

Intensidades últimas
Algunas consideraciones sobre
el estilo tardío entre Adorno y Deleuze

Guadalupe Lucero

Escribo para morir, para dar a la muerte su posibilidad esencial, por la que es esencialmente muerte, fuente de invisibilidad, pero, al mismo tiempo, sólo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal.

Blanchot

Dos instantáneas

El estilo tardío, aquel de la decadencia, de la producción de vejez, aquel que crece a la luz de la ceniza ¿No es en la vejez cuando la mirada pierde agudeza y la escucha se debilita? Lo *tardío* es lo que no llega en el tiempo justo, se muestra en la noche como si estuviera a pleno sol. Pero el día ha pasado y es ya demasiado tarde. Si los ojos no se acostumbran a la oscuridad, no puede distinguirse allí más que lo borroso y lo falto de nitidez, lo que ha perdido sus contornos y se confunde monstruoso con el fondo que amenaza de una vez devorarlo. Y sin embargo...

Dos instantáneas: Adorno muere señalado por los alumnos de la época como un viejo conservador, y luego de haber tenido que recurrir a la policía para sofocar un movimiento estudiantil; Perlongher nos cuenta en sus escritos sobre París, que Deleuze era una suerte de topo solitario que vagaba por el subterráneo, huraño y alejado de los círculos sociales. Cuadros de vejez. Incomprendidos, hoscos. Parecen no responder al modelo que sus propias vidas han forjado, parecen no responder a lo esperado, a

lo que el tiempo les asigna, siempre y cuando el tiempo y ellos mismos actúen de buena fe, de acuerdo con cierto horizonte de previsibilidad.

Algo *comunica* a estos filósofos que nada parecen tener en común. Un estilo filosófico incómodo, árido, inactual. Ciertamente son filosofías que se asemejan a los rasgos que Adorno dará al estilo tardío. Producción que se expone en el abandono del *estilo*, o más bien en la búsqueda de un estilo rigurosamente filosófico: el concepto debe encarnar los problemas. Un *estilo* que deja de lado toda floritura individual a favor de la sobriedad. Lo *común* entre Adorno y Deleuze no se agota en una cuestión de estilos. Lo *en común* se extiende a las consideraciones que ambos realizan sobre el arte. Como si en el arte se jugara propiamente la cuestión de lo tardío, de esa producción que se tensa en el umbral de la muerte.

Niños y ancianos

Deleuze escribe su último texto, “La inmanencia: una vida...”, a mediados de 1995. En noviembre pondrá fin a su vida arrojándose de la ventana. Ese pequeño texto es quizás una espléndida pieza de lo que aquí trataremos como *estilo tardío*. Resulta curioso y útil respecto de la necesidad de ubicar finalmente a Deleuze dentro de cierto *clima* de pensamiento, pero a la vez condensa con una simpleza extraña cuestiones que ocupaban a Deleuze desde *Lógica del sentido*.

El texto comienza preguntándose qué es un campo trascendental¹ y Deleuze responde por la negativa: “se distingue de la experiencia porque no remite a un objeto ni pertenece a un sujeto (representación empírica)”. Es necesario deslindarse de la postulación de un sujeto de la experiencia, y por ello “se presenta como pura corriente de consciencia a-subjetiva, consciencia pre-reflexiva impersonal, duración cualitativa de la consciencia sin yo”². Este comienzo atiende al primer aspecto de su título, la cuestión de “la inmanencia”. Sin embargo, esos dos puntos nos arrojan sobre

¹ Deleuze, G., “L'immanence: une vie...” en *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Minuit, 2003, p. 359.

² *Ibid.*, p. 359.

el segundo sintagma, una vida... y al respecto Deleuze refiere un ejemplo. El ejemplo es allí el de la vida que centellea en el lecho de muerte, que se anuncia como afectividad impersonal. La vida impersonal en el umbral de la muerte... Se trata de un pasaje de *El amigo común* de Dickens. El canalla moribundo, ante quienes lo acompañan y que no le tienen particular aprecio, despierta cierto respeto, cierto amor, cierto interés en la salvación ¿de qué? No de *la* vida, *su* vida en sí despreciable, sino de *una* vida singular e indefinida que juega entre la vida (definida) y la muerte. La muerte, entonces, se presenta aquí como el acontecimiento privilegiado que anuncia ese impersonal. Recordemos el pasaje de *Lógica del sentido*: “la muerte es a la vez lo que está en una relación extrema o definitiva conmigo, con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene relación conmigo, lo incorporal y lo infinitivo, lo impersonal, lo que no está fundado sino en sí mismo. [...] Es el *se* de las singularidades impersonales y preindividuales, el *se* del acontecimiento puro en el que *muere* es como *llueve*”³. Sin embargo, Deleuze se apura a indicar que no es sólo en el instante de la muerte donde esa vida indefinida debería encontrarse. El privilegio de la muerte se asigna en este texto de vejez a una vida indefinida que justamente habita el *entretiempos* de esos instantes que uno tras otro construyen el camino que la vida transita hacia la muerte. Totalidad no cronométrica del pasado y el futuro. Un tiempo de *beatitud*, de detenida felicidad. Un tiempo suspendido, límbico, liminar o anterior al tiempo de la vida. Los bebés, los niños pequeñitos, dice Deleuze, “están atravesados por una vida inmanente que es pura potencia, e incluso beatitud”⁴. Es pura potencia, no es aún tiempo proyectado. ¿Se trata de un puro estado contemplativo? Si el niño contempla, lo hace como los niños de un film neorrealista. La contemplación es efecto de un mundo que es *casi demasiado* para ellos, un mundo ante el cual no pueden responder. ¿Y los ancianos? ¿No se encuentran en un estado de agotamiento que anula también la reacción posible?⁵

³ Deleuze, G., *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989, “Vigésimoprimer serie, del acontecimiento”, p. 160

⁴ Deleuze, G., “L'immanence: une vie...”, op. cit., p. 362.

⁵ Respecto de esta lógica del agotamiento no podemos dejar de referir ese bello texto también tardío de Deleuze sobre Beckett, “L'épuisé”, en Beckett, S., *Quad*, Paris, Minuit, 1992.

La música está poblada de devenires-niño. Quizás es bajo la perspectiva de esa vida inmanente que los atraviesa que deberíamos pensar esta afirmación. La perdición del arte es que su material se constituya de las pequeñas historias privadas, los pequeños traumas personales. Es decir, de las vidas y los afectos actuales, encarnados en determinados estados de cosas. 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, arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro”.⁶ Gracias a su independencia respecto de los estados de cosas con los que se vincula, la obra puede sostenerse a sí misma como un ser de sensación.

Nostalgia arcaica

En un pasaje de *Retórica* dedicado a las edades del hombre Aristóteles nos indica que el carácter de los hombres es determinado por las pasiones y los hábitos, las edades y la fortuna. Aristóteles divide esas edades en tres momentos: la juventud, la plenitud, la vejez. En ellas se pone en juego la tensión entre pasiones y hábitos, y sólo en la plenitud esta tensión se encuentra en equilibrio. Es decir, el anciano y el joven aparecen dominados por la debilidad y la pasión respectivamente. Los jóvenes, dominados por la pasión, “todo lo hacen con exceso”, les falta el criterio del justo medio. Pero también el anciano ha perdido este criterio, aunque ya no por exceso sino por defecto. El anciano es desconfiado, cobarde y temeroso. Sólo el hombre maduro encuentra el equilibrio entre el bien y la utilidad, entre la valentía y la cobardía. Sólo el hombre maduro puede pensarse como medida del hombre prudente, y por lo tanto como lugar donde la virtud por excelencia encuentra su máximo desarrollo. En esto Aristóteles se distancia de Platón: claramente el lugar de la virtud y la razón en *Las leyes* corresponde a los ancianos. Es la “eficacia” de la experiencia de los ancianos la que resulta absolutamente superior a cualquier otro juicio. Y es interesante que los ancianos de *Las leyes* elijan con mayor gusto el recitado

⁶ Deleuze G., y Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993, p. 168.

de la *Iliada* y la *Odisea* que las tragedias y las comedias.⁷ Cacciari⁸ señala esta “nostalgia arcaica” de Platón a propósito de otro ejemplo de *Las leyes*, el del arte egipcio. Un arte que mantiene incólumes sus siempre mismas reglas. ¿No son las reglas otro nombre para el vaciado cobijo de la convención? Ciertó dolor por un hogar perdido, un hogar donde la convención reina, pero reina en la manifestación de su vacío, en su estructura escenográfica. A propósito de la operación kafkiana sobre la lengua, Deleuze y Guattari afirman que se trata de “abandonar el sentido [...] [y] retener de él sólo un esqueleto o una silueta de papel”.⁹ La afirmación de lo más arcaico como aquello que surge de la sabiduría tardía, no es lejana de aquello que reencontrará Adorno en el análisis técnico de las obras tardías de Beethoven.

Austeridad impersonal

Adorno indica, en su ensayo sobre el estilo tardío en Beethoven, que el carácter controvertido de las obras no debe explicarse apelando a la decadencia física, a la enfermedad o a la muerte cercana. Edward Said recompone brevemente esta cuestión en el primer capítulo de *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*¹⁰, libro póstumo y elaborado, justamente, en la consciencia del ocaso de su propia vida. Una doble cuestión se pone en juego aquí: la cuestión de la naturaleza, de aquello que remite al cuerpo, a la salud y a la enfermedad, a la degradación y la muerte como mero acontecimiento biológico por un lado, y por otro la cuestión de la historia. Sólo desde la perspectiva de la historia y de la cultura es necesario para Said elaborar un discurso sobre lo tardío. Tomar la perspectiva de la cultura, abandonar la perspectiva de lo individual. No se trata

⁷ Cf. Platón, *Las leyes*, II 658c-e, Madrid, C.E.P.yC., 1999, pp. 53-54.

⁸ Cf. Cacciari, M., “El hacer del canto” en *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 16.

⁹ Deleuze G., y Guattari, F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, Minuit, 1975, p. 37.

¹⁰ Said, E., “Lo pertinente y lo tardío” en *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*, Barcelona, Debate, 2009.

simplemente de *perder estilo*, sino de afirmar un estilo impersonal. Entonces, contra las explicaciones subjetivistas que frecuentemente abundan a la hora de dar cuenta de la producción artística de vejez, es necesario abordar el *estilo tardío* a través del análisis técnico. A partir del análisis del uso de las convenciones en el Beethoven tardío Adorno indica que la ley formal de sus obras no se comprende si se somete al concepto de expresión, al menos al concepto de expresión que sería la de una subjetividad desinhibida, sino que la expresión aparece en la convención desnuda. El sujeto subvierte la obra con el fin de no expresarse ya, y deja tras de sí las ruinas que terminarán deviniendo ellas mismas expresión. El estilo tardío permite conjugar lo extraordinario con la máxima seriedad.¹¹ Nada hay allí de “apariencia bella”, justamente todo aquello que el compositor podría desplegar para adornar o embellecer la obra, se encuentra retraído, y el lenguaje musical aparece por sí mismo en su desnudez. De allí el carácter de ruina o de fragmento que Adorno atribuye a esta música. No se trata de una música “fragmentaria”, sino de la exposición de los fragmentos: “Lo escueto en el último Beethoven está relacionado con lo *inorgánico*. Lo que no crece no exuberará. La austeridad y la muerte”.¹²

He aquí una zona común que conjuga el pensamiento deleuziano y el adorniano: la necesidad de pensar las fuerzas que operan inmanentemente en la obra como una diferenciación o un devenir-minoritario que revela el carácter colectivo del lenguaje artístico. Este devenir colectivo del lenguaje es central para comprender la especificidad del estilo tardío. Allí la individualidad se borra para dejar aparecer un impersonal o un colectivo. Una sentencia de Adorno nos permite resumir esta cuestión: “Lo que en el último Beethoven resulta único es el hecho de que con él el espíritu sigue en posesión de sí mismo en experiencias que de otro modo se pagarían con la locura sin remedio. Pero estas experiencias no son de la subjetividad sino del lenguaje, es decir, del colectivo”.¹³

¹¹ Cf. Adorno, T. W., “Sobre el estilo tardío de Beethoven” en *Beethoven, filosofía de la música. Fragmentos y textos*, ed. de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2003, p. 167.

¹² Adorno, T. W., Fragmento [308] en *Beethoven, filosofía de la música...*, op. cit., p. 141.

¹³ *Ibid.*

Fantasmagorías

Pero no toda producción de vejez es propiamente *estilo tardío*. En el *Ensayo sobre Wagner* Adorno señala el cinismo wagneriano como una de las causas del alejamiento de Nietzsche. Nietzsche no entiende el humor de Wagner, o más bien muestra que el humor, en tanto que *tema* de los escritos sobre Wagner, debe ser analizado clínicamente. En el prólogo a *El caso Wagner* Nietzsche apelaba a la figura de la broma para decir que sobre algunos asuntos no se debe bromear. El estilo tardío de Wagner no se *redime* a través de un recurso al humor. Adorno toma el guante nietzscheano: *Parsifal* no se explica meramente como una respuesta a las demandas del *mercado*. “El misterio más oscuro del humor wagneriano es que lo emplea tanto contra la víctima como contra sí mismo. La prematura suspensión del derecho por la risa cuesta cara: suena la hora y la máscara risueña no cae. No se trata del saludable cinismo de quien de nuevo evoca la memoria de la criatura deforme recordándole bruscamente al hombre su parecido con un animal, sino del nocivo para el que la unidad de la naturaleza consiste en que todo, hombre y animal, víctima y juez, merece su exterminio, y que legitima sádicamente el exterminio de la víctima mediante la aniquilación moral de sí mismo”.¹⁴ Es el antisemitismo wagneriano el que por igual a Liszt y a Nietzsche desagrada, marca un límite al humor. No hay estilo tardío en Wagner, no hay giro cristiano, sino una única broma pesada. No hay *estilo* ante todo, porque no hay trabajo crítico sobre el tiempo, sino mera fantasmagoría compensatoria. El *estilo* es siempre cincelado temporal, por eso el *estilo tardío* resulta particularmente excepcional porque la crítica del tiempo se realiza en el umbral que anuncia su posible fin, anuncia ese peligroso quizás que indica que quizás el tiempo ya no pase. El tiempo sólo puede tomarse críticamente a través de la dotación particular de un contenido, sólo cuando se abandona su mero discurrir abstracto. *Estilo* es, para Adorno, el de la primera escuela de Viena. *Estilo tardío* será el de Beethoven, que responde al tiempo clá-

¹⁴ Adorno, T., *Ensayo sobre Wagner* en *Monografías musicales. Obra completa vol. 13*, Madrid, Akal, 2008, pp. 22-23.

sico dominado por la forma y el desarrollo motivico a través de la introyección del carácter *alienado* del sujeto.¹⁵ Wagner por el contrario responde falsamente a la alienación a través de la figura del director de orquesta que “es el portavoz de todo y obliga a la obediencia mutua”.¹⁶ La ilusión compensatoria wagneriana es lo que contradice el meollo del estilo tardío: justamente no hay allí compensación alguna. Se trata de afirmar sin piedad la aridez del desierto. En las primeras líneas del último libro que escribieron juntos, *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari anunciaban que una pregunta semejante sólo podía llegar en la vejez, en un exceso de *sobriedad*. “A veces ocurre que la vejez otorga no una juventud eterna, sino una libertad soberana, una necesidad pura en la que se goza de un momento de gracia entre la vida y la muerte, y en el que todas las piezas de la máquina encajan para enviar un mensaje hacia el futuro que atraviesa las épocas”.¹⁷

Catástrofe

La catástrofe es en primer lugar el desenlace, el fin, particularmente cuando implica desgracias. No hay final feliz, eso parece anunciar la catástrofe y también el estilo tardío. El diccionario de la Real Academia Española indica que se trata de un “suceso infausto que altera gravemente el orden regular de las cosas”. Altera el curso temporal, el curso previsible que ordena los sucesos del mundo. La catástrofe conlleva una gran destrucción. Implica la acción del derrumbamiento. Es por eso que la sensibilidad para la catástrofe llega con el derrumbamiento que la supone. No hay casi filósofos precoces, afirma Deleuze. Kant, por ejemplo, comienza a escribir sus grandes obras luego de los cincuenta años. Y recién en la *Crítica del juicio* “hará el análisis de lo sublime y todo el análisis del símbolo y del simbolismo, como si a medida que envejecía, hubiera devenido sensible a la catástrofe”.¹⁸ He aquí un particular vínculo entre vejez y

¹⁵ Cf. *Ibid.*, p. 37.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷ Deleuze G., y Guattari, F., *¿Qué es la filosofía?*, op. cit., p. 7.

¹⁸ Deleuze, G., *Kant y el tiempo (edición de clases)*, Buenos Aires, Cactus, 2008, p. 81.

sensibilidad para la catástrofe. Recordemos que también para Adorno es central el vínculo entre obra de arte y catástrofe, pero más esencialmente entre obra tardía y catástrofe. El ensayo sobre “El estilo tardío de Beethoven” culmina con la afirmación de que “[e]n la historia del arte las obras tardías son las catástrofes”¹⁹, afirmación que retomará a propósito del carácter de la obra de arte en general, en *Teoría estética*. La catástrofe remite evidentemente a la ruina, al abatimiento y a la destrucción. También al desenlace trágico. Y es que quizás el estilo tardío sea trágico en el sentido de que muestra las ruinas de una historia, revuelve los estratos que parecían definitivamente enterrados, negando todo futuro en términos de evolución.

Es en este sentido que debe entenderse la afirmación adorniana de que “las obras tardías [...] muestran más las huellas de una historia que de un crecimiento”.²⁰ Muestran que la evolución del estilo no mantiene una dirección constante sino que en un momento dado se repliega, vuelve sobre sí misma sin esperanza. Recoge los restos, que, como indicaba la alegoría benjaminiana, el ángel del progreso ha dejado tras de sí: “una única catástrofe que constantemente amontona ruinas sobre ruinas”.²¹ La catástrofe se vincula íntimamente con el orden de la heterotopía, y así como en la estética propuesta por Deleuze y Guattari las obras de arte se tensan entre el caos y la homogeneización, también en Adorno las obras resguardan en su fragilidad la trinchera de la resistencia. Resulta llamativo que así como para Adorno la música sea quizás el arte donde más claramente se despliega la resistencia a la homogeneización y el cifrado resguardo de un lenguaje colectivo emancipado, para Deleuze y Guattari la música constituya el arte más desterritorializado. El sonido desterritorializado se encuentra a medio camino entre el lenguaje con sentido y la música organizada. Es más bien lo que sucede entre ambos, los ruidos de Gregorio en *La metamorfosis* en conjunción con el violín de la hermana: “En toda la obra de Kafka la música organizada se encuentra atravesada

¹⁹ Adorno, T. W., “El estilo tardío de Beethoven” en *Beethoven. Filosofía de la música*, op. cit., p. 117.

²⁰ *Ibid.*, p. 114.

²¹ Benjamin, W., “Sobre el concepto de historia”, Tesis IX, en *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009, p. 152.

por una línea de abolición, así como el lenguaje comprensible por una línea de fuga, para liberar una materia viva expresiva, que habla por sí misma y ya no tiene necesidad de estar formada”.²² Este vínculo entre música y línea de abolición es reiterado en *Mil mesetas* donde se preguntan cuál es el contenido esencial de la música, y responden: “la expresión musical es inseparable de un devenir-mujer, de un devenir-niño, de un devenir-animal”.²³ El niño que juega, el niño que muere. El niño muere, pero la música no implica un regodeo en el dolor, sino más bien un modo de hacer coincidir muerte y felicidad ¿no se trata de la beatitud, aquella de los niños pequeños y de los moribundos? Cuando la línea de fuga continúa más allá de todo límite, ya sin conectarse con nada, se convierte en pura pasión de abolición. Gracias a su poder desterritorializante la música enfrenta el peligro: “parece que la música tiene una fuerza desterritorializante mucho mayor, mucho más intensa y colectiva a la vez [que la pintura]. [...] Puede que los músicos sean individualmente más reaccionarios que los pintores, más religiosos, menos “sociales”, pero no por ello dejan de manejar una fuerza colectiva infinitamente superior a la de la pintura”.²⁴ Como los ancianos platónicos esta apariencia reaccionaria quizás no es más que consecuencia de una experiencia inconfesable.

²² Deleuze G, y Guattari, F., *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 38

²³ Deleuze G, y Guattari, F., *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2002, p. 298.

²⁴ *Ibid.*, p. 301.