

MUNDOS DE PÁJARO: MÚSICA Y VIDA EN LA ESTÉTICA
DELEUZIANA

Bird Worlds: Life and Music in Deleuze's Aesthetics

Guadalupe Lucero
Universidad de Buenos Aires – CONICET
guadalucero@yahoo.com.ar

RESUMEN: Deleuze no escribió mucho sobre música. Y sin embargo, la música parece estar siempre al final de cualquier consideración estética. La música, como si se jugara allí el modo de hacer mundos más propio del arte, pero también el más peligroso, con sus líneas de abolición, sus sueños cósmicos y sus apuestas políticas totalitarias. Nos proponemos aquí mostrar un matiz de este lugar central que ocupa la música en la estética deleuziana, aquel que vincula el modo de hacer del arte con el modo de hacer de los pájaros, y emprender ese recorrido a través del compositor que consideramos sienta las bases de la estética musical en Deleuze y también en Guattari: O. Messiaen.

Palabras clave: **Deleuze / música / pájaros / Messiaen**

ABSTRACT: Deleuze hasn't written very much about music. However, music seems to be always at the end of every aesthetical argument. Music, as if it was there where the most accurately artistic way of making worlds takes place. But also the most dangerous way, with its abolition lines, cosmic dreams and totalitarian politics bets. In this paper I'll show a nuance of this particular place of music in Deleuzian aesthetics; that which links the art practice to bird practice, and undertake this itinerary through the composer we consider sets the basis of the musical aesthetics in Deleuze and Guattari thought: O. Messiaen.

Keywords: **Deleuze / music / birds / Messiaen**

Existe un ave llamada cisne. El Fisiólogo dice que hay un país donde cantan tan bien y tan hermosamente que su voz es una auténtica melodía para el oído; que, cuando se toca el arpa en su presencia, se acompañan todos con el arpa, del mismo modo que el tambor se acuerda de la flauta. Y es fama que cantan mejor el año en que deben morir; de tal modo que las gentes del país, cuando oyen a uno de hermoso canto, dicen: “Éste morirá con el año”. De la misma forma que se dice de un niño pequeño, cuando se le aprecia mucho talento: “Este niño no vivirá mucho tiempo”.

Bestiario medieval. (PB: CahierIII, 233-234)

Los bestiarios medievales a menudo resultan iluminadores. El uso extendido de la analogía y la semejanza permite, como muestra Foucault en el segundo capítulo de *Las palabras y las cosas*, una lógica del contagio y la continuidad que la modernidad nos ha obstaculizado. Entre los hombres y los animales habría algo más que vagas analogías formales y pedagógicas. Se trata más bien de pulsaciones comunes que vibran en simpatía, que se acercan peligrosamente y permiten entrecruzar formas de expresión y formas de contenido.

1. Otros mundos

En los primeros días de diciembre de 2010, una noticia de divulgación científica¹ construía, casi injustificadamente, una continuidad entre el fracaso de todo intento de determinar al menos una caracterización *última* de la vida, aquella que nos daría el punto mínimo de determinación de ese concepto inasible, y la conquista del espacio exterior. Me refiero al descubrimiento de una bacteria que vive en un medio sin dudas adverso, a saber, el arsénico, y que a su vez ha reemplazado el fósforo por este potente veneno en sus cadenas de ADN. No sólo parecen renovarse los elementos *esenciales* de lo viviente, sino que, a su vez, como en una extraña confirmación de las lecturas que del *farmacon* platónico han hecho Derrida o Cacciari, el veneno es literalmente incorporado. El corrimiento de los umbrales de la caracterización de lo *viviente* parecía ir en paralelo con la necesidad de expandir a su vez la noción misma de *mundo*, ya que la noticia fue anunciada como un avance en la búsqueda de vida extraterrestre. Nancy indica que “la ‘conquista del espacio’ no puede ser considerada al modo de un

1. Cfr. L. Moledo, “Arsénico para una vida mejor”, *Página/12*, 3/12/2010.

descubrimiento de lugares preexistentes. No se descubre lo que estaba cubierto, o al menos meramente no se descubre sin que al mismo tiempo se abra, se separe y se distinga”². El espaciamento nace de la apertura y la distinción, de ese pliegue, diríamos con Deleuze, en el que, avanzando sobre el afuera, se lo incorpora como una interioridad superficial. La vida sería aquí la pulsación de ese pliegue, en ese pliegue. Pulsación inasible que se extiende bajo una lógica topológica de las superficies.

De algún modo, los músicos se han dedicado a menudo a transitar esta serie extravagante, que deambula entre estrellas y animales, entre la conquista del “afuera” del mundo y la curiosidad por ese otro “afuera” que sucede en los pliegues del mundo, en los mundos animales, minerales, inhumanos. Los pulsares o los pájaros son un poco más que excusas a la hora de hacer apuestas musicales. Unos y otros permiten hacer manifiesta una pulsación *común*.

2. Arte y animalidad

En los escasos escritos que Deleuze dedica al problema de la música, encontramos una doble inscripción: la música tiene por un lado como objeto la desterritorialización del ritornelo, concepto que se explica ante todo a través del análisis etológico de los pájaros. Los pájaros determinan por medio del canto su territorio. Así, la melodía repetida y desafiante del mundo de los pájaros construye y determina ese mundo, lo pulsa. Pero la música no es el ritornelo sino el movimiento que opera su desterritorialización. Para salir del ritornelo es necesario conquistar aquello que Boulez llamó tiempo no pulsado. En el tiempo no pulsado ya no hay “desarrollo de la forma, sino extracción de partículas que no tienen más que relaciones de velocidad y lentitud”³. Salir de la pulsación que nos constituye en tanto que humanos, entrar en otras relaciones de velocidad y ritmicidad, nos arroja ante *mundos* no humanos.

En las entrevistas grabadas junto a Claire Parnet, editadas en video luego de la muerte de Deleuze como *Abecedario*, Deleuze indica que cuando el escritor se embarca en la tarea de la escritura, se trata de llevar el lenguaje a un límite en el que se toca con lo otro, con su propia imposibilidad. Y este tocarse con la imposibilidad del lenguaje es lo

2. J.-L. Nancy, “La declosión” en: *La declosión. Deconstrucción del cristianismo 1*, trad. G. Lucero, Buenos Aires, La Cebra, 2008, pp. 260-261.

3. G. Deleuze, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia (edición de clases)*, Buenos Aires, Cactus, 2005, clase del 3 de mayo de 1977, p. 359.

que lleva a Deleuze a decir que el escritor escribe “por”, “en lugar de”, por ejemplo, el animal. Ese límite no debe mantenerse como frontera, es necesario abismarse en ese umbral hasta borrar y hacer indiscernible el límite, o, para decirlo con otras palabras, volver inhumana la escritura. Al contrario de lo que sucede en las fábulas esópicas, el animal aquí no es metáfora de nada. “Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. (...) La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir-imperceptible”⁴. Si en los cuentos kafkianos los animales hablan no es para alimentar una máquina antropológica, sino para alimentar una máquina simuladora que entra en una zona de vecindad con el animal, que hace que la lengua devenga animal al demorarse en esa frontera.

La finalidad del arte es, para Deleuze y Guattari, “arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto que percibe, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro”⁵. Esto implica poder extraer de la experiencia concreta y singular de cada sujeto un afecto impersonal, de los modos de aparecer concretos de los objetos en el mundo un percepto que no se agota en la percepción individual e individuada, sino que es más bien una singularidad pre-individual. Esta lógica de “extracción” afectiva es la que rige el encuentro desigual entre arte y filosofía. Si esta última es la que opera dicha extracción, es para devolver al arte un espacio que ella misma había limitado: aquel de la estética en su sentido más clásico, el de una disciplina obsesionada por el mundo de la sensibilidad y de la percepción.

Si el animal es la figura privilegiada que articula ese vínculo asimétrico entre arte y filosofía, no deja de señalarnos otras figuras que se oponen igualmente a cierta concepción de lo humano, a saber, el niño y la mujer. Esta centralidad de la figura del animal puede entenderse en dos sentidos: en primer lugar, en tanto que límite clásico de lo humano. El vínculo entre el hombre y el animal como encuentro de heterogéneos parece ser útil para pensar la exterioridad entre dos saberes tan distintos como el arte y la filosofía. Pero en segundo lugar, y avanzando más allá del espacio de la analogía formal, la relación con el animal implica el contacto con otros modos de actuar, afectar y dejarse afectar por el mundo. Si la antropología se sustituye por

una etología⁶ es porque el hombre deja de ser una figura privilegiada. Una etología estudiará los modos de comportamiento del hombre y del animal, desdibujando aquellos paisajes conceptuales en los que el concepto de animal servía de mero límite al de hombre, ya sea para señalar el comienzo de la historia y de la cultura, frente a una vida natural a-histórica, ya sea para refrendar el viejo dualismo alma-cuerpo, reencontrando en la primera la marca y hiato que salvaba al hombre de su mera vida biológica de la que el animal daría cuenta como testigo mudo de su privación.

3. Los pájaros de Messiaen

La idea de una naturaleza que es artista antes que el hombre o independientemente de él, implica una referencia explícita al compositor del *Quatuor pour la fin du temps*: “el arte no es un privilegio del hombre. Messiaen tiene razón cuando dice que muchos pájaros no sólo son virtuosos, sino artistas”⁷. Habría que dar un paso más allá e indicar que no sólo los pájaros son artistas, sino que son artistas de otros mundos, de otros medios, es así que el animal constituye un espacio de análisis privilegiado. No para reencontrar en él caracteres de lo humano, sino para comprender esas líneas de deshumanización.

A pesar de que Messiaen habría notado cantos de pájaros desde los años 20, es recién en 1941 en el *Quatuor pour la fin du temps* cuando un pájaro entra por primera vez en escena. En esa misma época, en su *Technique de mon langage musical*, les dedica un breve capítulo, donde explica su utilidad compositiva: no se trata de imitar fielmente el sonido reconocible del canto, sino de reconstruir las relaciones rítmicas y melódicas, imposibles para un ejecutante humano. Este matiz descubre un modo inédito de comprender la imitación. El hombre no copia algo del pájaro sino que adquiere posturas, comportamientos, modos de hacer mundo, propios del pájaro. Se deshumaniza en el pájaro. Desde este punto de vista, toma cuerpo el término que introduce Brelet, un *empirismo naturalista*.

Este empirismo encuentra su expresión más acabada en el *Catalogue d'oiseaux*. El catálogo presenta retratos de los personajes musicales que cada pájaro parece interpretar. Pero a la vez, cada personaje es presentado con su pequeño fragmento de mundo, llevando la lógica territorial al extremo: no sólo el canto delimita el territorio, a la vez

4. G. Deleuze, “La literatura y la vida” en: *Crítica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 11.

5. G. Deleuze y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 168.

6. Cfr. A. Sauvagnargues, *Deleuze. Del animal al arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 11.

7. *Ibid.*, p. 323.

el paisaje se inmiscuye y queda retratado junto con el personaje, formando un bloque donde el territorio ve sus límites minados. Al extraer junto con el canto un fragmento del mundo del pájaro, un fragmento del medio al que ese canto responde y afecta, Messiaen nos permite reconducir el canto recortado por su *musicalidad* a su vínculo esencial con la delimitación territorial. Nos permite a su vez ejemplificar la crítica que Deleuze y Guattari hacen del clásico concepto de “mímesis”. El concepto de *devenir* en su matiz propiamente estético constituye una eficiente y novedosa salida a la cuestión de la imitación como concepto de la estética, sin necesidad de perder el clásico vínculo entre arte y naturaleza: “Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación (...) tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población”⁸.

4. “Para cambiar el mundo hay que cambiar el tiempo”

En el capítulo dedicado al problema musical de *Mil mesetas*, los autores se detienen especialmente en el problema del ritmo y en la distinción entre tiempo medido, cronometrado, y tiempo ritmado. Messiaen cumple un rol esencial en la estructura argumental de este capítulo y por ende en la construcción de esta incipiente *estética musical*. Roland Bogue señala que la relación entre un católico devoto y dos filósofos materialistas, tiene que ser en principio extraña⁹. Sin embargo, en el marco de su férrea religiosidad, crece un modo particular de habitar el mundo, un modo marcado por cierta lógica extática en íntima relación con la felicidad, y que implica un ser del tiempo que interesa particularmente a Deleuze a propósito de la noción de “Aión”. Este concepto que Deleuze toma del análisis de la filosofía estoica, parece sintetizarse en una frase: “Un poco de tiempo en estado puro”. La frase de Proust es conocida, y Deleuze y Guattari la mantienen siempre como horizonte a la hora de hablar de música. Algo que a nadie se le escapa: la música cualifica determinados estados temporales, los crea, extrae de ellos afectos propios. Uno de los espacios de mayor experimentación de Messiaen es el del ritmo. Para Messiaen el ritmo nada tiene que ver con un tiempo ya estructurado, ya medido, sino más bien con el nacimiento mismo del tiempo:

Imaginen que hubiera una sola pulsación en todo el universo. Una pulsación; antes y después la eternidad. Un antes y un después. Ese sería el nacimiento del tiempo. Imaginen luego, casi inmediatamente, una segunda pulsación. En tanto que cualquier pulsación es continuada por el silencio que la sigue, la segunda pulsación será más larga que la primera. Otro número, otra duración. Ese es el nacimiento del Ritmo.¹⁰

Evidentemente, para Deleuze esta definición implica un vínculo estrecho con la lógica temporal de los estoicos que lo ha inspirado desde *Lógica del sentido*. Y es de algún modo el contacto con la estética musical de Messiaen lo que le permite terminar de estructurar aquello que en *Diferencia y Repetición* aparecía tímida y ambiguamente:

La medida no es más que la envoltura de un ritmo, y de una relación de ritmos. La reiteración de puntos de desigualdad, de puntos de flexión, de acontecimientos rítmicos, es más profunda que la reproducción de elementos ordinarios homogéneos; de modo que, en todos los casos, debemos distinguir la repetición-medida y la repetición ritmo, ya que la primera es sólo la apariencia o el efecto abstracto de la segunda.¹¹

Habría así una repetición más fundamental de la que depende una repetición que es sólo un modo de su aparecer. Estas figuras reaparecerán una y otra vez bajo los conceptos de “Cronos” y “Aión”, pero también bajo las nociones de tiempo pulsado y tiempo no pulsado. Si se quisiera establecer un vínculo directo con Messiaen, se podría pensar aquí justamente la deriva cristiana, aquella que remite a dos temporalidades heterogéneas, una eternidad del más allá y un tiempo, propiamente dicho, del más acá. El recupero de la filosofía estoica en este punto tiene como objeto, en Deleuze, recusar la lógica trascendente que se deduce de un esquema tal, aunque sin perder la heterogeneidad de esos dos tiempos. Existe para Deleuze un tiempo de los cuerpos, un tiempo pulsado, “Cronos”, y un tiempo de los “incorporales”, que no es un *más allá* en términos cristianos, sino que es el tiempo de los “expresados”. Tiempo pulsado no debe confundirse con tiempo regular, sino con un tiempo dependiente de una relación territorial, que afecta un medio o un ritmo, y que puede ser regular o irregular. Por eso, es necesario pensar otro tiempo que no se corresponde con el del

8. *Idem*.

9. Cfr. Roland Bogue, *Deleuze on music, painting and the arts*, New York, Routledge, 2005, p. 24.

10. O. Messiaen, *Conférence de Bruxelles*, cit. en Roland Bogue, *op. cit.*, p. 25.

11. G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 50.

territorio, aún cuando sólo podamos ver su destello a través de él. Un entre-tiempo en medio del tiempo, un tiempo muerto, en el que nada pasa, tiempo ya no de la eternidad, sino del acontecimiento. Ese entre-tiempo es lo que se encuentra entre dos puntos temporales definidos, pero que no se define como el paso abstracto de uno a otro sino como la duración que persiste entre uno y otro¹². Es así que esta duración diremos in- o a-temporal envuelve el *devenir*. Porque “nada sucede allí, pero todo deviene”¹³. Nada sucede porque no se trata de la estructura de los hechos que se suceden en el tiempo. Se trata del tiempo del devenir, donde se juega aquel doble devenir que dibuja una zona de indiscernibilidad, de un entre-dos en el que no es posible ya determinar segmentos o momentos determinados.

Es posible leer algunos de los ejes de la técnica del lenguaje musical de Messiaen en función de la preocupación por esta doble temporalidad. En el artículo dedicado a Messiaen de la *Historia de la música* de Roland Manuel¹⁴, Gisèle Brelet señala, a propósito del lenguaje musical de Messiaen, que los ritmos no retrogradables y los modos de transposiciones limitadas permiten un efecto de ubicuidad, tonal y temporal, que construye un cerco sobre ellos mismos, como si la imposibilidad de transposición y retrogradación generara un espacio de relativa fijeza o estabilidad. Brelet lee en esta ubicuidad el vínculo con lo intemporal, que a la vez permite remitir la técnica compositiva al aspecto religioso que caracteriza la visión del mundo de Messiaen. Sin embargo, nos interesa ver en esa suerte de estabilidad, de no direccionalidad temporal, antes que la directa relación con lo *intemporal*, la relación con la construcción de una temporalidad interna, un entre-tiempo. Si la religiosidad remite a cierta experiencia de lo *extático*, se trata justamente de una experiencia no necesariamente *eterna*, sino por el contrario una relación con el *tiempo en estado puro*, con un entre-tiempo que persiste o que se insinúa en el tiempo que pasa.

5. El niño y el cisne

A menudo encontramos en los escritos deleuzianos sobre música la referencia al niño que muere. El niño, ejemplo inicial de la estructura del ritornelo como protección, es quien muere cuando deviene *tema*

12. Cfr. G. Deleuze y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, trad. cit., p. 159.

13. *Idem*.

14. Cfr. G. Brelet, “La musique contemporaine en France” en: R. Manuel (ed.), *Histoire de la musique*, vol. 2, t. 2: *Du XVIII^e siècle à nos jours*, París, Gallimard, 1963, esp. pp. 1159-1169.

musical. Es el niño también quien lleva adelante, entre sus balbuceos y gritos de infante, la primera territorialización del chillido en la voz. Como los huevos del cuento de Agamben, al que Paula Fleisner se refiere maravillosamente en otro artículo de este dossier, el canto se anuda en el tiempo suspendido de la vida, en la fragilidad del aún-no embrionario y la fuga sobre una línea de abolición que nos lleva a la muerte: “El Canto es la repetición idéntica pero distinta, de la vida, repetición que la ordena y la “salva”. Sin el Canto que la constriñe, la vida no puede expandirse y se extingue”¹⁵. Así retorna el cisne que convocamos al inicio de este escrito, que canta mejor cuando está por morir, cuando emprende finalmente el camino que lo lleva más allá de su mundo, quizás a su espacio exterior.

15. Cfr. en este mismo volumen, el artículo de Paula Fleisner, “El canto de la vida: animalidad, comunidad y música en un cuento de Giorgio Agamben”, p. 258.

