

## DEVENIR MUSICA

Para la música occidental (pero las otras músicas se encuentran en un problema análogo, y que resuelven de una manera bien distinta) hemos intentado definir un bloque de devenir en el plano de la expresión, un bloque de expresión: gracias a las transversales que escapan incesantemente de las coordenadas o de los sistemas puntuales que funcionan en tal o cual momento como códigos musicales. Es evidente que un bloque de contenido corresponde a este bloque de expresión. Ni siquiera se trata de una correspondencia: no habría "bloque" móvil si un contenido, ya en sí musical, (no un motivo ni un tema) no interfiriera incesantemente con la expresión. Pero ¿cuál es el asunto de la música, cuál es su contenido indisoluble de la expresión sonora? Resulta difícil decirlo, pero es algo como: un niño muere, un niño juega, una mujer nace, una mujer muere, un ave llega, un ave se va. Queremos decir que esos no son temas occidentales de la música, aun si es posible multiplicar los ejemplos, mucho menos ejercicios imitativos, sino que se trata de algo esencial. ¿Por qué un niño, una mujer, una ave? Porque la expresión musical es inseparable de un devenir-niño, de un devenir-mujer, de un devenir-animal que constituyen su contenido. ¿Por qué muere el niño o por qué el pájaro cae como atravesado por una flecha? En razón misma del "peligro" propio de toda línea que se escapa, de toda línea de fuga o de desterritorialización creadora: transformarse en destrucción, en abolición. Mélisande, una mujer-niño, un secreto, muere dos veces ("ahora es el turno de la pobre pequeña"), La música jamás es trágica, la música es alegría. Pero llega a suceder, y sucede necesariamente, que la música logre darnos el gusto por la muerte, no tanto la felicidad como el morir con felicidad, apagarse. No tanto en virtud de un instinto de muerte que ella sería capaz de despertar en nosotros sino en virtud de una dimensión que es propia de su dispositivo sonoro, de su máquina sonora, el

momento que es preciso afrontar ahí donde la transversal se convierte en línea de abolición. Paz y exasperación!. La música tiene sed de destrucción, sed de toda clase de destrucción, extinción, trituración, dislocación. ¿No es ése su "fascismo" potencial? Pero cada vez que un músico escribe *In memoriam*, no se trata de un motivo X de inspiración, ni de un recuerdo, sino por el contrario de un devenir que se ha limitado a afrontar su propio peligro, dispuesto a caer en él para renacer: un devenir-niño, un devenir-mujer, un devenir-animal, en cuanto son el contenido mismo de la música y van hasta la muerte.

Diríamos que el *ritornelo* es el contenido propiamente musical, el bloque de contenido que es propio de la música. Un niño se tranquiliza en lo oscuro, o bien aplaude, o bien inventa una marcha, la adapta a los rasgos de una acera, o bien salmodia "Fort-Da". Tra la la. Una mujer canturrea, "yo la oía canturrearse dulcemente un aire en voz baja". Un pájaro lanza su ritornelo. Toda la música se encuentra atravesada por el canto de los pájaros, de mil maneras, de Jannequin a Messiaen. Frr, Frrr. La música está atravesada por bloques de infancia y de feminidad. La música es atravesada por todas las minorías, y sin embargo, compone un poder inmenso. Ritornelo de niños, de mujeres, de etnias, de territorios, de amor y de destrucción: nacimiento del ritmo. La obra de Schumann está hecha de ritornelos, de bloques de infancia a los que se hace sufrir un tratamiento muy especial: su devenir-niño, su devenir-mujer, Clara. Podría establecerse el catálogo de la utilización diagonal o transversal del ritornelo en la historia de la música, todos los Juegos de niños y los *Kinderszenen*, todos los cantos de los pájaros. El catálogo sería inútil, porque haría creer en una multiplicación de ejemplos que conciernen a partir de ese momento temas, motivos, cuando en realidad se trata del contenido más esencial y más necesario a la música. El motivo del ritornelo puede ser la angustia, el miedo, la alegría, el amor, el trabajo, la marcha, el territorio..., pero el ritornelo es el contenido mismo de la música.

No decimos de ninguna manera que el ritornelo esté en el origen de la música, o que la música comience con él. No se sabe bien cuándo comienza la música. El ritornelo sería más bien un medio de impedir, de conjurar la música o de prescindir de ella. Pero la música existe porque el ritornelo existe también, porque la música lo toma, se apodera del ritornelo como contenido dentro de una forma de expresión, porque hace bloque con ella para llevarla a otra parte. El ritornelo del niño, que no es música, hace bloque con el devenir-niño de la música: una vez más ha sido necesaria esta composición asimétrica. *Ah, te diré mamá* en Mozart, los ritornelos de Mozart. Tema en *do* seguido de doce variaciones: no sólo cada nota del tema tiene un doble, sino que el tema se desdobra en el interior mismo. La música hace sufrir al ritornelo este tratamiento muy especial de la diagonal o de la transversal, la arranca de su territorialidad. La música es la operación activa, creadora, que consiste en desterritorializar el ritornelo. Mientras que el

ritornelo es esencialmente territorial, territorializante o reterritorializante, la música lo convierte en un contenido desterritorializado para una forma de expresión desterritorializante. Y que nos sea perdonada la frase, pues tendría que ser musical, habría que escribirla en música, hacer con ella eso que los músicos hacen. Damos más bien un ejemplo figurativo: la canción de cuna de Mussorgsky, en *Cantos y danzas de la muerte*, presenta una madre extenuada que vela sobre su hijo enfermo; se hace relevár por una visitante, la Muerte, que canta una canción de cuna en la que cada copla termina con un ritornelo, sobrio, obsesionante, ritmo repetitivo de una sola nota, bloque-punto, “sh, sh, pequeño niño, duerme mi pequeño niño” (y no solamente muere el niño, sino que la desterritorialización del ritornelo se ve redoblada por la Muerte en persona que reemplaza a la madre).

Desterritorializar el ritornelo, inventar líneas de desterritorialización para el ritornelo implica procedimientos y construcciones que no tienen nada que ver con los de la pintura (a menos que se trate de vagas analogías, como las que en ocasiones han intentado los músicos). Indudablemente, una vez más, no es seguro que sea posible hacer pasar un frontera entre el animal y el hombre: ¿no hay pájaros músicos, como piensa Messiaen; que se diferencian de los pájaros no músicos? ¿El ritornelo del pájaro es forzosamente territorial, o bien no es cierto que ya se sirve de él en desterritorializaciones muy sutiles, de líneas de fuga selectivas? Ciertamente que no es la diferencia del ruido y del sonido la que permite definir la música, ni siquiera la que distingue los pájaros músicos de los pájaros no músicos, sino que es el *trabajo del ritornelo*: la música ¿sigue siendo territorial y territorializante, o bien se ve llevada en un bloque móvil que traza una transversal a través de todas las coordenadas -y de todos los intermediarios entre las dos-? La música es precisamente la aventura de un ritornelo: la manera en que la música recae en ritornelo (en nuestra cabeza, en la cabeza de Swann, en las cabezas-antenas seudoescrutadoras de la tele y de la radio, un gran músico como indicativo o una cancioncilla); la manera en que se apodera del ritornelo, la manera en que lo vuelve cada vez más sobrio, apenas unas notas, para llevarlo sobre una línea creadora que es tanto más rica y de la cual no se ve ni el origen ni el fin.

Leroi-Gourhan establecía una distinción y una correlación entre dos polos: “mano-herramienta” y “rostro-lenguaje”. Sin embargo, se trata de distinguir una forma de contenido y una forma de expresión. Ahora que consideramos expresiones que tienen su contenido en sí mismas, contamos con otra distinción: el rostro con sus correlatos visuales (ojos) remite a la pintura, la voz a la música con sus correlatos auditivos (la oreja es en sí misma un ritornelo, tiene la forma de él). La música es en primer lugar una desterritorialización de la voz, que deviene cada vez menos lenguaje, al igual que la pintura es una desterritorialización del rostro. Ahora bien, los rasgos de “vocabilidad” pueden muy bien tener un índice en los rasgos de la “rostreidad” (*visageté*), como cuando se leen palabras en un rostro,

aunque carezcan de correspondencia y aunque la tengan cada vez menos a medida que se ven llevados por los movimientos respectivos de la música y de la pintura. La voz está muy adelante del rostro, muy adelante. Intitular una obra musical *Rostro (Visage)* parece a este respecto la más alta paradoja sonora<sup>2</sup>. A partir de ahí, la única manera de “arreglar” los dos problemas, el de la pintura y el de la música, es tomar un criterio extrínseco a la ficción de las bellas artes, es comparar las fuerzas de desterritorialización en ambos casos. Pero parece que la música tuviera un poder desterritorializante mucho más grande, mucho más intenso y colectivo a la vez, y parece también que la voz tuviera un poder de ser desterritorializada mucho mayor también. Quizá sea ese rasgo el que explique la fascinación colectiva ejercida por la música, e incluso la potencialidad del peligro “fascista” de que hablábamos antes: la música, tambores y trompetas, arrastra a los pueblos y a los ejércitos a una carrera que puede ir hasta el abismo, arrastra mucho más que lo hacen las banderas y estandartes, que son cuadros, medios de clasificación o de reagrupamiento. Puede ser que los músicos sean individualmente más reaccionarios que los pintores, más religiosos, menos “sociales”; no dejan de manejar por ello una fuerza colectiva infinitamente superior a la de la pintura. “Es un lazo muy poderoso el coro que forma la asamblea de un pueblo...” Siempre podrá explicarse esta fuerza por las condiciones materiales de la emisión y de la recepción musicales, pero es preferible la situación inversa, más bien son esas condiciones las que se explican a través de la fuerza de desterritorialización de la música. Se diría que la pintura y la música no corresponden a los mismos umbrales desde el punto de vista de una máquina abstracta mutante, o que la máquina pictórica y la máquina musical no tienen el mismo índice. Hay un “retardo” de la pintura sobre la música, como lo constataba Klee, el más músico de los pintores<sup>3</sup>. De ahí, quizá, que mucha gente prefiera la pintura o que la estética haya tomado a la pintura como modelo privilegiado: es cierto que da menos “miedo”. Incluso sus relaciones con el capitalismo, y con las formas sociales, no son en lo absoluto del mismo tipo.

Indudablemente, en todos los casos, es preciso poner en juego factores de territorialidad, de desterritorialización, pero también de reterritorialización. Los ritornelos del animal y del niño parecen territoriales: pero tampoco son “música”. Sin embargo, cuando la música se apodera del ritornelo, para desterritorializarlo, y desterritorializar la voz, cuando se apodera del ritornelo, para hacerlo pasar por un bloque sonoro rítmico, cuando el ritornelo “deviene” Schumann o Debussy, lo hace a través de un sistema de coordenadas armónicas y melódicas donde la música se reterritorializa en sí misma, en cuanto música. Inversamente, veremos que el mismo ritornelo poseía ya, en ciertos casos, fuerzas de desterritorialización mucho más intensas que las siluetas, posturas y colores animales. Así pues es preciso tener en cuenta muchos factores: las territorialidades relativas, las desterritorializaciones respectivas, pero también las reterritorializaciones

correlativas, e incluso diversos tipos de reterritorialización, por ejemplo intrínsecos como las coordenadas musicales, o extrínsecos como la caída del ritornelo en estribillo, o de la música en cancioncilla. El hecho de que no haya desterritorialización sin reterritorialización especial debe hacernos pensar de otra manera en la correlación que subsiste siempre entre lo molar y lo molecular: ningún flujo, ningún devenir molecular escapan de una formación molar sin que los acompañen componentes molares, formando pasajes o hitos perceptibles para los procesos imperceptibles.

El devenir-mujer, el devenir-niño de la música aparecen en el problema de una maquinación de la voz. Maquinar la voz es la primera operación musical. Se sabe de qué modo fue resuelto el problema en la música occidental, en Inglaterra y en Italia, de dos maneras distintas: por una parte la voz del contraalto que canta "más allá de su voz", o cuya voz trabaja en la cavidad del seno, la parte posterior de la garganta y el paladar, sin tomar apoyo en el diafragma ni franquear los bronquios; por otra parte, la voz de vientre de los castrados, "más fuerte, más voluminosa, más lánguida", como si hubiesen dado materia carnal a lo imperceptible, a lo impalpable y aéreo. Dominique Fernández ha escrito sobre este tema un hermoso libro donde, absteniéndose felizmente de toda consideración psicoanalítica en torno a un vínculo de la música y de la castración, muestra que el problema musical de una maquinación de la voz implicaba necesariamente la abolición de la tosca máquina dual, es decir de la formación molar que distribuye las voces en "hombre o mujer"<sup>24</sup>. Ser hombre o ser mujer es algo que ya no existe en música. Como quiera, no es seguro que el mito del andrógino invocado por Fernández sea suficiente. Ya no se trata de mito sino de devenir real. Es preciso que la voz alcance por sí misma un devenir-mujer o un devenir-niño. Y ahí está el prodigioso contenido de la música. A partir de ahí, como recalca Fernández, ya no se trata de imitar a la muerte o de imitar al niño, inclusive si es un niño el que canta. Es la voz musical la que deviene, ella misma, niño, pero al mismo tiempo el niño se vuelve sonoro, puramente sonoro. Nunca ningún niño hubiera podido hacerlo, o si lo hace es volviéndose también algo distinto a un niño, niño de otro mundo extrañamente celeste y sensual. En suma, la determinación es doble: la voz se desterritorializa en un devenir-niño, pero el niño que ella deviene es, él mismo, desterritorializado, inengendrado. "Le han crecido alas al niño", dice Schumann. Se vuelve a encontrar el mismo movimiento de zig-zag en los devenires animales de la música: Marcel Moré muestra de qué modo la música de Mozart está atravesada por un devenir-caballo o por devenires-pájaro. Pero no hay ningún músico que se divierta "haciendo" el caballo o el pájaro. El bloque sonoro sólo tiene por contenido un devenir animal si el animal, al mismo tiempo, se transforma, al devenir sonoridad, en algo distinto, en algo absoluto, la noche, la muerte, la alegría -no ciertamente una generalidad ni una simplicidad, sino una *hecceidad* (hecceité), la muerte que está aquí, la noche allá. La música toma por

contenido un devenir-animal; pero en ella el caballo, por ejemplo, toma como expresión los pequeños golpes de tímbralo, alados como suecos que vinieran del cielo o del infierno; y los pájaros toman expresión en *gruppetti*, apoyaturas, notas picadas que hacen de ellos otras tantas almas<sup>5</sup>. Lo que forma la diagonal en Mozart son los acentos, en primer lugar los acentos. Si no se siguen los acentos, si no se les observa, se vuelve a caer en un sistema puntual relativamente pobre. El hombre músico se desterritorializa en el pájaro, pero es un pájaro que en sí mismo está desterritorializado, “transfigurado”, un ave celeste que no deviene menos que aquello que deviene con ella. El capitán Achab se halla envuelto con Moby Dick en un devenir ballena irresistible; pero es preciso, al mismo tiempo, que el animal Moby Dick devenga pura blancura insostenible, pura muralla blanca deslumbrante, puro hilo de plata que se alarga y se menea “como” una muchacha, o que se tuerce como un látigo o que se levanta como una fortificación. ¿Es posible que la literatura alcance a veces a la pintura, y aun a la música? ¿Y que la pintura alcance a la música? (Moré cita los pájaros de Klee, pero en cambio no toma en cuenta a Messiaen cuando habla del canto de las aves). Ningún arte es imitativo, ni puede ser imitativo o figurativo: supongamos que un pintor “representa” un pájaro; en realidad se trata de un devenir-pájaro que sólo puede hacerse en la medida en que el pájaro mismo se halla transformándose en otra cosa, pura línea y puro color. A tal punto que la imitación se destruye por sí misma, por mucho que quien imita entre (sin saberlo) en un devenir, que se conjuga con el devenir (sin saberlo) de aquello que imita. Así pues sólo se imita si se falla, cuando se falla. No es que el pintor o el músico imiten al animal, es que ellos devienen-animal, al mismo tiempo que el animal deviene lo que ellos querían<sup>6</sup> en lo más profundo de su acuerdo con la Naturaleza. Que el devenir vaya siempre de dos en dos, que aquello que se deviene devenga tanto como aquel que deviene, eso es lo que produce un bloque esencialmente móvil, nunca en equilibrio. El cuadrado perfecto es el de Mondrian, que oscila sobre una punta y produce una diagonal que entreabre su cierre, arrastrando uno y otro lado.

Devenir no es nunca imitar. Cuando Hitchcock hace el pájaro, no reproduce ningún grito de pájaro, produce un sonido electrónico como un campo de intensidades o una ola de vibraciones, una variación continua, como una terrible amenaza que experimentamos en nosotros mismos<sup>7</sup>. Y no son solamente las “artes”: las páginas de *Moby Dick* valen también por la pureza vivida del doble devenir, y sin tal cosa carecerían de esa belleza. La tarantela es la extraña danza que conjura o exorciza las supuestas víctimas de una picadura de tarántula: pero, cuando la víctima hace su danza, ¿puede decirse que imita a la araña, que se identifica con ella, aun en una identificación de lucha “agonística”, arquetípica? No, ya que la víctima, el paciente, el enfermo sólo se convierte en araña danzante en la medida en que la araña es por su cuenta un devenir pura silueta, puro color y puro sonido, un devenir sobre el cual el otro danza ya<sup>8</sup>.

No militamos de ningún modo por una estética de las calidades, como si la calidad pura (el color, el sonido, el sonido, etc.) contuviera el secreto de un devenir desmesurado, a la manera del *Filebo*. Las calidades puras nos parecen todavía sistemas puntuales: son reminiscencias, ya recuerdos flotantes o trascendentes, ya gérmenes de fantasma. Por el contrario, una concepción funcionalista sólo considera en una calidad la función que cumple en un dispositivo preciso, o en el paso de un dispositivo a otro. Es la calidad la que debe ser considerada en el devenir que la captura, y no aquel devenir en las calidades intrínsecas que tendrían valor de arquetipos o de recuerdos filogenéticos. Por ejemplo, la blancura, el color, es capturado en un devenir-animal que puede ser el del pintor o el del capitán Achab, al mismo tiempo que es capturado un devenir-color, un devenir-blancura que puede ser el del animal mismo. La blancura de Moby Dick es el índice especial de su devenir-solitario. Los colores, las siluetas y los ritornelos animales son índices del devenir conyugal, o del devenir social que implican también componentes desterritorializantes. (...)

Fernández ha mostrado la presencia de los devenires-mujer, de los devenires-niño, en la música vocal. Luego protesta contra la boga de la música instrumental y orquestal; reprocha particularmente a Verdi y a Wagner el hecho de haber resexualizado las voces, de haber restaurado la máquina binaria al conformarse a las exigencias del capitalismo, que quiere que un hombre sea un hombre, una mujer, una mujer, y que cada cual tenga su voz: las voces-Verdi, las voces-Wagner son reterritorializadas sobre hombre y mujer. Explica la desaparición prematura de Rossini y de Bellini, la retirada de uno y la muerte de otro, por el sentimiento desesperado de que los devenires vocales de la ópera ya no eran posibles. Como quiera que sea, Fernández no se pregunta a beneficio de qué, ni qué nuevos tipos de diagonal. Es verdad que, en primer lugar, la voz deja de ser maquinada por sí misma, con simple acompañamiento instrumental: deja de ser un estrato o una línea de expresión válida por sí misma. Pero ¿por qué razón? La música ha franqueado un nuevo umbral de desterritorialización, donde es el instrumento el que maquina la voz, donde la voz y el instrumento son llevados *al mismo plano*, en una relación que es tan pronto de afrontamiento, tan pronto de suplencia, tanto pronto de intercambio y complementariedad. Es tal vez en el *lied* y sobre todo en el *lied* de Schumann donde aparece por vez primera ese puro movimiento que pone a la voz y al piano en el mismo plano de consistencia, y que hace del piano un instrumento de delirio, en una dirección que prepara la ópera wagneriana. Incluso un caso como el de Verdi: a menudo se ha dicho que su ópera sigue siendo lírica y vocal, a pesar de la destrucción a la que él somete al *bel canto*, y a pesar de la importancia de la orquestación en las obras finales; aunque subsiste el hecho de que las voces están instrumentadas y ganan singularmente en tesitura o en extensión (producción del barítono-Verdi, del soprano-Verdi). Sin embargo, no se trata de tal o cual compositor, sobre todo no de Verdi, ni de tal o cual género,

sino del movimiento más general que afecta la música, lenta mutación de la máquina musical. Si la voz vuelve a encontrar una distribución binaria de los sexos, es en relación con los agrupamientos binarios de instrumentos en la orquestación. En la música siempre hay presentes sistemas molares como coordenadas; pero, cuando se vuelve a encontrar al nivel de la voz, el sistema dualista de los sexos, tal distribución puntual y molar resulta una condición para nuevos flujos moleculares que van a cruzarse, a conjugarse, a tener curso en una instrumentación y una orquestación que tienden a formar parte de la creación misma. Las voces pueden ser desterritorializadas sobre la distribución de los dos sexos, pero el flujo sonoro y continuo pasa con tanta mayor fuerza entre los dos sexos como en una diferencia de potencial.

Y éste es el segundo punto que habría que marcar: si, con ese nuevo umbral de desterritorialización de la voz, el problema principal ya no es el de un devenir-mujer, propiamente vocal, es porque ahora es el de un devenir molecular en el cual la voz se encuentra instrumentada ella misma. Es verdad que los devenires-mujer y niño conservan toda su nueva importancia, pero en la medida en que desprenden otra verdad: lo que se producía era ya un niño molecular, una mujer molecular... Basta pensar en Debussy: el devenir-niño, el devenir-mujer son intensos, pero ya no son separables de una molecularización del motivo, verdadera "química" que se hace con la orquestación. El niño y la mujer ya no separables del mar, de la molécula de agua. (*Sirenas* representa precisamente una de las primeras tentativas completas para integrar la voz a la orquesta). Ya a propósito de Wagner se hablaba, para echárselo en cara, del carácter "elemental" de esta música, de su acuatismo, o bien de la "atomización" del motivo, "una subdivisión en unidades infinitamente pequeñas". Esto se ve mejor cuando se piense en el devenir-animal: los pájaros han conservado toda su importancia y sin embargo es como si la era de los insectos hubiese tomado el relevo del reino de las aves, con vibraciones, estridulaciones, crujidos, zumbidos, chasquidos, rascados y frotamientos mucho más moleculares. Las aves son vocales, pero los insectos son instrumentales, tambores y violoncelos, guitarras y címbalos<sup>9</sup>. Un devenir insecto ha reemplazado el devenir-pájaro, o hace bloque con él. El insecto se halla más cerca para poder hacer comprender la verdad de que todos los devenires son moleculares, (cf. las ondas Martenot, la música electrónica). Y es que lo molecular tiene la capacidad de hacer comunicar *lo elemental* y *lo cósmico*: precisamente porque opera una disolución de la forma que pone en relación las longitudes y latitudes más diversas, las velocidades y las lentitudes más variadas, y que asegura un continuo al extender la variación mucho más allá de sus límites formales. Redescubrir a Mozart, saber, de nuevo que el "tema" ya era variación. Varèse explica que la molécula sonora (el bloque) se disocia en elementos dispuestos de diversas maneras, según relaciones de velocidad variables, pero también como otras tantas ondas o flujos de una energía sónica que



irradia todo el universo, línea de fuga extraviada. Fue así como pobló el desierto de Gobi de insectos y de estrellas que formaban un devenir-música del mundo, diagonal para un cosmos. Messiaen hace presentes duraciones cromáticas múltiples, en coalescencia, “alternando las mayores y las menores a fin de sugerir la idea de las relaciones, los tiempos infinitamente largos de las estrellas y de las montañas, y los infinitamente breves de los insectos y de los átomos: poder elemental, cósmico, que (...) proviene antes que nada del trabajo rítmico”<sup>10</sup>. Lo que hace que un músico descubra las aves lo hace también descubrir lo elemental y lo cósmico. Uno y otro hacen bloque, fibra de universo, diagonal o espacio complejo. La música emite flujos moleculares. Ciertamente, como dice Messiaen, la música no es el privilegio del hombre: el universo, el cosmos, está hecho de ritornelos: la cuestión de la música es la de un poder de desterritorialización que atraviesa a la Naturaleza, los animales, a los elementos y a los desiertos no menos que al nombre. Más bien se trata de lo que no es musical en el hombre, y de lo que ya es en la naturaleza. Mucho más aún, aquello que los etnólogos descubrían del lado del animal, Messiaen lo descubría del lado de la música: no hay privilegio alguno del hombre, salvo en los medios de sobrecodificar, de hacer sistemas puntuales; a través de los devenires-mujer, niño, animal o molécula, la naturaleza opone su poder, y el poder de la música, al de las máquinas del hombre, estruendo de las fábricas y de los bombarderos. Y es preciso ir hasta ahí, que el sonido no musical del hombre haga bloque con el devenir música del sonido, que se afronten o se estrechen, como dos luchadores que no pudieran ya despegarse y que se deslizan sobre una pendiente: “Cómo el coro representa a los sobrevivientes (...) Se oye el débil susurro de las cigarras. Luego, los trinos de una alondra, luego el canto del ruiseñor. Alguien ríe, una mujer estalla en sollozos. Un hombre lanza un gran grito: ¡Estamos perdidos! Una voz de mujer: “Estamos salvados” Los gritos estallan por todas partes: ¡Perdidos! ¡Salvados! ¡Perdidos! ¡Salvados!”

GILLES DELEUZE

## NOTAS

1. Había algo tenso, exasperado, algo que rayaba casi en una cólera intolerable dentro de su pecho de hombre duro, mientras tocaba esa fina y noble música de paz. Cuanto más exquisita era la música, tanto más perfectamente la ejecutaba inmerso en una

felicidad total; y al mismo tiempo, crecía más la loca exasperación que había en él (Lawrence, *La verge d'Aaron*, Gallimard, p. 16).

2. Aunque Berio dé otras indicaciones, nos parece que su obra *Visage* está compuesta siguiendo los tres estados de "rostreidad" (*visageté*): primero una multiplicidad de cuerpos y de siluetas sonoras, luego un breve momento de organización dominante y sinfónica del rostro, en fin un lanzar buscapíes en todas direcciones. Sin embargo, no se trata en lo absoluto de una música que "imitaría" el rostro y sus avatares ni de una voz que haría metáfora. Pero los sonidos aceleran la desterritorialización del rostro dándole un poder propiamente acústico, mientras que el rostro reaccione musicalmente precipitando a su vez la desterritorialización de la voz. Es un rostro molecular, producido por una música electrónica. La voz precede el rostro, lo forma ella misma durante un instante, y lo sobrevive cobrando cada vez más velocidad, a condición de ser inarticulada, a-significante, a-subjetiva.
3. Grohmann: *Paul Klee*: "Convencido, divertido, se consideraba feliz y afortunado -así decía- por haber llevado a la pintura, al menos en lo que a la forma toca, a la altura en que Mozart había dejado a la música antes de su muerte". (pp. 66-67).
4. Dominique Fernández, *La rose des Tudors*, Julliard (y la novela *Porporino*, Grasset). Fernández cita la música pop como una vuelta tímida a la gran música vocal inglesa. Efectivamente habría que considerar las técnicas de respiración circular, en que se canta inspirando y expirando, o de filtración del sonido zonas de resonancias (nariz, frente, mejillas -utilización propiamente musical del rostro).
5. Morcel Moré, *De dieu Mozart et le monde des oiseaux*, Gallimard.
6. Hemos visto que la imitación podía ser concebida ya como una similitud de términos que culminan en un arquetipo (serie), ya como una correspondencia de relaciones que constituyen un orden simbólico (estructura); pero el devenir no se deja reducir ni a una ni a otra. El concepto de mimesis no sólo es insuficiente, sino radicalmente falso.
7. Francois Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Seghers, pp. 332-333 ("me he tomado la licencia dramática de no hacer crillar de ningún modo a los pájaros...").
8. Cf. E. de Martino, *La torre du remords*, Gallimard, pp. 142-170. Martino sostiene sin embargo una interpretación fundada en el arquetipo, la imitación y la identificación.
9. Andrée Tetry, *Les outils chez les êtres vivants*, Gallimard, capítulo sobre los "instrumentos de la música", con bibliografía: el ruido puede ser un efecto del movimiento o del trabajo del hombre, pero se hablará de instrumento de música cada vez que los animales dispongan de aparatos cuya función única es la de producir sonidos variados (el carácter musical, por más que se deje determinar, es muy variable, pero también lo es debido al aparato vocal de las aves; hay entre los insectos

verdaderos virtuosos). Desde este punto de vista se distingue: 1) aparatos estridulantes, tipos instrumentos de cuerda, frote de una superficie rígida en contra de otra (insectos, crustáceos, arácnidos, escorpiones, etc.); 2) aparatos de percusión del tipo tambor, címbalo, xilófono, acción directa de músculos sobre una membrana vibrante (cigarras y ciertos peces). No solamente es infinita la variedad de los aparatos y de los sonidos, sino que incluso un mismo animal varía su ritmo, su tonalidad, su intensidad, según las circunstancias o exigencias todavía más misteriosas. "Es entonces un canto de cólera, de angustia, de miedo, de triunfo, de amor. Bajo el impulso de una viva excitación, varía el ritmo de la estridulación: entre los *Crioceris Lili*, la frecuencia de las frotaciones pasa de 228 golpes a 550 y más por minuto".

10. Gisèle Brelet en *Histoire de la musique*, II, Pleiade, "Musique contemporaine en France" p. 1166.

11. Texto de Henry Miller para Varèse, *Le cauchemar climatisé*, Gallimard, pp. 189-199.