y *a-la-lá* es el ritornelo del canto de guerra griego; y *bla-bla-bla* puede ser el ritornelo, el lugar seguro, de la jerga filosófica. Los hay de todo tipo. Son mis pequeñas melodías con las que me territorializo en el mundo. Son las notas que marcan y escanden mi propio *tempo*-territorio, mi departamento, mi jurisdicción. Rousseau desliza la idea de que el hombre en estado de naturaleza no es capaz de trascender su propio punto de vista; digamos, su propio territorio visual-sonoro¹⁷⁸; —cada mónada con su departamento, que puede extender o reducir. Es el mundo cerrado, solitario, del estado de naturaleza sin puertas ni ventanas —creo que Deleuze debe pensar en esto, aunque no lo diga directamente, cuando piensa en la violencia del Barroco, que se perfila en el contractualismo moderno. ¿Cómo construyo un orden? Hay un borde, un equilibrio social que está siempre a punto de caer, desagregándose; un equilibrio social inestable. Entonces ese mundo violento va a ser también el mundo de la sociedad civil, siempre cayendo, siempre flujos que chorrean y no pueden ser codificados. Es un mundo social de riesgo; gestación del mundo moderno liberal-capitalista. Para todo esto hay que remitirse a *Derrames* y recordar nuestra cita de *Mil Mesetas*. De modo que no cesamos de territorializar, desterritorializar, re-territorializar. Pero todo comienza con un pequeño ritornelo, en función de un tiempo no-pulsado. Surge del caos, del agujero negro —el Barroco es esta novedad de extraer lo claro desde el fondo oscuro¹⁷⁹. El *fort-da* del niño que juega, el airecillo folklórico, el estribillo que se repite y retorna, una especie de eterno retorno como territorialización. Camino por una calle oscura, la verdadera boca del lobo (el tiempo no-pulsado): ¿qué hago? —pulso tiempo, silbo en mi mente un equivalente al *tra-la-la* para tranquilizarme, para poder realizar mi *pasaje* hacia mi territorio, que me espera; o bien voy en silencio (el ritornelo puede ser no-sonoro) pero intento caminar sigilosamente para tapar la canción de mis propios pasos y movimientos del cuerpo (entonces camino un poco ridículamente). Invento mis propios fort-da. De repente noto una presencia que se me acerca despacio en plena tiniebla y en dirección contraria; inmediatamente modifico mi ritmo, mi postura. Entonces me encuentro con que era una mujer (ella vendría con *su* propio ritornelo nocturno), y entonces eso lo cambia todo: me reterritorializo. Entonces un territorio es siempre algo a escandir en el tiempo y en el espacio¹⁸⁰. Hay tiempo pulsado: cada mónada es, en cierta forma, una pulsación de tiempo, una vibración, un territorio departamental escandido de una serie cósmica de flujo sonoro (que incluye el silencio). Y hay tiempo no-pulsado: movimiento o forma sonora de

¹⁷⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 316.

¹⁷⁸ Cf. Rousseau, J.-J., “Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres”, en *Del Contrato Social. Discursos* (trad. M. Armiño), Madrid, Alianza: 1998, pp. 272; 315.

¹⁷⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2012); pág. 231.

¹⁸⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2005); pág. 352.

desterritorialización¹⁸¹. Pero no hay tiempo no-pulsado *puro*: sólo puede ser arrancado a un tiempo pulsado —es algo que hay que conquistar, como en pintura se trata de conquistar la luz y el color. El pequeño ritornelo es la forma musical más simple, aún no llega a ser música (tra-la-la, airecillo), pero marca un territorio¹⁸². Al nivel de la política podría ser el latiguillo de campaña, el lugar seguro, el blableo demagógico; al nivel de la psiquis podría ser la idea fija; al nivel religioso el mantra, el estribillo ritual, el *Om*, etc.

¿Qué es la vida, entonces? Subjetivarse es pulsar el tiempo: ciertas condiciones (procesos de síntesis, inflexiones) deben darse para que una vida *siga* siendo posible y real: apoyarse y territorializarse sobre un tiempo pulsado para desarrollar un mínimo de forma que necesito (el emplazamiento de mi subjetividad)¹⁸³. Por eso no hay tiempo no-pulsado puro, porque si no soy retenido y reterritorializado en alguna parte acabo literalmente por reventar —el suicidio, la locura¹⁸⁴. De modo que vemos cómo *Derrames* nos puede conducir a Spinoza lanzándonos de nuevo al mar. La música, la maquina musical, ocupa el *plano de consistencia sonoro*, y sobre él se inscriben los distintos devenires que recorren ese plano según velocidades relativas o lentitudes relativas —es lo que Deleuze llama «agenciamientos»¹⁸⁵. Y entonces la música comienza cuando tomo el pequeño ritornelo y lo desterritorializo, ya que la música misma es un proceso de desterritorialización constante¹⁸⁶. Siempre se sale de un territorio (desterritorialización) para volver a entrar en otro (reterritorialización). Leibniz y Spinoza son los que, en pleno Barroco, no dejan de hablar de las relaciones de potencias, o del análisis infinitesimal como el análisis de las diferencias de potencias. ¿Qué es *vivir* para ellos? Es algo así como trazar relaciones diferenciales, contraer elementos, pulsar el tiempo y extraer tiempo no-pulsado del tiempo pulsado, extraer algo del flujo, buscar relaciones que se componen con mis relaciones (alegría, salud) y evitar componer relaciones que descomponen mis relaciones (tristeza, intoxicación); buscar el aumento o expansión de mis fuerzas y afecciones alegres y evitar la disminución por afecciones de tristeza. Vivir es no cesar de realizar y de trazar *pasajes*¹⁸⁷. ¿Qué es lo odioso del tirano, del sacerdote? Son empresas de tristeza, empresas de *formación* de la subjetividad (*bildung*) a partir de la tristeza y el resentimiento y la mala conciencia; a partir de la represión y la re-codificación¹⁸⁸. ¿Qué es lo odioso de la escena de pareja? Su *páthos* decadente, el hecho de que se alimentan y retroalimentan, desparraman y contagian su tristeza. La Educación misma es una empresa de crear tiempo pulsado, de territorialización que conduce a la tristeza. Y el Psicoanálisis mismo es una «empresa formidable de pulsación de tiempo»¹⁸⁹. No hay mal, no hay bien; hay lo bueno y lo malo, lo que recompone mis

¹⁸¹ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 355.

¹⁸² Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 351.

¹⁸³ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 356.

¹⁸⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 354. Para el tema del suicidio en Spinoza según Deleuze, cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2011); pp. 167-68.

¹⁸⁵ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 331.

¹⁸⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 336.

¹⁸⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2011); pág. 229.

¹⁸⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pp. 91-92.

¹⁸⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2005); pág. 352.

relaciones y mi fuerza, lo que me agrega, o lo que las destruye desagregándolas. Y entonces una vez más, no hay modelo externo, sino *interno*. Platón se escandaliza: se trata de *mi* felicidad en función de *mis* potencias de *mi* cuerpo, y como resultante (no preexistente) de las relaciones que trazo o en las que me veo envuelto¹⁹⁰. La tristeza, lo malo (como categorías ético-ontológicas) se corresponden con lo que en *Pintura* se denomina *cliché*; pero también hay *clichés* de la alegría —*v. gr.* la alegría del odio, del resentimiento, la mala risa del tirano y del sacerdote y de su camarilla de protegidos. Habría que pensar el *ritornelo* y su relación con el *cliché* —tránsito de la Armónica o la Acústica a la Óptica, a la pintura. Como sea, no hemos salido jamás de nuestro problema de la armonía musical como categoría ontológica, estético-erótica y política. Porque si somos modos de ser, maneras de ser (en el ser), somos entonces aquí también música, relaciones de velocidades y lentitudes: «Ustedes son una manera, una manera de ser. Eso quiere decir que son un conjunto de relaciones de velocidad y de lentitud entre moléculas pensantes, que son un conjunto de relaciones de velocidad y lentitud entre moléculas extensas»¹⁹¹. ¿Qué significa esto? Que tal y como vimos en Leibniz, cada uno va a tener su clave, su tonalidad, sus ritmos, su cadencia, sus intensidades; y hay entonces para Spinoza como dos claves o tonalidades fundamentales, dos modos tonales o tonalidad de dos modos de existencia fundamentales: el de la alegría y la tristeza¹⁹². Sin embargo, en este nivel de la armonía hay una diferencia entre Leibniz y Spinoza: en el primero vimos que la luz se extrae y al mismo tiempo se sumerge en el fondo oscuro —todo el tratamiento de Leibniz alrededor de la “cámara oscura”. En Spinoza, según Deleuze, se trata más bien de *la pura luz* —y creo que aquí aparecerá justamente la fascinación repentina de Nietzsche sobre Spinoza, hacia julio de 1881, cuando él mismo está haciendo su propio tránsito fantástico hacia la luz, la jovialidad, la risa dionisiaca: «está la poesía de la luz, y luego hay una poesía de la sombra. Va de su yo que si Spinoza tiene una poesía, es una poesía de la luz cruda [...] En él es la luz lo que descompone. Todo eso se hace a plena luz, es una poesía de la luz cruda. No hay jamás una sombra en Spinoza»¹⁹³. Justo como la “plenitud solar” que pedía Nietzsche.

Los conceptos se empiezan a enganchar cada uno según su tonalidad del autor y según su lógica armónica: hay relámpago en Lynch (en *Twin Peaks* cada vez que se manifiesta una potencia —*v. gr.* Bob— estalla una luz o un relámpago)¹⁹⁴; hay relámpago en Heráclito; hay relámpago en Spinoza: es la pura luz que emerge desde la pasión, pero no entendida como fondo oscuro sino la luz como resultado de

¹⁹⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2011), pp. 221: «La fórmula es: “soy tan perfecto como puedo serlo en función de las afecciones que tengo”. Si soy dominado por un apetito bajamente sensual, soy tan perfecto como puedo serlo, soy tan perfecto como es posible, *tan perfecto como está en mi poder*. ¿Podría decir que estoy privado de algo mejor? Spinoza dice que no, porque no tienen ningún sentido [...] Si en el momento en que experimento un apetito bajamente sensual digo: “¡Ah!, estoy privado del verdadero amor”, ¿qué es lo que estoy diciendo? ¿Qué quiere decir que estoy *privado de* algo? Al pie de la letra: eso no quiere decir nada, absolutamente nada, dice Spinoza [...] Y va tan lejos que dice: “Es tanto como decir que la piedra está privada de visión”». El apetito bajamente sensual sería lo que en Platón era el Éros Pandemo, bajo y vil que había que re-codificar.

¹⁹¹ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pp. 50-51.

¹⁹² Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 93.

¹⁹³ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 207.

¹⁹⁴ Incluso la tapa del último disco de David Lynch (*The Big Dream*, Sacred Bones Records, USA: 2013) figura una señal de advertencia en la que hay un hombre siendo atravesado por una potencia de relámpago.

grados, de intensidades, como timbres de luz. El *placer* mismo, que es un «afecto de la alegría», se da en Spinoza como un relampagueo (allí utiliza el concepto latino *titillatio*)¹⁹⁵. Y desde el punto de vista discursivo de la *Ética*, es la explosión del máximo brillo que vive en los *escolios*: son como una especie de relámpago insólito en pleno día geométrico, una “línea quebrada” —tal y como el relámpago surca el cielo, quebrándose sin cesar hasta dar con el suelo¹⁹⁶. Y hay un relámpago en la lógica de Leibniz: son las *intermitencias*, las «mónadas de tercera especie», que son como tendencias, fuerza de tendencia, que se agota —como el relámpago— en el instante, pero no se agota sin pasar a otro instante¹⁹⁷. Es por eso que también hay una especie de espontaneidad en Spinoza: en cuanto maneras de ser, nos vivimos espontáneamente, y esa espontaneidad se verifica nuevamente en nuestras intensidades, velocidades, ritmos, tonalidades¹⁹⁸. Porque en Spinoza trazar relaciones es componer la partitura de sí mismo según las propias relaciones de fuerza en el encuentro con otras fuerzas; vivir como la música alegre o como el aullido y el llanto de la tristeza: *Mellon Collie and the Infinite Sadness* (1995); *The saddest song* (1992); *The saddest music in the World* (2003); *Happy songs for happy people* (2003). Creaciones musicales y cinematográficas que muerden sobre distintos niveles de intensidades y de afecciones, bajo diferentes modulaciones. Esto es, otra vez, toda la teoría del punto de vista (y de oída) tal y como se daba en Leibniz:

«Así pues, hay otras cosas que actúan sobre mí. Y yo diría que, *desde mi punto de vista*, algunas de esas cosas me son buenas —son buenas o me son buenas es lo mismo— y otras me son malas. O, término además usado por Spinoza, que algunas me convienen y otras me disconvienen. Ustedes ven lo que quiere decir «mi punto de vista». ¿Cuál es mi punto de vista? ¿Por qué puedo ya hablar de mi punto de vista? Acabamos de definirlo, es el punto de vista de mi *perseverancia*. Es decir, mi punto de vista es el punto de vista del conjunto de las relaciones que me componen y que no dejan de descomponerse y de recomponerse unas en otras. Eso es mi punto de vista»¹⁹⁹

Y entonces, pareciera como si en Leibniz la armonía fuese un asunto de tonalidades, intensidades, modulaciones que acontecen en el piso superior autónomo del alma y bajo el punto de vista de un alma, mientras que en Spinoza (como en Hobbes, y luego más radicalmente en La Mettrie, en D’Holbach, etc.) hay una preocupación que se fuga hacia el cuerpo, hacia la materia como materia-movimiento, y entonces es como si el punto de vista virase hacia la perseverancia de mi manera de ser —perseverancia de las relaciones que me componen como cuerpo

¹⁹⁵ Cf. Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico* (trad. Vidal Peña), Madrid, Editora Nacional: 1984, pág. 180: «Llamo al *afecto de la alegría*, referido a la vez al alma y al cuerpo, “placer” o “regocijo”, y al de la tristeza, “dolor” o “melancolía”». Para el concepto de *titillatio*, cf. nota 6, pág. 181.

¹⁹⁶ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2011); pp. 34-35.

¹⁹⁷ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (1989); pág. 150: «Lo propio de la *tendencia*, o de la unidad *interior* de movimiento, es ser recreada, reconstituida a cada instante, según un modo de eternidad particular. La tendencia no es instantánea sin que el instante no sea tendencia al futuro. La tendencia no cesa de morir, pero sólo está muerta el tiempo durante el cual muere, es decir, instantáneamente, para ser recreada al instante siguiente. Las mónadas de tercera especie son, en cierto sentido, *intermitentes*, a diferencia de las iluminantes y las iluminadas».

¹⁹⁸ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2011); pág. 163.

¹⁹⁹ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 142.

en cuanto compuesto de múltiples relaciones de fuerzas afectivas: «pero la *efectuación* de las relaciones se hace en cuerpos *concretos* y esos cuerpos concretos tienen *todo tipo de marchas, de andares*. Es lo que yo llamaría “el andar de un cuerpo”, una noción eminentemente poética. “El andar de un cuerpo” es la faceta bajo la cual un cuerpo se tiende para presentar tal relación antes que otra»²⁰⁰. Podemos recuperar entonces un pasaje de Arístides Quintiliano en su obra *Sobre la música* que, pese a todo su neoplatonismo, resuena a Spinoza porque allí es el ritmo de nuestro cuerpo, del andar del cuerpo lo que muestra un *paralelismo* (y en Spinoza hay tal concepto) con la lógica armónica interna que nos rige y en función de la cual vamos a crear. Modos o maneras *de ser* en paralelo con modos o maneras *de andar*. Mi cuerpo muestra mi armonía, o a la inversa: la armonía muerde también en los movimientos rítmicos del cuerpo —y entonces puedo develar un ritmo totalmente disoluto (Leibniz diría que es el ritmo propio de los condenados) que esté plasmado en mi forma de caminar, es decir, que sea la *expresión* de mi mundo interior, de las relaciones de fuerzas que me componen:

«Por cierto, cualquiera podría descubrir en la *manera de andar* que quienes caminan con pasos de buena longitud e iguales, según el *ritmo* espondeo, son de carácter ordenado y viriles; quienes lo hacen con pasos largos pero desiguales, según los ritmos troqueos o peones, son más ardientes de lo debido; los de pasos iguales pero excesivamente pequeños, según el ritmo pirrquio, son humildes y nada nobles; *los de paso breve y desigual, próximos a la irracionalidad rítmica, son totalmente disolutos*. Y observarás también que quienes utilizan irregularmente todos estos pasos no tienen una mente estable, sino que son vacilantes»²⁰¹

La armonía como producto y productora de relaciones; el andar del cuerpo como *expresión* rítmica de la armonía. Si se quiere incluso como *síntoma* de mis relaciones interiores —hay todo un andar triste y un andar alegre, un andar disoluto, tanto como hay un registro vocal tonal para cantar o hablar la tristeza o la alegría o el anhelo de disolución: modulación vocal del melancólico; tartamudeo de lo demoníaco en *Twin Peaks*, tartamudeo neurótico de Woody Allen, apoplejía en Demócrito, dislexia y tartamudeo en Deleuze, la voz opiácea de Mark Sandman, la voz ondulante-marina de Victoria Legrand, etc. Entonces, bajo una misma lógica dinámica, Leibniz y Spinoza se acercan y se alejan entre sí. Comparten conceptos pero varían el sentido, y entonces conducen a éticas y políticas distintas, —partiendo de la diferencia conceptual más obvia que con la que, al mismo tiempo, no dejan de oponerse al cartesianismo: sustancia única en Spinoza e infinitas sustancias en Leibniz. Y sabemos, según lo veíamos con anterioridad, que para Deleuze hay un *self-enjoyment* en la ética leibniziana como una especie de postura ético-existencial²⁰². Pero en Spinoza se trata de una felicidad particular, una «extraña felicidad», porque

²⁰⁰ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 204.

²⁰¹ Cf. Arístides Quintiliano, *op. cit.*, Libro II, 83, 28.

²⁰² Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2009); pág. 307: «¿Qué es el optimismo subjetivo? Es el *self-enjoyment*. Cualquiera sea la abominación del mundo, hay algo que no se les podrá quitar y por lo cual ustedes son invencibles. No es vuestro egoísmo, no es vuestro pequeño placer de ser yo, es algo mucho más grandioso, que Whitehead llama precisamente *self-enjoyment*. Es una especie de corazón vital en el que ustedes contraen elementos, sean los elementos de una *música*, los elementos de una química, *ondas vibratorias*, etc. Y contrayendo esos elementos y volviéndose hacia ellos devienen ustedes mismos [...] En otros términos, el *self-enjoyment* es ser digno del acontecimiento, *saber o llegar a ser digno del acontecimiento*».

es una felicidad borde, peligrosa: es la felicidad que él llama de tercer género —un verdadero estallido de relámpago que puede arrastrarnos: una potencia y experiencia extrema. Es la felicidad y la certidumbre de la *creación*, de esa empresa peligrosa que es crear, dar a luz en plena luz, pero rodeada de inseguridad y de una gran modestia. Toda empresa creadora corre el riesgo de fracasar, pero el riesgo es fatal cuando la potencia llega al extremo de lo que es capaz; tendencia al límite no preexistente sino propio, inmanente:

«¿Por qué es que uno está a la vez seguro y no obstante muy vulnerable? Estamos muy vulnerables porque sólo nos falta un punto *minúsculo* para que esa potencia *nos arrastre*. Nos desborda tanto que, en ese momento, ocurre como si estuviéramos abatidos por su enormidad. Y al mismo tiempo estamos seguros [...] Es una felicidad que no depende sino de mí [porque] es verdaderamente el producto de una conquista. La conquista del tercer género consiste precisamente en llegar a estados de felicidad en que, al mismo tiempo, haya certidumbre de que pase lo que pase, de cierta manera, nadie puede quitármelos»²⁰³

Deleuze va a detectar todo un fuerte componente de «inmoralismo» en Spinoza a causa de su fuga desde el plano *moral* —típico de las filosofías de lo Uno, que son sistemas de juicio— hacia el plano *ético*, que propone más bien un «mundo de pruebas» físico-químicas. Un poco según el modo erótico de Erixímaco, aunque sin la criba de las Ideas sino justamente salidos fuera de todo molde exterior, se trata de ver qué es lo que funciona, lo que se engancha o acopla o compone conmigo y con mis relaciones²⁰⁴; Éros se ha liberado todavía un poco más. Desde este punto de vista, nadie sabe realmente lo que el cuerpo puede, de qué es capaz, ni tampoco qué puede el alma, de qué es capaz, qué pensamientos y vivencias es capaz de soportar: hasta tanto haya una efectuación —pero nadie podría decir o apostar de antemano qué es lo que sería capaz de hacer o pensar. Hay pensamientos demoledores: en *Zaratustra* y en sus cartas Nietzsche da cuenta de cómo tuvo que aprender a poder soportar su propio pensamiento tremendo —el eterno retorno. También tuvo que aprender (toda su vida) la soledad, el peso fatal y asfixiante de la absoluta libertad. Nietzsche es una prueba viva de su propia filosofía, al mismo tiempo que es una prueba viva de una filosofía que propone un mundo de pruebas nómadas: viaja, busca *su* clima, *sus* condiciones meteorológicas, e incluso gastronómicas; porque también se piensa y se hace *con el cuerpo*: «Hay más razón en tu cuerpo que en tu mejor sabiduría»²⁰⁵. El decadente, exponente de una moral del resentimiento y la tristeza, de la mala conciencia, tiene una voluntad que «quiere hacia atrás»²⁰⁶, es decir, que luego de actuar quisiera que sus potencias no se hubiesen efectuado tal y como se efectuaron: “¡Ay! Si lo hubiese sabido, ¡no lo habría hecho!”, es el grito del decadente arrepentido y culposo. Separan un cuerpo de lo que puede, la fuerza de la

²⁰³ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2011); pág. 498.

²⁰⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *ibid*; pág. 67: « La prueba físico-química se opone al juicio moral. Y yo diría que ustedes reconocen finalmente a aquellos que piensan en este sentido, se les llamó siempre «inmoralistas». Introducen una distinción entre lo auténtico y lo inauténtico que no se superpone en absoluto a la distinción del bien y del mal. En absoluto. Es toda otra distinción, es muy diferente».

²⁰⁵ Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie* (trad. A. Sánchez Pascual); Bs. As., Alianza: 1993; pág. 61.

²⁰⁶ Cf. Nietzsche, Friedrich, *ibid.*, pág. 205.

efectuación de la fuerza (potencia/acto). Un inmoralismo basado en la prueba físico-química es una filosofía del peligro, porque ¿qué es un inmoralista sino aquél de quien no podemos calcular de qué es capaz? ¿Qué es para nosotros un hombre peligroso, extraño? Es alguien del que no sabemos qué es capaz de hacer. ¿Y un artista? Ni él sabe qué es capaz de hacer; hay un inmoralismo propio en el arte. Pero llevado a la política, es el horror de Platón: un pueblo peligroso es aquel sobre el cual el soberano no sabe nunca de qué es capaz; no se puede anticipar. Vuelvo a *Twin Peaks*, porque allí se ve todo este entrechocamiento de fuerzas; los personajes no paran de trazar ensamblajes, de componer y descomponer relaciones (y todo se mueve como de a tríadas), de entrar y salir o quedar atrapados en flujos (flujos de café, de cocaína, de dinero, etc.)²⁰⁷. El agente Dale Cooper, que es como el gran calculador diferencial (no para de analizar las relaciones diferenciales de potencia entre todos los sospechosos), sabe algo fundamental acerca de su némesis Windom Earle: «You don't know *what he's capable of*, Harry»²⁰⁸. Entonces, desde el punto de vista ético, un hombre peligroso no es peligroso por sus acciones, sino por el hecho de que no sepamos de qué es capaz, cómo va a efectuar su potencia, qué va a componer o descomponer. Es lo que Nietzsche, en los apuntes para lo que será *La voluntad de poder*, considera como el nihilismo subyacente a toda acción: no conocemos la acción que realizamos; no conocemos los motivos de la acción que realizamos; no conocemos el final de la acción que realizamos. Y del otro lado, nuevamente, Hobbes, Comte, y todo el intento constante de calcular y prever las acciones y pasiones de los hombres: física-social. Siempre se va a tratar de reterritorializar, de re-codificar esos flujos de inmoralismo (empresa política, empresa psiquiátrica, empresa religiosa). Sin embargo, todo comienza en lo pequeño o, como diría Nietzsche, viene «con pasos de paloma»²⁰⁹, que por cierto es también un pequeño ritornelo: «Los *micro*-procesos revolucionarios pueden no ser de la misma naturaleza que las relaciones sociales. Por ejemplo, la relación de un individuo con la música o con la pintura puede acarrear un proceso de percepción y de sensibilidad completamente nuevo»²¹⁰.

²⁰⁷ Cf. Guattari, Félix, *Caosmosis* (I. Agoff), Bs. As., Manantial: 1996; pp. 151-52: «Pensamos aquí en los estratos visibilizados y actualizados de los Flujos materiales y energéticos, en los estratos de la vida orgánica, en los del *Socius*, de la mecanosfera, pero también en los Universos incorporales de la *música*, de las idealidades matemáticas, en los Devenires de deseo... Transversalidad jamás dada como “ya-ahí”, sino siempre a conquistar mediante una pragmática de la existencia. En el seno de cada uno de estos estratos, de cada uno de estos Devenires y Universos, queda puesto en cuestión cierto metabolismo de lo infinito, una amenaza de trascendencia, una *política de la inmanencia*».

²⁰⁸ Cf. Lynch, David y Frost, Mark (Dir.), *Twin Peaks*, Temp. 2, Ep. 21.

²⁰⁹ Cf. Leibniz, G. W., “Del Destino” (ca. Año 1705); en *Escritos filosóficos* (trad. R. Torretti, T. E. Zwanck, E. de Olaso), Buenos Aires, Charcas: 1982, pág. 384: «El mundo futuro entero está *contenido* y perfectamente *preformado* en el mundo presente, por cuanto ningún accidente puede sobrevenirle desde afuera, ya que *no hay nada fuera de él* [...] El mundo consta de infinitas cosas que cooperan, de modo que no hay nada tan pequeño ni tan remoto que no contribuya algo en su medida. Y tales *cosas pequeñas suelen efectuar cambios enormes*. Acostumbro decir que una mosca puede cambiar todo el Estado si zumba ante la nariz de un gran rey mientras éste está sentado sumido en importantes deliberaciones».

²¹⁰ Cf. Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (trad. F. Gómez), Madrid, Traficantes de sueños: 2006; pág. 63. Cf. asimismo, pág. 71; 164: «Un proceso de *singularización* de la subjetividad puede ganar una inmensa importancia, como en el caso de un gran poeta, un gran músico o un gran pintor, que, con sus visiones singulares de la escritura, de la música o de la pintura, pueden *desencadenar una mutación* en los sistemas colectivos de escucha y de visión [...] Toda la cuestión está en el hecho de que si nos referimos

Es así que la posibilidad de una lógica armónica que sea como un *entre-dos*, que llamamos extática o nomadológica, se vislumbra en lo que en las clases de *Pintura* Deleuze llama «arte bárbaro»: el arte del acontecimiento, de los equilibrios que están siempre disgregándose o a la inversa, un desequilibrio que está siempre a punto de nacer; es el arte de la simultaneidad del surgimiento (ni presencia ni ausencia)²¹¹. Sería entonces una armonía bárbara, del Sur, una armonía de las fugas, de las desterritorializaciones y las reterritorializaciones: los nómades siempre fueron considerados bárbaros, porque se alejan siempre de un centro, se descentran; son mutantes. Y desde el punto de vista musical, se tratará de no resolver las disonancias, sino afirmarlas:

«En la medida en que el mundo está ahora constituido por series divergentes (caosmos), o que la tirada de dados sustituye al juego de lo Lleno, la mónada ya no puede incluir el mundo entero como en un círculo *cerrado* modificable por proyección, sino que se abre sobre una trayectoria o una espiral en expansión que *se aleja cada vez más de un centro*. Ya no se puede distinguir una vertical *armónica* y una horizontal *melódica*, como el estado *privado* de una mónada dominante que produce en sí misma sus propios acordes, y el estado *público* de las mónadas en multitud que siguen líneas de melodía, sino que *las dos entran en fusión en una especie de diagonal*, en la que las mónadas se interpenetran, se modifican, inseparables de bloques de prehensión que las arrastran, y constituyen otras tantas *capturas transitorias* [...] La música sigue siendo la casa, pero lo que ha cambiado es la organización de la casa y su naturaleza. Seguimos siendo leibnizianos, aunque ya no sean los acordes los que expresan nuestro mundo o nuestro texto. Descubrimos nuevas maneras de plegar como también nuevas envolturas»²¹²

Entonces, vemos finalmente cómo el Barroco, con Leibniz y Spinoza, sellan las bases para lo que el siglo XIX y la época contemporánea van a producir: una nueva lógica armónica que pienso que podríamos llamar *extática*, pero que también podría llevar la marca de lo que Deleuze llama «nomadología», una armonía *nomadológica*. Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Wagner, van a producir una nueva polémica alrededor de la música y de las potencias de la música, y nuevos conceptos para pensar sus propios problemas y los problemas que abrió la filosofía barroca — el arte romántico en la estética de Hegel (en polémica con la tercera Crítica de Kant, la música del siglo XVIII y las tesis de Rousseau), el erotismo musical que Kierkegaard ve en Mozart; la metafísica de la música en Schopenhauer, y toda la polémica Nietzsche-Wagner.

Sin embargo, en ellos se viene operando un viraje fatal: si antes presenciábamos la irrupción del «sujeto» moderno, ahora presenciaremos el comienzo de su caída como categoría fundamental: crepúsculo del Sujeto. La música de Wagner todavía es demasiado moral —y Nietzsche va a tomar como una insostenible e imperdonable traición la fuga de Wagner hacia el cristianismo—, demasiado alemana, todavía remite a un sujeto y busca la formación (*bildung*) de un

únicamente a los fenómenos de la revolución molecular, podremos sin duda esforzarnos por transformar nuestra vida personal (por ejemplo, la relación con el cuerpo, el tiempo, la música, el cosmos, el sexo, el medio ambiente), y hasta organizarnos en grupos de convivencia para *salir de* los modelos dominantes. Todo eso me parece esencial para escapar a los sistemas *modelizantes* de la subjetividad capitalística».

²¹¹ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2012); pp. 213; 266-67; 273.

²¹² Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (1989); pp. 176-77.

sujeto: es la educación sentimental de Flaubert, es el desarrollo continuo de una *forma* preexistente —empresas de formación y domesticación, empresas de tristeza sublimadas por la santidad (Parsifal). A contrapelo, Nietzsche intuirá que es en un *éthos* musical como el de Bizet (en *Carmen*) donde se iniciará algo nuevo, y que él ya veía plasmado también en las obras de su amigo compositor —a quien en 1881 le puso el apodo veneciano de Peter Gast o Pietro Gast. Se trata de la impertinencia frente al sujeto y frente a la formación de un sujeto: ir hacia las *ecceidades*, es decir: «combinaciones de intensidades, compuestos intensivos [puesto que] las *ecceidades* no son personas, no son sujetos». Habrá que hacer entrar a la armonía en un juego malo: la relación diferencial entre velocidades o lentitudes, la fuga hacia el tiempo no-pulsado, flotante²¹³.

Todos estos son los guiños que en cierta forma se prepararon desde el Barroco, y cuya legalidad armónica nos resta por estudiar: tránsito hacia un immoralismo en música o un immoralismo de la armonía. Y el riesgo que supone siempre todo acto creador, el riesgo de “hacerse pedazos” —Zaratustra lo sabía—, el riesgo propio de toda liberación de las fuerzas hacia el límite de lo que son capaces: «A menudo se cita una frase de Lacan que da frío en la espalda: “Es cuando la cosa va *mejor* que uno se mata”»²¹⁴.

²¹³ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2005); pp. 333-34.

²¹⁴ Cf. Deleuze, Gilles, *op. cit.* (2012); pág. 229.

Bibliografía

- AA.VV. *La música*, Estudios Nietzsche. Revista de la Sociedad Española de estudios sobre F. Nietzsche, Número 2, Universidad de Málaga, Año 2002.
- Aristides Quintiliano, *Sobre la música* (traducción de L. Colomer y B. Gil), Madrid, Gredos: 1996.
- Aristóxeno, Hefestión, Ptolomeo, *Harmónica-Rítmica. Métrica griega. Harmónica* (trad. F. J. Pérez Cartagena, J. Urrea Méndez y P. Redondo Reyes), Madrid, Gredos: 2009.
- Bergson, Herni, *La energía espiritual* (traducción de P. Ires), Buenos Aires, Cactus: 2012.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa* (traducción de M. Monteforte Toledo), México, F.C.E.: 1992.
- Boecio, Severino, *Tratado de música* (trad. S. Villegas Guillén), Madrid, Ediciones Clásicas: 2005.
- Ceserani, Gian Paolo, *Los falsos adanes. Historia y mito de los autómatas* (traducción de F. Rivera), Caracas, Editorial Tiempo Nuevo: 1971.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos* (traducción de M. Silvar y A. Rodríguez), Barcelona, Herder: 1986.
- Delacroix, Eugène, *Metafísica y Belleza* (traducción de P. Ires), Bs. As., Cactus: 2010.
- Delacroix, Eugène, “Diario” en *El arte romántico* (trad. A. Bignami), Bs. As., Centro Editor de America Latina: 1972.
- Deleuze, Gilles, *Derrames entre Capitalismo y esquizofrenia*, Buenos Aires, Cactus: 2005.
- Deleuze, Gilles y Parnet, Claire, *Diálogos* (J. V. Pérez), Madrid, Pre-textos: 1980.
- Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición* (traducción de M. S. Delpy y H. Beccacece), Buenos Aires, Amorrortu: 2002.
- Deleuze, Gilles, *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas* (traducción de J. L. Pardo), Valencia, Pre-Textos: 2007.
- Deleuze, Gilles, *El Pliegue. Leibniz y el barroco* (traducción de J. Vázquez y U. Larraceleta), Barcelona, Paidós: 1989.
- Deleuze, Gilles, *En medio de Spinoza*, Buenos Aires, Cactus: 2011.
- Deleuze, Gilles, *Exasperación de la filosofía. El Leibniz de Deleuze*, Buenos Aires, Cactus: 2009.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (traducción de J. Vázquez Pérez), Valencia, Pre-Textos: 2002.
- Deleuze, Gilles, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus: 2012.
- Descartes, René, *Compendio de música* (traducción de P. Flores y C. Gallardo), Madrid, Tecnos: 2001.
- Diógenes Laercio, *Vidas y opiniones de los filósofos ilustres* (traducción de C. García Gual), Madrid, España: 2007.
- Eggers Lan, Conrado y Juliá, Victoria, *Los filósofos presocráticos I*, Madrid, Gredos: 2000; pág. 353.
- Eggers Lan, Conrado y Poratti, Armando, *Los filósofos presocráticos III*, Madrid, Gredos: 1997.

- Gauguin, Paul, *Escritos de un salvaje* (traducción de M. Latorre), Barcelona, Barral: 1974.
- Guattari, Félix, *Caosmosis* (I. Agoff), Buenos Aires, Manantial: 1996.
- Guattari, Félix y Rolnik, Suely, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (traducción de F. Gómez), Madrid, Traficantes de sueños: 2006.
- Hesíodo, *Obras y Fragmentos* (traducción de A. P. Jiménez), Madrid, Gredos: 2000.
- Hobbes, Thomas, *Tratado sobre el hombre* (traducción de J. Rodríguez Feo), Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia: 2008.
- Kirk, Raven & Schofield, *Los filósofos presocráticos* (traducción de J. García Fernández), Madrid, Gredos: 1999.
- Klee, Paul, *Teoría del arte moderno* (traducción de P. Ires), Buenos Aires, Cactus: 2008.
- La Mettrie, J. O., *El hombre máquina* (traducción de Cappelletti), Buenos Aires, Eudeba: 1961.
- Leibniz, G.W., *Escritos filosóficos* (traducción de R. Torretti, T. E. Zwanck, E. de Olaso), Buenos Aires, Charcas: 1982.
- Leibniz, G. W., *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano* (traducción de J. Echeverría Ezponda), Madrid, Editora Nacional: 1977.
- Llanos, Alfredo, *La filosofía de Heráclito*, Buenos Aires, Rescate: 1984.
- Locke, John, *Segundo tratado sobre el gobierno civil* (C. Mellizo), Buenos Aires, Alianza: 1993.
- Lynch, David, *Catching the Big fish*, USA, Penguin: 2007.
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie* (traducción de A. Sánchez Pascual); Buenos Aires, Alianza: 1993.
- Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia. Volumen IV* (traducción de M. Parmeggiani), Madrid, Trotta: 2012.
- Nietzsche, Friedrich, *Correspondencia. Volumen V* (traducción de J. L. Vermal), Madrid, Trotta: 2011.
- Nietzsche, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos. O cómo se filosofa con el martillo* (traducción de A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza: 1998.
- Nietzsche, Friedrich, *Ecce Homo, o cómo se llega a ser lo que se es* (traducción de A. Sánchez Pascual), Madrid, Alianza: 1985.
- Nietzsche, Friedrich, *El Anticristo, maldición sobre el cristianismo* (traducción de A. Sánchez Pascual), Buenos Aires, Alianza: 1996.
- Nietzsche, Friedrich, *Escritos contra Wagner* (traducción de J. B. Llinares), Madrid, Biblioteca Nueva: 2003.
- Nietzsche, Friedrich, *La ciencia jovial. La “Gaya Scienza”* (traducción de J. Jara), Venezuela, Monte Ávila: 1999.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal. Preludio a una filosofía del futuro* (traducción de A. S. Pascual); Madrid, Alianza: 1997.
- Platón, *Banquete* (traducción de M. Martínez Hernández), Madrid, Gredos: 1993.
- Platón, *Fedón* (traducción de C. Eggers Lan), Buenos Aires, Eudeba: 1983.
- Platón, *Fedro* (traducción de E. Lledó Íñigo), Madrid, Gredos: 1993.
- Platón, *Filebo* (traducción de M. A. Durán), Madrid, Gredos: 1992.
- Platón, *Íón* (traducción de J. M. Pérez Martel), Madrid, Alianza: 2004.
- Platón, *Leyes* (traducción de J. M. Pabón y M.F. Galiano); Madrid, Alianza: 2002.

- Platón, *República* (traducción de C. Eggers Lan), Madrid, Gredos: 1992.
- Platón, *Timeo* (traducción de F. Lisi), Madrid, Gredos: 1992.
- Poratti, Armando, *El pensamiento antiguo y su sombra*, Buenos Aires, Eudeba: 2000.
- Pseudo-Plutarco, “Sobre la música” en *Obras morales y de costumbres* (traducción de M. G. Valdés), Madrid, Akal: 1987.
- Ross, David, *Teoría de las Ideas de Platón* (traducción de J. L. Díez), Madrid, Cátedra: 1986.
- Rousseau, Jean-Jacques, “Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres”, en *Del Contrato Social. Discursos* (trad. M. Armiño), Madrid, Alianza: 1998.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Escritos sobre música* (traducción de A. Ferrer y M. Hamerlinck), Valencia, Universitat de València: 2007.
- San Agustín, *Confesiones* (traducción de A. Custodio Vega), Madrid, B.A.C.: 1951.
- San Agustín, “La música”, en *Obras completas XXXIX. Escritos varios 1* (traducción de A. Ortega), Madrid, B.A.C.: 1988.
- Sexto Empírico, “Contra los músicos” en *Contra los profesores* (trad. J. Bergua Caverio), Madrid, Gredos: 1997.
- Simmel, Georg, *Estudios psicológicos y etnológicos sobre Música* (traducción de C. A. Ferez), Gorla, Buenos Aires: 2003.
- Sosa, Juan Pablo y Días, Santiago (Ed.), *Hacer audibles... Devenires, Planos y Afecciones sonoras entre Deleuze y la música contemporánea*, Mar del Plata, Suárez: 2013.
- Spinoza, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico* (traducción de Vidal Peña), Madrid, Editora Nacional: 1984.
- Spinoza, Baruch, *Epistolario* (trad. de O. Cohan); Bs. As., Editor. Proyectos editoriales: 1988.
- Stirner, Max, *El Único y su propiedad* (traducción de J. R. Hernández Arias), Madrid, Valdemar: 2004.
- Van Gogh, Vincent, *Cartas a Theo* (traducción de V. Goldstein), Buenos Aires, Goncourt: 1976.
- Wagner, Richard, *La poesía y la música en el drama del futuro* (traducción de I. T. M. de Brugger), Buenos Aires, Espasa-Calpe: 1952.

Filmografía

- De Palma, Brian (Dir.), *Body Double*; USA, Columbia Pictures: 1984.
- Herzog, Werner (Dir.), *Encounters at the End of the World*; USA, Discovery Films: 2007.
- Herzog, Werner (Dir.), *Fata Morgana*; West Germany, W. H. Filmproduktion: 1971.
- Hitchcock, Alfred (Dir.), *Vertigo*; USA, Paramount Pictures: 1958.
- Lynch, David (Dir.), *Blue Velvet*, USA, MGM., 1986.
- Lynch, David (Dir.), *Dune*, USA, Universal Studios: 1984.
- Lynch, David y Frost, Mark (Dir.), *Twin Peaks*, USA, ABC Network: 1990-1991.
- Lynch, David (Dir.), *Wild at Heart*, USA, PolyGram Filmed Entertainment: 1990.
- Maddin, Guy (Dir.), *The Saddest Music in the World*, Canada, Rhombus Media: 2003.

- Ridley Scott (Dir.), *Blade Runner*, USA, Warner: 1984.
- Rohmer, Éric (Dir.), *Le rayon vert*; Francia, Les Films du Losange: 1986.
- Tarkovski, Andrei (Dir.), *Stalker*; Soviet Union, Kinostudiya Mosfilm: 1979.