

CLÉMENT ROSSET Y LA EXPERIENCIA MUSICAL¹

CLEMENT ROSSET AND MUSICAL EXPERIENCE

Olga del Pilar López*

Yachay Tech, Ecuador

Universidad Técnica Equinoccial, Ecuador

Recibido: 8 de abril de 2015 – Aceptado: 31 de mayo de 2015

Forma de citar este artículo en APA:

López, O. del P. (julio-diciembre, 2015). Clément Rosset y la experiencia musical. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 6(2), 404-422.

Resumen

Este artículo se centra en una inquietud fundamental: pensar la filosofía musical en Clément Rosset. Para comprender las premisas fundamentales que guían al autor, debemos tener en cuenta su lectura de Schopenhauer, Nietzsche y Jankélévitch, ya que es con estos filósofos-músicos que Rosset elabora su comprensión de la música. Por ello, si es posible reconocer una línea de pensamiento que ligue la filosofía y la música desde el siglo XIX, es necesario a la vez preguntarnos si con Rosset existe una verdadera modificación, o si su escritura se dedica a repetir únicamente los enunciados ya planteados por Nietzsche y Jankélévitch. Este debate es pertinente, ya que Rosset es considerado en Francia como el heredero de una nueva filosofía musical, sin embargo su aporte no aparece muy claro, lo cual nos hace pensar que es la única alternativa que queda frente a la escasez filosófica que sufre el ambiente intelectual parisino. Queremos ver, por tanto, si las reflexiones de Rosset llevan la filosofía musical hacia nuevos territorios o si estamos frente a un silencio que se impone por la incapacidad de filosofar.

Palabras clave:

Música, filosofía, felicidad, estética, acontecimiento, realidad, tragedia

Abstract

This article has one fundamental concern: to think Clément Rosset's philosophy of music. To understand the fundamental premises guiding his thinking, we must consider his readings of Schopenhauer, Nietzsche and Jankélévitch, as it is with these musician-philosophers that Rosset develops his own understanding of music. If we can, in this way, recognize a line of thinking that has linked philosophy and music since the nineteenth century, we must nevertheless ask if Rosset represents a genuine advance or just a repetition of the statements and positions of Nietzsche and Jankelevitch. This debate is relevant because Rosset is regarded in France as the successor of a new philosophy of music, yet without what this means having ever become clear, which makes it seem as though it is the only alternative left, given the philosophical lack afflicting the Parisian intellectual milieu. We therefore investigate whether Rosset's reflections lead the philosophy of music into new regions, or if it is a question of a kind of silence imposed by the inability to philosophize.

Keywords:

Music, philosophy, happiness, aesthetics, events, reality, tragedy

¹ Este artículo forma parte de la tesis de doctorado intitulada *La philosophie tragique chez Clément Rosset: un regard sur le réel*.

* Historiadora. Magister en Estética de la Universidad Nacional de Colombia. Ph. D. en Estética de la Universidad Paris Ouest-Nanterre La Defense (Francia). Profesora e investigadora en Yachay Tech, Ecuador. Correo electrónico: olgadelpilarlopez@gmail.com

Tal es el primer secreto del arte musical: de no esconder nada, de ser un pretexto sin texto. Imitación ilusoria que no imita nada, la música se resuelve en la simple paradoja de ser una forma libre, flotante; originariamente a la deriva, como uno diría de una superficie sin fondo o de un traje sin cuerpo.

Clément Rosset, *L'objet singulier*.²

Introducción

Este artículo busca exponer la tesis siguiente: la inexpresividad sentimental de la música y exaltar, por esta vía, la singularidad estética de esta manifestación artística. Esta afirmación no se apoya en la teoría musical, sino en una tradición filosófica que parte de Schopenhauer y llega hasta Rosset.³ Si a primera vista esta tesis parece polémica y pone en cuestión el valor de la música, veremos a lo largo de este ensayo, que es todo lo contrario, ya que declarar la inexpresividad musical es proponer su exaltación por su insubordinación al lenguaje y al sentido. Así, nos acogemos a la paradoja de Jankélévitch (1983), quien afirmaba que sobre la música tenemos tanto que decir que no logramos enunciarlo definitivamente: ella es una expresión máxima, profundamente inexpresable. De tal modo que para clarificar la filosofía musical, acudiremos a pensadores que han tomado la música no solo para elaborar sus propios conceptos, sino también para indicar la singularidad de esta expresión, al punto de otorgarle un lugar privilegiado en la producción estética: una composición de afectos que escapa a toda representación. Para ello, partimos de la idea de que la relación música-filosofía no es original de Rosset, sino que él regresa sobre un conjunto de premisas para insistir sobre esta “anti-naturaleza” propia de la música. De tal modo que, tomando como punto de partida a Schopenhauer y Nietzsche, Bergson y Jankélévitch, encontraremos finalmente, la reafirmación de esta tesis en los enunciados proclamados, en nuestros días, por Rosset. Dicho de otro modo, este artículo tiene como objetivo hacer una genealogía de la concepción de la inexpresividad musical proclamada por la filosofía.

² Todas las citas de este texto han sido traducidas por la autora de este artículo.

³ Clément Rosset es un filósofo francés (n. 1939) que ejerció como profesor universitario en la ciudad de Nice hasta el momento de su retiro anticipado en 1998. Él está clasificado entre el grupo de pensadores denominados generación *post-French Theory* (es decir, el grupo que siguió a autores como Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida y François Lyotard). El pensamiento de los *post-French Theory* no se exportó a los Estados Unidos ni sirvió para crear nuevas líneas de reflexión, como sí es el caso de la generación de los años sesenta. Entre los libros más conocidos de Rosset en el ambiente académico colombiano, debemos contar: *La anti-naturaleza*, *Lógica de lo peor*, *El principio de crueldad* y *Lo real. Tratado de la idiotez*. Sin embargo, él ha publicado gran número de libros que van desde los comentarios, propios a la filosofía francesa (*Schopenhauer filosofía del absurdo* y *Estética de Schopenhauer*), pasando por los libros panfletarios (*Las mañanas estructuralistas* y *En esos tiempos. Notas sobre Althusser*), hasta textos de carácter autobiográfico (*Ruta de Noche. Episodios clínicos* y *Relatos de un ahogado*). Todo esto lo convierte, de un lado, en un escritor polifacético que ha construido nociones importantes para la filosofía contemporánea tales como: lo trágico, lo real y la anti-naturaleza y, de otro lado, en un filósofo que cultiva su tendencia a criticar, sin grandes argumentos, a los filósofos más conocidos de su época (Derrida, Serres, Deleuze, entre otros). Actitud, entre otras, que lo condenó a la marginalidad durante años. Por ello, si bien Rosset es invitado hoy en día, a programas de radio, de televisión y a conferencias sobre la estética musical que programan los círculos académicos en Francia, para muchos, él no es un filósofo, sino más bien un ensayista.

Con el fin de reconocer el lugar que ocupa la reflexión de la música en la filosofía moderna, debemos recordar cómo Nietzsche (1844/1900) marca un antecedente fundamental con su primer libro *El nacimiento de la tragedia*, en el cual no se interesa tanto por las condiciones históricas del drama ni por su función social, sino más bien, por el lugar que ocupa la experiencia musical en el momento en que presenciamos la aniquilación del héroe trágico. Esta elección marcará a la filosofía moderna, ya que debemos tener en cuenta que el pensamiento de Nietzsche es determinante en la ruta que seguirá la reflexión filosófica. Sin embargo, no debemos olvidar que la fuente de la cual bebe Nietzsche es Schopenhauer, de quien recupera la filosofía musical. De tal modo que, a pesar de las críticas que le dirigirá el Nietzsche maduro, Schopenhauer fue el primero de los filósofos que otorgó un lugar privilegiado a la música y la consideró una forma artística autónoma de las demás expresiones. A la vez, es por esta misma ruta que seguirá Rosset, quien se apoya en estos filósofos para exclamar que la música no entrega ninguna idea, que no es interpretable y que más bien promulga valores absolutamente trágicos: una experiencia del azar y del goce paradójico. Entonces, después de haber estudiado el conjunto de la obra de Rosset, es posible reconocer el lugar preponderante que le concede a la música, al punto de introducir una reflexión sobre ella en cada uno de sus libros. Sin embargo, más que insistir sobre la originalidad de Rosset, debemos tener presente que su importancia proviene de recordar esta línea de filosofía musical que comienza con Schopenhauer, pasa por Nietzsche y Jankélévitch, y se actualiza, de alguna manera, con él. Así como veremos más adelante, Rosset se apoya en la reflexión musical para pensar cada uno de los temas que le interesan: lo trágico, el azar, el artificio, lo real, como si por esta vía él buscara evitar la repetición de su filosofía –de lo cual se le ha acusado varias veces–, a través de la variación musical.

Esta línea indicada por Rosset es completamente opuesta a la visión platónica, ya que para el filósofo antiguo, la música pertenece al grupo de artes imitativas. Para Platón la música no solo imita los sentimientos de los individuos –dichoso o desgraciado–, sino que además “es necesario que la armonía y el ritmo se acomoden a la palabra” (Platón, 1936, p. 95). De tal forma que por esta ruta, la música queda sometida al mundo de los enunciados y además con la obligación de transmitir los valores morales necesarios para forjar el espíritu del ciudadano que habitará la ciudad ideal. Precisamente, la música no es vista por Platón como un arte inocente, amoral e insignificante, sino todo lo contrario: una expresión responsable que se gana el derecho a vivir en la ciudad ideal únicamente si se ocupa de fomentar virtudes morales. En consecuencia, la perspectiva que adscribimos en este artículo es completamente anti-platónica, ya que ella rechaza cualquier tipo de obligación de orden moral y más bien insiste sobre el hecho que la música no tiene ninguna relación con la palabra, ni debe ofrecer una educación moral a quien la escucha. Es en ese sentido, que para Rosset la música no es una imagen ni una representación, ni vehículo de sentido; por el contrario es anti-imagen, irrepre-

sentable y no-sentido. Así lo declara Rosset en varios de sus libros: la música no es una reproducción literal de una época ni del espíritu del compositor que la ha producido; ella posee su propia realidad, sin necesariamente aludir al universo en el cual se ha generado.

Rosset declara la música como inexpresiva porque es la forma artística que más se resiste a la conceptualización; ella está al margen del registro del lenguaje, lo que implica que no está ligada a la significación ni al sentido, así como tampoco es la vía de transmisión de los sentimientos –estos no se encuentran en la música, sino en nosotros–. Así, para el filósofo de la “post-French theory”, la música compone su propia realidad y su carácter “mágico” nos permite aislarnos del mundo que nos rodea y hundirnos en otra atmósfera. Bajo tales argumentos, él precisa:

La superioridad de la música sobre este punto se sostiene en que ella es incapaz de aludir al ambiente real: ella entera está en una realidad particular e incongruente a la cual obliga a entrar a los auditores, que felizmente son capaces de escucharla. Ella no llama la atención –salvo a eso que la absorbe completamente en ella, eliminando, toda inquietud por lo real–, ni se refiere de cerca ni de lejos, a una realidad externa que le hiciera signos. (Rosset, 1979, p. 619)⁴

Al concebir la música al margen de todos los referentes, Rosset la piensa como el prototipo del arte “des-naturalizado”: lo artificial en su plenitud. Por tanto, él no busca ni interpretar ni comprender el fenómeno musical, sino exaltar su profundo misterio. Es así que a la manera de lo real (término que Rosset persigue y que siempre se le escapa), su aproximación no tiene otro objetivo que constatar un tal enigma. Estar a la escucha de la música, salir de lo cotidiano e introducirse en un mundo ajeno al que nos rodea, es abrirse paso hacia una intemporalidad propia del terreno musical, donde esta es la expresión misma del acontecimiento. Según Rosset, hay una superioridad de la música, ya que ella es la forma más flexible y libre de las artes; ella es una repetición que nos recuerda el misterio de la existencia, porque exalta el carácter insólito y singular de su propio objeto. O bien, para decirlo en términos de Francis Wolff (2015) –quien retoma, sin decirlo, los argumentos de Rosset–, la música posee las mismas características del acontecimiento histórico: prevista e impredecible.

En ese sentido la música es paradójal, puesto que nos aísla de la realidad circundante, al mismo tiempo que aparece como un objeto consistente propio de una estética del artificio: una anti-naturaleza no mimética que no representa ninguna realidad. Ese “espíritu” paradójal de la música –que refuerza sus lazos con la filosofía trágica–, se evidencia con claridad en sus unidades no antinómicas: instante/eternidad, real/descuido por la realidad circundante, goce/trágico, sonoridad/silencio, acorde/disonancia. Unidades paradójales que constituyen la fuerza de su actividad estética, la cual se

⁴ «La supériorité de la musique sur ce point tient à ce qu'elle est incapable de faire allusion au réel ambiant: elle est tout entière dans ce réel, particulier et incongru, dont elle force l'entrée dans l'écoute des auditeurs heureusement disposés à l'entendre. Elle ne se rappelle pas à l'attention –sauf à celle qui s'absorbe entièrement en elle, éliminant ainsi toute autre souci du réel–, elle ne se réfère pas à une réalité extérieure qui de près ou de loin lui ferait signe.»

funda a partir del encuentro de contrarios. Vemos así que Rosset retoma, de un lado, la condición no mimética de la música teorizada por Schopenhauer y, de otro lado, las oposiciones no antinómicas de Nietzsche, para llegar a su concepción de lo inexpresivo musical.

Es pertinente entonces recordar los términos con los cuales Schopenhauer elabora la autonomía de la música. Sin embargo, cabe aclarar que la aproximación que hacemos a Schopenhauer y a Nietzsche proviene de los comentarios realizados por el mismo Rosset, quien esboza esta línea de filosofía musical, sin ocuparse de Bergson.

La sombra precursora

La inquietud fundamental de Schopenhauer era explicar aquello que precede al sujeto y al objeto, para lo cual él encuentra un nombre: la voluntad. De tal modo que según su metafísica, todas nuestras representaciones son el reflejo de este concepto fundador del mundo. No obstante, si el universo proviene de la voluntad que es suficiente en sí misma, ella permanece desconocida y escapa a toda posibilidad de lenguaje verbal. Entonces, frente a tal incapacidad de acceder a la voluntad, Schopenhauer indica que habría una vía de entrada: la música, que nos permite intuir la voluntad. Así, los párrafos que él dedica a este tema, no son, según Rosset, casos aislados o simples fragmentos anecdóticos, sino la expresión misma de su metafísica. En ese sentido Rosset reconoce en Schopenhauer una manifestación no discursiva: la música, que serviría para experimentar niveles de realidad que no existen a nivel consciente. De tal modo que la música es la alternativa frente a los límites filosóficos y discursivos, o bien, el canto que le falta a la filosofía.

Con el fin de leer Schopenhauer a través de estos pensadores que le otorgan un lugar privilegiado en la filosofía musical, recordemos el fragmento siguiente de Santiago Espinosa, autor que sigue al pie de la letra los comentarios de Rosset a propósito del filósofo alemán. Al apoyarnos en ellos, nosotros adherimos esta visión de la música que se aleja de Platón y Aristóteles (el arte como medio de catarsis de nuestras pasiones: temor y piedad), y exalta el fenómeno musical a través de su paradójica inexpresividad. De modo que es, en los términos siguientes, que Espinosa expone la postura de la música del filósofo del *Mundo como voluntad y representación*:

Schopenhauer no encuentra ahí, una ausencia, en el sentido de un «pasado acabado», ni una «diferencia» de una cosa a la cual llegaremos un día, sin embargo, algo en el centro en el cual todo se pasa *nunc stans*; no una significación, ni tampoco la significación de las significaciones; no un logos, sino aquello que lo precede: Schopenhauer dirá: *es la música*. (Espinosa, 2013, p. 17)⁵

⁵ «Schopenhauer n'y trouve ni une absence, dans le sens d'un «passé révolu», ni une «différance» d'une chose à laquelle nous aboutirions un jour, mais une chose au centre de laquelle tout se passe nunc stans; non une signification, pas même la signification des significations; non un logos, mais ce qui le précède: Schopenhauer dira: c'est la musique.»

Espinosa nos presenta, de este modo, la metafísica de la música de Schopenhauer: esta no parte de una idea que precede el mundo empírico, sino de la música, a través de la cual se logra la composición primera de nuestra experiencia. De esta manera, Espinosa ubica a Schopenhauer en un lugar privilegiado al declarar su metafísica a partir de un componente paradójicamente material (ser = música). Así ella no se refiere a un lugar vacío ni a una diferencia (*differance*: siempre desplazada en el sentido de Derrida), ni a un logos, sino que concede toda la “responsabilidad” de la conversión del caos al orden, a la música. O bien, intuimos el caos primordial y eterno a través de la música.

Igualmente, en los trabajos que Rosset dedica a Schopenhauer, él insiste sobre la originalidad de una teoría que habla de algo que precede al mundo: “lo impensado musical”. Es así que a través de Rosset, vemos cómo Schopenhauer separa la música de los sentimientos y del mundo, para ubicarla, en cambio, en un más allá absoluto. La música no es por tanto una representación del ser (mundo), ella lo precede, y podría insinuarse incluso que es el ser mismo. Sabemos que según la filosofía de Schopenhauer la voluntad se expresa a través de la representación (conceptos) y la contemplación (ideas). Si a través de la primera nos encontramos con las ciencias y a través de la segunda con las artes, la música no se ubica ni en la una ni en la otra, sino que ocupa un tercer lugar: un *x* que precede de la voluntad y el mundo. Es por una tal distancia que la música no tiene ninguna relación con los fenómenos de la realidad inmediata ni se expresa a través del lenguaje verbal. Ella forma parte de la esencia íntima de la voluntad: la música no es una presencia del ser, sino el ser mismo, que Rosset enunciará como la sombra precursora. Con la intención de comprender mejor sus argumentos, escuchemos sus explicaciones del impensado musical:

La pregunta es: ¿es ella la ley del mundo al mismo título que la voluntad? Habría por tanto dos fuentes del mundo, la una actual, la otra virtual: la voluntad, quien ha producido el mundo; la música quien ha producido los sonidos. Dos fuentes, al menos sobre el mismo pie de igualdad: la música «podría de cierta manera, continuar existiendo incluso aunque el universo no existiera». He ahí lo que sería suficiente para descartar la tesis de la música como reflejo de la voluntad: dos instancias fundamentales y muy poderosas, para engendrar, cada una de ellas, un mundo independiente, la una no sabría simplemente expresar la otra. (Rosset, 2001, p. 227)⁶

Debemos insistir, por tanto, que para Rosset la música no es un reflejo de la voluntad, puesto que él estima que para Schopenhauer, voluntad y música están en el mismo nivel de igualdad. Voluntad es *in re*, entonces nos falta saber ¿dónde está la música? Rosset ubica la música, en la metafísica de Schopenhauer, en un *ante rem*, una sombra precursora que antecede al mundo, lo cual implica decir que es este quien podría ser un reflejo de la música y no a la inversa. Así en el esquema que Rosset propone, él indica dos razones por las cuales la música no sería –a contracorriente de la concepción habitual–, un reflejo de la voluntad ni del mundo. De un lado, la voluntad se expresa a través de ideas

⁶ «La question est: est-elle la loi du monde au même titre que la volonté? Il y aurait alors deux sources du monde, l'une actuelle, l'autre virtuelle: la volonté, qui a produit le monde; la musique qui a produit des sons. Deux sources, au moins sur un pied d'égalité: la musique «pourrait en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas». Voilà qui suffirait déjà à écarter la thèse de la musique reflet du vouloir: de ces deux instances fondamentales, assez puissantes pour engendrer chacune un monde indépendant, l'une ne saurait simplement exprimer l'autre.»

extranjeras a la música; de otro lado, si el mundo es una encarnación de la música, es porque esta es autónoma de la voluntad e incluso puede existir aún si desaparecen el mundo (espacio-tiempo) y la voluntad, donde se forman todas las representaciones. Al ubicar la música en un *ante rem*, Rosset reconoce el valor del pensamiento de Schopenhauer y se aleja de otras lecturas que vieron en su teoría una relación de dependencia de la música y la voluntad. Es el caso de Michel Haar (1993) quien señala que Nietzsche desde sus comienzos se separaría de la teoría schopenhaueriana, donde la música no era considerada más que una representación de la voluntad. Así para Haar, es gracias a la distancia que Nietzsche toma con Schopenhauer, que él puede llegar a la comprensión de la música como el Uno (sombra precursora). Haar resume en los términos siguientes la aproximación nietzscheana a la música y la diferencia que este entabla con Schopenhauer:

La Voluntad es música, como el Uno es fraccionamiento en imágenes. No hay voluntad pura por encima de la música. La música no *habla* del ser, no *cuenta* sus peripecias en la procesión de la naturaleza. Ella es el ser mismo, y no su primera reproducción. De donde se sigue que por su originalidad, la música de la cual se trata aquí, precede toda especie de composición musical. La música del mundo es pre-armónica y pre-melódica. Ella es silencio. (Haar, 1993, p. 255)⁷.

A diferencia de este intérprete de Nietzsche, Rosset considera que el ser en tanto que música ya existía en el pensamiento de Schopenhauer, por lo cual, el pensador del *Gai savoir* no se libera de una concepción limitada, sino que continúa y ve aflorar el espíritu desbordado de la música, a través de la figura de Dionisos, expresión misma del caos primordial. A partir de la cita de Haar y siguiendo a la vez los términos de Rosset, vemos que la música que precede a toda composición musical es el silencio. Este lo entendemos de dos maneras: de un modo general podría ser visto como el fondo tonal sobre el cual se inscriben los sonidos, o bien, de un modo singular, el punto de partida de todo compositor antes de cualquier elaboración musical.

Entonces, según Rosset, cuando Schopenhauer renuncia a la idea de la música como espejo de la voluntad, se genera una consecuencia inmediata: la separación entre música y sentimientos. Si uno acepta que los afectos son una cuestión del mundo y si la música antecede a este, se debe deducir que no hay una relación directa entre estos dos planos. O como diría Francis Wolff (2015): los sentimientos no están en la música, sino en nosotros, ellos son una expresión de nuestra subjetividad, lo que implica igualmente afirmar que la música no es el receptáculo del mundo sentimental, sino un espacio neutro que cada uno de nosotros llena a su manera.

⁷ «La Volonté est musique, comme l'Un est son fractionnement en images. Il n'y a pas de pur vouloir en deçà de la musique. La musique ne parle pas de l'être, ne raconte pas ses péripéties dans la procession de la nature. Elle est l'être même, et non sa première reproduction. D'où il suit que par son originalité, la musique dont il s'agit ici précède toute espèce de composition musicale. La musique du monde est préharmonique et prémelodique. Elle est silence.»

Sin embargo, es habitual la tendencia a poner en relación un tipo de música con diferentes tipos de sentimientos, por lo cual la tarea de una metafísica a la manera como la interpreta Rosset en Schopenhauer, es sobrepasar esta relación mimética para apreciar la música en ella misma. Lo cual nos hace revenir sobre Wolff quien considera la música como puro acontecimiento: es lo posible que siempre sorprende, o bien, lo virtual que se reactualiza, si retomamos los términos de Bergson.

Por su parte, Rosset renuncia a dar explicaciones y prefiere hablar de la inexpresividad musical, lo cual significa que esta manifestación artística no es un conjunto de sentimientos que buscan tocar a los auditores a través de representaciones dadas, sino un agrupamiento de sonidos que resisten a toda conceptualización. De tal modo que si la música es inexpresiva, es porque ella no se comunica a través del lenguaje verbal del mundo. Sin embargo, por otra vía, la música logra tocarnos de manera muy intensa, ya que nos ofrece la intuición de un estadio que precede al mundo y que la hace ajena a todas las formas de representación: la música nos deja sentir el caos previo a toda individualidad, incluso a aquella de la cual surge el universo. Es necesario insistir de nuevo que Rosset no es original en este tipo de concepciones que elabora a través de Schopenhauer, sino que retoma la reflexión de la estética que se pregunta por la presencia misma del absoluto a través del efecto sensible. Es así que, si se nos permite una digresión, debemos recordar a Deleuze, para quien la experiencia del arte es justamente, la relación con el ser absoluto. Escuchemos únicamente esta frase, elegida entre sus múltiples reflexiones sobre el arte donde nos dice: “¿Qué es una esencia, tal y como es revelada en la obra de arte? Es una diferencia, la Diferencia última y absoluta” (Deleuze, 1964/2015, p. 53).⁸

Así traemos esta cita de Deleuze para constatar cómo Rosset se inscribe en una reflexión de su época, donde se le concede al arte un lugar privilegiado: la expresión del ser. Solo que, a diferencia de Deleuze, Rosset concibe únicamente la música como la encarnación de la esencia del ser. Vemos así que él está completamente influenciado por la filosofía de Schopenhauer, quien le sirve de inspiración en cada uno de sus textos sobre la música. Por ello, si volvemos a la exposición que él nos ofrece sobre Schopenhauer, observamos cómo al momento de preguntarse sobre la “naturaleza” de la música, Rosset habla de un *x* de donde procede la música y que él designa como: “*universalia ante rem*” (Rosset, 2001, p. 236). O bien “la sombra precursora”, expresión misma del azar y el caos: materia sin forma que termina por expresarse a través de sonidos. Sin embargo, para defenderse ante las posibles críticas de los intérpretes de Schopenhauer que señalan la voluntad como el principio de donde surge todo lo existente, Rosset expone el matiz siguiente:

Al hacer derivar la música, no de la voluntad, sino de un *x* anterior a la voluntad, nosotros no nos proponemos contradecir abiertamente las declaraciones de Schopenhauer, sino leer estas a la luz de una diferencia de sentido: la voluntad de la cual habla Schopenhauer *en sus análisis musicales* no es la voluntad de la cual habla en el conjunto de su obra. La parte de «impensado», a la cual hicimos alusión antes, cubre exactamente esta diferen-

⁸ «Qu'est-ce qu'une essence, telle qu'elle est révélée dans l'œuvre d'art? C'est une différence, la Différence ultime et absolue»

ciación: el hecho de que Schopenhauer no haya expresado él mismo el pensamiento de esta diferencia, necesaria, a la coherencia de su teoría musical. A esta diferenciación se limita nuestra interpretación: es necesario admitir que la «voluntad» designa aquí, en los análisis musicales, la *voluntad anterior* (a la voluntad tal como ella está en el mundo) y por todos lados, *voluntad en acto*, para que nuestra interpretación permanezca fiel a la literalidad de los textos schopenhauerianos. (Rosset, 2001, p. 231-232)⁹

Así lo “impensable” que Rosset convierte en pensable proviene de esta concepción de la voluntad ligada a los estudios musicales y dejada de lado, incluso, por el mismo Schopenhauer. De tal modo que la lectura que propone Rosset hace visible este cambio de registro a través del cual la música termina por ocupar un lugar privilegiado. Gracias a esta sutileza indicada por Rosset, es posible poner en cuestión la ruptura señalada por Haar (1993), entre Schopenhauer y Nietzsche, y ver por el contrario, una continuidad en sus posturas estéticas. Es por este camino que Rosset descarta el problema de los sentimientos humanos y se interesa por un flujo más antiguo: aquel del placer y el sufrimiento de la carne al momento del desgarramiento de las individualidades. De esta manera la música es una memoria anterior a la voluntad: ella es la experiencia de un *x* lejano perdido para siempre.

La música y la vida

Rosset nos indica la relación de Schopenhauer y Nietzsche con la música: esta no es imitativa, ella posee un estatuto aparte de las otras artes ya que no pertenece a un sistema de representación. Sin embargo, a la hora de introducir esta concepción de la música en su sistema filosófico, Rosset reconoce una diferencia entre estos dos pensadores. De tal modo que si para Schopenhauer la música contiene un sentimiento jubilatorio—ya que la Voluntad toma placer en contemplarse a sí misma a través de la música—, no por ello debemos creer que él nos habla del carácter afirmador y dionisiaco del placer musical, tal y como lo concibe Nietzsche. Rosset comienza a señalar esta diferencia en los términos siguientes:

El arte en Nietzsche como en Schopenhauer, es jubilatorio en la medida que reenvía a la intuición de una justificación de la vida: haciendo conocer la ley de las repeticiones que hizo posible la voluntad, él indica la necesidad del ejercicio actual de la vida. Pero el sentido de esta justificación es diferente: él designa en Nietzsche un valor ético, en Schopenhauer la simple constatación de un hecho («he ahí porque la vida es repetición»; **y no**: «he ahí porque es bueno que la vida se repita»). (Rosset, 2001, p. 244)¹⁰

⁹ «En faisant ici dériver la musique, non de la volonté, mais d'un *x* antérieur à la volonté, nous ne nous proposons pas de contredire ouvertement les déclarations de Schopenhauer, mais de lire celles-ci à la lumière d'une différence de sens: la volonté dont parle Schopenhauer dans ses analyses musicales n'étant pas la volonté dont il parle partout ailleurs dans son œuvre. La part d' 'impensé', à laquelle nous faisons allusion plus haut, recouvre exactement cette différenciation: le fait que Schopenhauer n'ait pas exprimé lui-même la pensée de cette différence, nécessaire, semble-t-il, à la cohérence de sa théorie musicale. A cette différenciation se borne notre part d'interprétation: il suffit d'admettre que 'volonté' désigne ici, dans les analyses musicales, volonté antérieure (à la volonté telle qu'elle est le monde) et partout ailleurs volonté en acte, pour que notre interprétation demeure fidèle à la littéralité des textes schopenhaueriens.»

¹⁰ «L'art, chez Nietzsche comme chez Schopenhauer, est jubilatoire dans la mesure où il renvoie à l'intuition d'une justification de la vie: en faisant connaître la loi des répétitions qui a rendu possible la volonté, il dit la nécessité de l'exercice actuel de la vie. Mais le sens de cette justification est différent: il désigne chez Nietzsche valorisation éthique, chez Schopenhauer simple constat de fait ('voilà pourquoi la vie est répétition'; et non: 'voilà pourquoi il est bon que la vie se répète').»

Si en el primer enunciado –aquel que proviene de Schopenhauer según Rosset–, el efecto de la repetición sólo sirve para expresar un sentimiento nihilista y absurdo, que niega toda importancia a la vida, por el contrario, en el segundo enunciado vemos una concepción de la música ligada a la filosofía, que celebra la repetición de la vida. De este modo, el mismo punto de partida genera dos visiones opuestas de la filosofía: una pesimista y otra vitalista (sin ninguna relación con una idea espiritualista, ella debe entenderse como una visión que piensa la vida como el valor supremo). De tal modo que si Schopenhauer deduce de la repetición musical el eterno retorno de lo mismo, lo cual disminuye el valor de la vida, Nietzsche, por su parte, reconoce la persistencia de la existencia en cada repetición musical: es un recomenzar de la vida en toda su magnificencia. De esta diferencia indicada por Rosset, nosotros concluimos que el eterno retorno de Nietzsche puede ser leído como diferencia, ya que él insiste sobre el acontecimiento y no sobre la repetición: la música como la vida son acontecimientos plenos, lo cual borra toda lectura pesimista. Por tanto, si para Schopenhauer la voluntad repite su identidad, para Nietzsche, ella repite su diferencia. De ahí que veamos una afirmación parcial y otra definitiva:

Aprobación de la repetición, pero sin el descubrimiento de eso que, en la repetición, puede ser aprobado. En última instancia – y eso es cierto de toda la estética de Schopenhauer – al pensamiento del eterno retorno, viene a sobreponerse la contemplación estética. La música, en sentido estricto, bien que ella no se repite, es incapaz a la vez de aportar algo nuevo al mundo: ella reenvía a un precursor más viejo aún que la vejez del mundo. (Rosset, 2001, p. 246)¹¹

Para marcar mejor la diferencia entre el uno y el otro, Rosset refuerza la relación Nietzsche-Dionisos y reconoce en Schopenhauer más bien un adorador de Saturno. Este representa el dios caído que habita alejado de los dioses y de los humanos. Saturno es el eco sordo de un poder perdido: el olvido del dolor, sin la posibilidad de reencontrar el bienestar. Así, este dios posee las mismas condiciones de la sombra precursora de Schopenhauer quien después de crear la voluntad, se retira y deja todo el poder a esta. De manera que Saturno y la sombra precursora son dos figuras de un mundo perdido para siempre, dos vencidos que no conciben el deseo (de vivir), que no aman la vida y que en el mejor de los casos, se limitan a la contemplación. Es por ello que según Santiago Espinosa (2007), Schopenhauer busca un reposo que encuentra en un primer momento en el arte, a continuación en la caridad universal, para culminar en el ascetismo y el budismo. De ahí que pueda dirigirse la siguiente crítica a Schopenhauer: un pensador que habla de la eternidad, pero es incapaz de aproximarse a la jubilación musical en tanto que vía de expresión de la inmanencia de la vida.

¹¹ «Approbation de la répétition, mais sans la découverte de ce qui, dans la répétition, peut être approuvé. En dernière instance –et ceci est vrai de toute esthétique de Schopenhauer– la pensée de la répétition-rengaine vient se superposer à la contemplation esthétique. La musique elle-même, bien qu'elle ne répète pas à proprement parler, est incapable d'apporter du neuf dans le monde: elle renvoie à un précurseur plus vieux encore que la vieillesse du monde.»

En cambio, para Nietzsche el lugar que ocupa la música, antes del mundo, puede ponerse al servicio de la vida: ella permite pensar una estética que no se inquieta por la rutina del mundo, sino por su diferencia. La música es, en ese sentido, la exaltación del silencio de donde surge la variación. Precisamente Nietzsche entabla una relación particular con la música y la pone en el centro de su filosofía, lo cual le permitirá acercarse a lo extraño y lo familiar, al presente y al devenir.

El goce trágico

Cuando Nietzsche (1872/1977) estudia la tragedia, presiente que lo más importante no son los discursos que acompañan la historia personal del héroe, sino la música que acompaña su aniquilamiento. Él no busca, por tanto, la calma, sino las fuerzas salvajes que se expresan a través de las melodías: flujo musical previo al mundo –indicado bajo la figura de Dionisos–, que nos conduce hacia la experiencia del goce trágico. Es en el mismo sentido que lo interpreta Haar, quien reflexiona sobre la relación música-Nietzsche, en los siguientes términos:

La música que él sopla a la oreja no es una floja y dulce canción de cuna. Ella es eminentemente peligrosa. Ella desestabiliza los tronos. Apolo debe, a todo precio, interponer imágenes tranquilizantes para curar las heridas que ella causa y el desgarramiento incesante que ella inflige al principio de realidad. (Haar, 1993, p. 260)¹²

La música que reivindica Nietzsche no es tranquilizante ni sedativa, antes bien, es fuerte y desestabilizante, ya que como todos los aspectos de su filosofía, la música está dirigida a seres poderosos, que busquen ponerse a prueba. Es por ello que, si de un lado hay una música dionisiaca que se escucha en el tercer acto de *Tristán, el Oro del Rin* de Wagner o en *La Creación* de Haydn, de otro lado, la música de Beethoven es descrita como apolínea ya que no tiene en cuenta estas fuerzas sublimes de la música o, como diría Rosset, porque él desconoce lo trágico. Es necesario recordar el carácter subjetivo de esta división entre lo apolíneo y lo dionisiaco en relación con la música, donde Nietzsche, por una parte, pone en cuestión la música de Wagner que admiraba en sus años de juventud y por otra, interpela el espíritu alemán que él ve encarnado en la música de Beethoven. Sin embargo entre las dos, y en favor de los términos que nos interesan, Nietzsche ubica la música de Mozart o Bach en tanto que dos expresiones apolíneas sublimes (Haar, 1993, p. 261). Compositores donde según él y sus intérpretes, se escucha resonar el caos previo a toda representación, donde se indica el camino del goce a través de melodías que tienen la capacidad de transportarnos fuera del mundo, de llevarnos a un nivel abstracto donde sólo la música en sí misma tiene valor. De tal modo que si en *El Nacimiento de la tragedia* vemos el espíritu de la música que liga lo apolíneo y lo dionisiaco, en su último texto, *Ecce Homo* (1889/1992), el espíritu ha desaparecido completamente. Así entre Apolo y

¹² «La musique qu'il souffle à l'oreille n'est pas une molle et douce berceuse. Elle est éminemment dangereuse. Elle déstabilise les trônes. Apollon doit à tout prix interposer des images apaisantes pour soigner les blessures qu'elle cause et le déchirement incessant qu'elle inflige au principe de réalité».

Dionisos ya no es necesaria una tercera entidad, puesto que ellos están reunidos para siempre en un estado de ebriedad que no tiene nada que ver con la obnubilación, sino con la extrema lucidez, propia de la música trágica.

De este modo, vemos aparecer en Nietzsche la cura del alma a través de la música. Esta funciona como un medicamento que trata el cuerpo, no necesariamente anulando el sufrimiento, sino según la lógica del *pharmakon*: la intensidad de la música posee un efecto curativo. Así que, bajo esta perspectiva, Nietzsche aparece como un filósofo-músico, que busca a través de sus aforismos no solamente construir conceptos, sino también ofrecer un canto que retoma el primer gesto trágico; un trágico que nos libera de la carga individual y nos lleva a sentir la jubilación de la unidad de la carne (lo eterno propio del goce estético). Por su parte, Rosset no hace más que volver sobre esta concepción de la música e incluirla en todas sus reflexiones. A manera de ejemplo, podemos indicar su visión de lo real, ya que su perspectiva no es fenomenológica, sino una cierta manera de decir el ser: el acontecimiento en su estado puro que nos conduce hacia la tautología. Ante la imposibilidad de anunciar lo real, Rosset lo equipara al objeto sonoro, del tal modo que si no hay acceso a lo real, uno puede contentarse con la música que es la más real de las artes. Gracias a esta característica es posible anunciar el goce propio de la música trágica y exaltar por esa senda las similitudes descritas por Rosset entre lo real, lo trágico y la música. Estas tres líneas del pensamiento de Rosset terminan por fusionarse en un solo fenómeno compuesto de la misma “anti-naturaleza”: aparece siempre por sorpresa, se renueva como repetición de la diferencia, es en definitiva un acontecimiento. Por tanto, al partir de una filosofía profundamente schopenhaueriana y nietzscheana, pero sobre todo, influenciado por la concepción de la música de Jankélévitch, Rosset señala la música como vía de acceso a lo trágico y a lo real (ambas composiciones del azar).¹³ De modo que, según una perspectiva completamente subjetiva, él valora ciertos compositores que ya estaban presentes en las reflexiones de Jankélévitch: Bizet (la alegría trágica), Ravel (el artificio), Chopin (la exaltación del silencio), sin olvidar que para Jankélévitch la música en su conjunto es un arte del tiempo, de ahí que nos conduzca a una reflexión profundamente filosófica.

Así, Rosset retoma los gustos musicales de Schopenhauer, Nietzsche y Jankélévitch. Los tres se alejan de la música que exalta los sentimientos y los dramas individuales. En ese sentido es clara la fractura entre Schopenhauer y Wagner o entre Nietzsche y Wagner¹⁴. Por su parte, Santiago Espinosa (2007) considera que Schopenhauer no puede, de ninguna manera, ligarse a Wagner, puesto que su

¹³ Es importante señalar que Rosset sigue en sus gustos musicales tanto a Nietzsche como a Jankélévitch. Esta tendencia es igualmente visible en el documental de Jean-Charles Fitoussi, *De la musique ou la Jota de Rosset* (2013), donde Rosset muestra su preferencia por la Jota mallorquina. Cabe resaltar que Jankélévitch, guiado por su profundo odio por la cultura alemana, no puede valorar las sinfonías heroicas y pastorales de Beethoven y por el contrario se dedica a exaltar las rapsodias, donde escucha las reivindicaciones nacionalistas, en particular en las obras de Liszt. Por su parte, Rosset se dedica a repetir esta actitud, sin las razones que conducen a Jankélévitch, y únicamente determinado por la relación profesor-alumno. Es así como declara desde su primer libro, *La filosofía trágica*, un profundo desprecio por la obra de Beethoven.

¹⁴ Ruptura que no solo está ligada a dos concepciones distintas de la música: la reivindicación del espíritu alemán propia a Wagner y la puesta en cuestión de esta perspectiva por Nietzsche, sino también a razones personales, entre las que Nietzsche destaca el profundo narcisismo de Wagner.

concepción de la música es completamente diferente. De un lado, Schopenhauer no es romántico, por lo cual su teoría estética no se interesa en exaltar los sentimientos. Es bajo esta concepción que Schopenhauer considera que la música no habla más que de ella misma y que no está subordinada a las palabras que en algunos casos la acompañan. De otro lado, el espíritu romántico de Wagner lo lleva a concentrarse en la dramatización y la simbolización, sin interesarse verdaderamente en la música. Su objetivo, según Espinosa (2007), era producir efectos fisiológicos en el público. De modo que si para Schopenhauer la música es irrepresentable, para Wagner es un asunto de sentimentalidad. Si volvemos a las predilecciones de Schopenhauer y Nietzsche, encontramos que el primero prefiere a Mozart y Rossini, mientras que el segundo encuentra en Bizet lo opuesto a Wagner: un antídoto ligero contra la superioridad y la pesantez de este.

Nietzsche considera que Wagner ha traicionado la música, guiado por la intensidad de sus dramas que tienen como único objetivo exaltar el espíritu alemán a la vez que insisten sobre el lado más oscuro de la vida. Es en ese mismo sentido que lo interpreta Rosset (1968) cuando escribe la presentación del libro de Nietzsche, a propósito de este tema. Él nos recuerda el momento en el cual Nietzsche asiste a la presentación de *El anillo de los nibelungos* en Bayreuth (1876) y ve caer la máscara de Wagner, para encontrar detrás un personaje serio que él no olvidará jamás. Así Nietzsche descubre que su percepción de la música en tanto que experiencia de alegría y afirmación, no tiene nada que ver con las composiciones del amigo que había admirado tanto. De tal modo que para indicar la ruptura manifiesta en el *Caso Wagner*, Rosset nos recuerda la concepción de la música a partir del goce estético:

De ahí la verdad de expresiones tales como “espontaneidad”, “surgimiento”, “autenticidad”, por las cuales Nietzsche califica la creación musical, y que significan afirmación incondicional. Música y sobreabundancia son para Nietzsche términos sinónimos, en la medida que la música procede de esta alegría incondicional. El verdadero músico está en una situación natural de súper-abundancia: tal como Schubert, que en un aforismo del *Viajero y su sombra* es descrito como una fuente inagotable de música y en la cual se inspiran las propias composiciones musicales de Nietzsche de manera característica. (Rosset, 2001, pp. 23-24)¹⁵

Escribir filosofía es para Nietzsche hacer música: poseer una escucha sensible a las melodías que expresan la súper-abundancia en la cual se produce la vida. Entonces el cuerpo de su filosofía danza con las mejores composiciones de sus músicos preferidos. Por su parte Rosset, inmerso en el “espíritu” nietzscheano, busca dar a su filosofía, un efecto musical similar. Es por ello que desde su primer libro *Filosofía trágica* (1960), él retoma la misma diferenciación indicada anteriormente: de un lado, Bach y Mozart como trágicos y de otro lado, Beethoven, como músico anti-trágico. Si los dos primeros exaltan a través de la música la soledad de los egos, el segundo, arraiga su sufrimiento en

¹⁵ «D'où la vérité des expressions de 'spontanéité', de 'jaillissement', d' 'authenticité', par lesquelles Nietzsche qualifie la création musicale, et qui signifient affirmation inconditionnelle. Musique et surabondance sont pour Nietzsche termes synonymes, dans la mesure où la musique procède de cette allégresse inconditionnelle. Le véritable musicien est dans une situation naturelle de surabondance: tel Schubert, qu'un aphorisme du Voyageur et son ombre décrit comme une source inépuisable de musique, et dont les propres compositions musicales de Nietzsche s'inspirent de manière caractéristique.»

un ego solitario que vive en medio de una comunidad de consciencias. Como vemos, Rosset es muy duro con Beethoven y para algunos, injusto, pues como decíamos, él elabora sus criterios de la música, según los parámetros indicados por Jankélévitch. Es por ello que él puede agregar que Beethoven carece de la consciencia del otro, ya que este músico no reconoce el lado trágico del individuo: el de ser individualidades separadas a las cuales la música debería rendir homenaje. Entonces Rosset considera que bajo la creencia de un mundo mejor, Beethoven expulsa el ser trágico y, por tanto, asesina la música –sin dejar de reconocer que él hace estas afirmaciones en su primer libro, época en la cual estaba muy joven–. Para verificar mejor su postura, recordemos los términos en los cuales Rosset expresa la diferencia entre un músico trágico y otro anti-trágico:

Bach, por ejemplo, eleva su individualidad solitaria hasta las alturas de la música impersonal, Beethoven, por su parte, destruye este ideal impersonal y rebaja la música a su propio nivel; en lugar de ir a la música, trae la música hacia Beethoven. (Rosset, 1960, p. 44)¹⁶

Rosset considera que el romanticismo alemán que encarna Beethoven, se interesa en la exaltación del drama personal, cuando en realidad, ella es un acceso al infinito. Así, vemos como a través de la música, él reitera su predilección por el clasicismo, gusto que se hará igualmente explícito en su valoración de la literatura y la filosofía de esa época. Sin embargo, a tal predilección, él agrega otros compositores bajo una perspectiva completamente subjetiva, que no tiene en cuenta ningún tipo de teoría musical, sino más bien su intención de pensar la filosofía trágica. Es el caso de Schubert, del cual Rosset podría decir que cada una de sus notas es la transición de la realidad inmediata a la realidad musical. Él es un buen ejemplo de la música que se acomoda a la filosofía trágica, puesto que esta no se ocupa del sufrimiento personal ni se expresa en términos de felicidad o desgracia –lo cual sería una concesión al ego–, sino que nos conduce hacia la disolución, al olvido de nuestros dramas domésticos, para alcanzar la consciencia de lo trágico universal y al mismo tiempo, un estado de jubilación. De este modo Rosset toma el goce trágico como el criterio para elegir la música, lo cual lo lleva a rendir homenaje a los compositores indicados previamente: Bizet, Chopin o Ravel. Músicos donde él encuentra una aprobación incondicional de la realidad puesto que incluso en el sufrimiento ellos son alegres. Es el caso del final de Carmen de Bizet quien actualiza el sentimiento tragicómico, de “así es la vida” que Rosset reconoce también en Mozart. Es por ello, que él busca en la música una experiencia real sin doble (fantasma o ilusión), una actualización de la riqueza del mundo, donde el objeto musical no hace más que agregar otras realidades a la realidad vivida. De esta manera la música nos pone en relación con el infinito, nos da el gusto por lo trágico, a la vez que es la experiencia más fuerte de lo real, ya que ella nos recuerda su lado cruel, sin la pretensión de crear nuevas ilusiones.

¹⁶ «Bach, par exemple, élève son individualité solitaire jusqu'aux hauteurs de la musique impersonnelle, Beethoven, lui, détruit cet idéal impersonnel et rabaisse la musique à son propre niveau; au lieu d'aller à la musique, il ramène la musique à Beethoven.»

Rosset, música “tan callada”

El pensamiento de Rosset está atravesado por un problema: el silencio. Este aparece frente a situaciones reales, imposibles de modificar, o bien, es la prueba reina del acontecimiento trágico no interpretable. De igual modo y teniendo en cuenta la amplitud que toma el término “trágico” en la obra de Rosset, él considera el silencio como expresión misma del azar. Este no proviene de un conjunto de variables fáciles de describir, sino que es concebido en tanto que azar absoluto, en tanto que indeterminación total que precede toda creación. Rosset considera que esta concepción del azar fue expulsada de la reflexión filosófica, a pesar de haber sido indicada en pensamientos trágicos como el de Lucrecio, quien en su poema “*De rerum natura*” nos lleva a reflexionar sobre el tiempo y la fragilidad de la vida, y muestra igualmente cómo a nivel infinitesimal la “naturaleza” de los fenómenos no tiene otro fundamento que el azar (*clinamen*: el movimiento infinitesimal de los átomos), un indeterminado que puede ser enunciado en tanto que silencio, ya que no podemos saber su causa ni precisar su finalidad. Esta composición mínima, señalada por Lucrecio, debe reconocerse en todo acto de creación, el artístico por ejemplo, ya que artista es aquel que trabaja no solo con la materia sino con el azar. Este aspecto, fundamental para pensar la relación filosofía/estética actúa como un anti-principio el cual, en el caso de la música, puede ser visto como una composición arbitraria –según el gusto del compositor– de sonidos y silencios. En una entrevista concedida a Christian Descamps, Rosset describe del siguiente modo, el rol del azar en la creación artística:

Piense en Berio, Xenakis o Stockhausen. En pintura, se podría sin duda, de antemano indicar que Pollock hace desfilar imágenes y que él detiene su percepción cuando se encuentra delante un buen cuadro. El azar interviene en el arte moderno, es tomado como punto de partida, como riqueza del mundo y no como rechazo. En gran parte de la música contemporánea se podría afirmar que el azar ha reemplazado a la inspiración. (Descamps, 1984, p. 183)¹⁷

La inspiración de origen romántico, ha sido desplazada por el azar. Esta afirmación puede ser interpretada en la obra de Rosset, como una manera de poner a actuar al silencio y a lo múltiple (pluralidad de causas en oposición al principio causal). Así consideramos que Rosset busca la acción del azar en el arte, lo cual le permite a su vez pensar lo real y lo trágico a través de los objetos estéticos. Por tanto, frente a la imposibilidad de comunicarse a través del lenguaje verbal, la música o el cine se ponen en contacto directo con el empirismo del mundo a través de sonidos e imágenes, que no son otra cosa que materializaciones del azar (y el silencio que nos asombra de su actuación). De modo que si Rosset compone su filosofía musical con elementos provenientes de otros filósofos, debemos igualmente reconocer la relación que él entabla desde su infancia con la música. En todo caso, así lo deja saber cuando en entrevistas recuerda su relación temprana con Ravel y Bizet, que le permitie-

¹⁷ «Pensez à Berio, à Xenakis ou à Stockhausen. En peinture, on pourrait sans doute avancer que Pollock fait défiler des images et qu’il arrête sa perception quand il se trouve devant une bonne toile. Le hasard intervient dans l’art moderne, il est pris comme point de départ, comme richesse du monde et non plus comme repoussoir. Pour toute une part de la musique contemporaine, on peut constater que le hasard a remplacé l’inspiration.»

ron plantearse, posteriormente, problemas tales como lo trágico y lo real. Es así que la precisión del tiempo, el asombro, la repetición, van a permitirle anunciar lo trágico: una “mismidad” diferente y una sorpresa sin discurso que nos expulsa de la máquina del lenguaje para dejarnos frente a una realidad sin ninguna evocación. De la misma manera, podemos tomar la condición tautológica de lo real, descrita por Rosset, y aplicársela a la música: ella no alude más que a ella misma y por tanto invita al silencio. Ella se rodea de silencio para poder existir y se produce a través de notas sin representación (verbal), que introducen lo desconocido en lo real. De modo que si pensamos a Rosset en tanto que músico-filósofo, podríamos ampliar su reflexión del silencio a partir de algunas variables: el silencio que precede a la música, el silencio que existe entre las notas, o también el silencio manifiesto instantes después de que la música ha dejado de sonar. En ese sentido, es posible ligar de nuevo a Rosset con Jankélévitch, puesto que este último no piensa el silencio como lo contrario de la música, sino como el elemento necesario que permite su exaltación. Es así que Jankélévitch evoca los *Nocturnos* o la *Barcarola* de Chopin para indicar un tipo de música que conduce al olvido del ser y nos hunde en la ebriedad, por lo cual no es cuestión de la noche de Pascal: vacía y angustiosa, sino de una noche cargada de sonidos, plena de riqueza, donde el ser se silencia para dejar existir la música. Entonces podríamos señalar que tanto para Jankélévitch como para Rosset:

el más grande logro del arte es reencontrar ese silencio original, regresar a esta muda expresión de lo real en la cual todo el arte encuentra el más potente valor: la música, hija primera del silencio, que comienza y muere con él, y en la cual todos los sonidos no son más que una aproximación a la ausencia fundamental de sonido, que es la más profunda realidad. Antes de la reflexión filosófica que ella sugiere, ella es la expresión más próxima que existe sobre la tierra del silencio original, de ese momento esencial donde todas las cosas estarían muertas y “los grandes países mudos lentamente se apagarán”. (Rosset, 1964, p. 47)¹⁸

Con esta cita vemos cómo Rosset privilegia la música sobre todas las demás artes, puesto que ella es la evocación misma del silencio que precede el mundo y la vía para escuchar los ruidos del caos primordial. La música manifiesta, igualmente, la fragmentación en individualidades, en sonidos, para expresar a su manera los movimientos de la carne y los flujos de la pena al goce y del goce a la pena: individualidades separadas de la gran unidad de la carne que se manifiestan por sonidos y cuerpos, sin dejarnos olvidar la disonancia primera. De la misma manera que Jankélévitch, músico-filósofo, el silencio es el alfa y el omega de la música, ella sale de él y a él regresa. Es por ello que lo reconoce en la obra de Liszt, cargada, al principio de heroísmo y destellos triunfantes, para terminar invadida por el silencio, un silencio maternal que da prueba de serenidad: es el no-ser que termina por

¹⁸ «la plus grande réussite de l'art est de retrouver ce silence originel, de retourner à cette muette expression du réel dont tout l'art est de trouver la plus puissante mise en valeur: la musique est la première fille du silence, qui commence et meurt avec lui, et dont tous les sons ne sont qu'une approche de l'absence fondamentale de son, qui est la plus profonde réalité. Elle est, encore avant la réflexion philosophique qu'elle suggère, l'expression la plus proche qui soit sur terre du silence originel, de ce moment essentiel où, toutes choses s'étant tuées, « les grands pays muets longuement s'étendront. »

invadir todo el espacio con su efecto poético. En otros términos, podría decirse que el silencio es la experiencia de la plenitud que otorga belleza y beatitud a la música. Es por esa vía que Jankélévitch describe la composición de Liszt:

Largas pausas vienen a interrumpir el recitativo, grandes vacíos, medidas blancas espacian y rarifican las notas: la música de la *Misa baja*, de los *Valses olvidados*, de la *Góndola fúnebre* y del poema sinfónico *De la cuna a la tumba* se vuelven cada vez más discontinuas; los granos de vacío invaden la melodía y silencian la vivacidad. ¿No puede uno decir que el silencio es a la vez antes, después y durante? ¿Que él es a la vez las dos alas y entre las dos? (Jankélévitch, 1983, p. 166)¹⁹

La buena música termina por silenciarse, en un proceso paulatino que la hace regresar al lugar de donde salió. Ella es una composición de notas y silencios, por lo cual Jankélévitch, considera que cada músico pone en escena el silencio de manera diferente. En el caso de Debussy, él reconoce un tipo de música que exalta el silencio a través de interrupciones temporales; en contraste, en Fauré considera que la música es el silencio mismo, al que se alude a través de un sentimiento de quietud. Finalmente en Liszt, Jankélévitch aprecia la música únicamente como una corta interrupción de un silencio cada vez más largo. De este modo, Jankélévitch se entrega al placer de mostrar el silencio no como lo contrario de la música, sino como la condición necesaria de esta, y el medio para su exaltación. Él nos recuerda, igualmente las fuerzas desconocidas de la música: la doble relación de expresividad e inexpressividad, de superficie y profundidad, de inocencia y encanto, virtudes que él celebra y que sirven de prueba de la condición trágica de la música (una composición a partir de opuestos no-antinómicos). Muy diferente es la postura de Platón quien no soporta el lado trágico y subversivo de la música, por lo que Platón no celebra la composición de la música a partir de oposiciones, sino que, por el contrario, esta condición va a servirle para sospechar de ella. Es justamente por su elaboración a partir de contrarios que Platón percibe el carácter peligroso de la música, la cual no debería dejarse en manos de cualquier flautista. Por ello, la tarea del Estado es reconducir el flujo musical, para evitar una posible influencia perniciosa sobre los ciudadanos y más bien ponerla al servicio de los valores morales.

En conclusión, declararse un filósofo-músico implica ser anti-platónico, ya que si Platón reconoció en la música una fuerza incontrolable que el Estado debería limitar, la filosofía musical a la manera de Nietzsche, Jankélévitch y Rosset exalta los valores trágicos de la música y los dispone para la reflexión filosófica. Así Rosset refuerza el lado trágico de la música: cruel y jubilatoria, repetitiva y diferente, múltiple y singular, azarosa y silenciosa. Al declararla inexpressiva, él no busca subestimar su importancia, sino todo lo contrario: le concede un valor tal, que ella existe al margen de todas las representaciones del lenguaje verbal y no está ligada a los sentimientos del mundo. De modo que

¹⁹ «De longues pauses viennent interrompre le récitatif, de grands vides, des mesures blanches espacent et raréfient les notes: la musique de la *Messe basse*, des *Valses oubliées*, de la *Gondole funèbre* et du poème symphonique *Du berceau à la tombe* devient de plus en plus discontinue; les sables du néant envahissent la mélodie et tarissent la verve. Ne peut-on dire que le silence est à la fois avant, après et pendant? Qu'il est à la fois aux deux ailes et dans l'entre-deux?»

declarar lo inexpresivo musical implica exaltar su “anti-naturaleza”: inocente, irracional y apolítica. Para Rosset, ella guarda su propio misterio, al punto que él nos habla de lo impensado musical. Impensado que produce un gusto amargo, propio de la filosofía trágica, puesto que no se logra enunciar con precisión el goce musical: uno se regocija únicamente de estar en contacto con el caos, con el silencio que precede al mundo, en fin uno se regocija de su propia disolución que se logra a través de la escucha musical. Por ello, para finalizar, recordemos la frase de Jankélévitch, quien después de escribir quince libros sobre la música concluye que sobre ella hay tanto que decir, que no se logra nunca enunciarlo definitivamente *–le tout et le presque rien–*. Experiencia que podemos confirmar en el mismo Rosset, quien en cada uno de sus libros intenta reflexionar sobre la música, sin lograr una composición irrefutable de la filosofía musical. Esta, por tanto, permanece siempre abierta y a la espera de nuevos filósofos que retomem esta relación paradójica, trágica y jubilatoria.

Referencias

- Deleuze, G. (1964/2015). *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Descamps, C. (1984). Clément Rosset. En *Entretiens avec le monde. I. Philosophies* (pp. 177-185). Paris: La Découverte.
- Espinosa, S. E. (2007). *L'ouïe de Schopenhauer. Musique et réalité*. Paris: L'Harmattan.
- Espinosa, S. E. (2013). *L'inexpressif musical. Suivi de Question sans réponse*. Paris: Encre Marine.
- Fitoussi, J-C. (2013). *De la musique ou la Jota de Rosset* [film]. France: Aura été production.
- Haar, M. (1993). *Nietzsche et la métaphysique*. Paris: Gallimard.
- Jankélévitch, V. (1983). *La musique et l'ineffable*. Paris: Seuil.
- Nietzsche, F. (1872/1977). *La naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard.
- Nietzsche, F. (1889/1992). *Ecce homo. Nietzsche contre Wagner*. Paris: Flammarion.
- Platon. (1936). *La République. Œuvres Complètes*. Traduction nouvelle avec introduction et notes par Robert Baccou. Paris: Librairie Garnier Frères.
- Rosset, C. (1960). *La philosophie tragique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Rosset, C. (1964). *Le monde et ses remèdes*. Paris: Presses Universitaires de France.

Rosset, C. (1968). Présent. En F. Nietzsche, *Le cas Wagner*; [suivi de] *Nietzsche contre Wagner* (pp. 7-25). Hollande: Jean-Jacques Pauvet.

Rosset, C. (1979). *L'objet singulier*. Paris: Minuit.

Rosset, C. (2001). *Écrits sur Schopenhauer*. Paris: Presses Universitaires de France.

Wolff, F. (2015). *Pourquoi la musique?* Paris: Fayard.