

# Estética del Rock

## Resumen

El objetivo del presente artículo es el de analizar la estética del Rock en términos de la experiencia que ofrece este género musical. En primer lugar se construirá una relación entre el *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y el surgimiento del Rock, bajo la premisa de que el origen del Rock es eminentemente dionisiaco; luego se mostrará una forma de la experiencia en la vida cotidiana de quien escucha Rock, en donde se da cuenta de la necesidad de expresar los sentimientos de placer y displacer en el individuo; por último, se verá el concierto como expresión última del Rock, expresión que se enmarca dentro de la característica de una celebración-ritual que guarda semejanzas con la tragedia griega. Estos elementos terminan por dar cuenta de una forma de ver el mundo en la que se constituye la individualidad dentro de la comunidad electiva

**Palabras clave:** Rock; Tragedia; Principio de individuación; Comunidad electiva; éxtasis; Placer/displacer; Celebración-ritual.

## Abstract

The object of the present article is to analyze the aesthetics of Rock music in terms of the experience that this musical genre offers to the listener. The first part of the article will be dedicated to the elaboration of a relation between *The birth of tragedy* of Nietzsche and the emergence of Rock, under the premise that the origin of Rock is eminently Dionysian; in second place, it will be shown a form of the experience in the everyday life of the Rock listener, where the necessity of expression of the feelings of pleasure and displeasure in the individual will be accounted; finally, the concert will be shown as the utter expression of Rock, expression that is framed in the characteristic of a celebration-ritual that keeps similarities whit Greek tragedy. These elements give account of a way of seeing the world in which the individuality is constituted inside the elective community.

**Key words:** Rock; Tragedy; Principle of individuation; Elective community; Ecstasy; Pleasure/displeasure; Ritual celebration.

## Introducción

Entre 1950 y 1970 surgieron en la cultura de masas una serie de movimientos artísticos que no buscaban, necesariamente, una élite culta capaz de dar sobre ellos juicios elaborados con un amplio bagaje conceptual. Antes bien, buscaban satisfacer en los individuos la posibilidad, primero, de expresarse por medios distintos a los tradicionales y, en segundo lugar, de dar una respuesta frente todo el contexto social de la época. Un ejemplo particular de esto es el jipismo de los Estados Unidos, movimiento que no se limitó sólo a la denuncia política de una

estructura social que necesitaba ser revaluada, sino que también buscó formas de expresar un espíritu de cambio en contextos más amplios, como las libertades civiles, la búsqueda de la paz y el abandono de las viejas estructuras sociales que no parecían ser conscientes de los cambios de la época.

Ahora bien, en la base del presente artículo encontramos una forma particular de lograr la expresión de ese espíritu de cambio de la época, a saber, el Rock, el cual surge a finales de la década de 1950 con figuras como Chuck Berry y Bo Diddley, artistas afro-americanos. Debido en parte a la discriminación racial en Estados Unidos, la música de estos artistas tuvo dificultades para ser aceptada en algunos círculos sociales. Pero es también en estos años que el trabajo de Bo Diddley es apropiado por Johnny Otis, quien lo populariza. Por otra parte, es también durante este periodo que el *Chitlin' circuit*<sup>1</sup> adquiere relevancia en Inglaterra. A principios de la década de 1960 las canciones del Blues llegan a Inglaterra y comienzan a ser motivo para la elaboración de sonidos particulares en los jóvenes británicos. Tanto más particulares cuanto que se introducían distorsiones de la guitarra eléctrica.

Así pues, tenemos dos elementos fundamentales en el surgimiento del Rock. Por una parte, el espíritu que busca cambiar el mundo en que se vive, espíritu que busca formas de expresión diferentes a las socialmente aceptadas, es decir, la cultura tradicional y los esquemas en los que la misma se enmarca; por otra, un estilo musical acorde con ese espíritu, en otras palabras, el Rock como medio por el cual el deseo de transformar el mundo se ve canalizado en una expresión artística. Estos dos elementos se conjugan de manera tal que se pueden considerar como la semilla del Rock en tanto no se quedaron en meros intentos. Bandas como The Yardbirds (1963), The Rolling Stones (1964), The Animals (1964), The Who (1965), entre otras, terminan por configurar un sonido cuyas características son fiel expresión del cambio que se quería lograr en la época. La música se convierte, entonces, en un vehículo para la transformación de la sociedad.

La estructura del presente artículo es la siguiente: en primer lugar se construirá una relación entre el *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche y el

---

<sup>1</sup> El *chitlin' circuit* era el circuito de los músicos de Blues. Cuando las agrupaciones de Blues se movían en giras por los Estados Unidos lo hacían en las noches en buses que más parecían gallineros por la cantidad de músicos que llevaban, además de los instrumentos.

surgimiento del Rock, bajo la premisa de que el origen del Rock es dionisiaco, en tanto ofrece una posibilidad de creación constante y existe una continuidad entre la tragedia y el Rock; luego se mostrará una forma de la experiencia en la vida cotidiana de quien escucha Rock, en donde se da cuenta de la necesidad de expresar los sentimientos de placer y displacer en el individuo; por último, se verá el concierto como expresión última del Rock, expresión que se enmarca dentro de la característica de una celebración-ritual que guarda semejanzas con la tragedia griega.

### **Del nacimiento de la tragedia al Rock**

“La vida es arte y apariencia. Y, por ello, por encima de la verdad (que es un asunto de la moral) está la sabiduría (que es un asunto de la cultura y de la vida), una sabiduría irónico-trágica, que, por puro instinto artístico, por amor a la cultura, pone límites a la ciencia; una sabiduría irónico-trágica que defiende el valor supremo, la vida, en dos frentes: contra el pesimismo de los calumniadores de la vida y los abogados del más allá o del nirvana y contra el optimismo de los racionalistas y los mejoradores del mundo, que cuentan fábulas acerca de la felicidad terrenal de todos, acerca de la justicia, y que preparan el terreno de la rebelión socialista de los esclavos” (Mann, 2010, p. 103).

Así vista, la filosofía de Nietzsche es una de afirmación. Una filosofía en la que la constante defensa de la vida se mueve entre dos polos —el más allá de la religión y el más acá de la ciencia— en los que se busca un sentido que darle a la experiencia. La forma de esta búsqueda no es la adquisición de un corpus de conocimiento vasto y profundo. Se trata, sobre todo, del reconocimiento de los propios límites de la vida. La aceptación de la muerte como fin de todo lo que hay. La existencia es finita. Lo que en vida experimentamos adquiere muchas formas. Dejando de lado el problema de la verdad, de la constante afirmación de que esto o aquello es tal como se ha dicho por una fuente superior, la sabiduría, en tanto afirmación de un *pathos* ineluctable, se erige en la propia afirmación de esa vida. Afirmar la vida no es un optimismo en el que ésta será mejor, es decir la esperanza —gracias a la razón— de que todo puede mejorar, así como tampoco es la negación de la vida aquende en aras de un paraíso allende. Hemos de morir. La pregunta es cómo vivir.

Si ésta es la pregunta nos encontramos, entonces, con un problema que hunde sus raíces en la profundidad de la existencia. Bien puede esto concentrarse en una ontología de penetrante calado, mas no es este el objetivo del presente escrito, así como también desbordaría en exceso los límites del mismo. El cómo vivir indaga por la experiencia de la vida misma. Así, primero abordaremos el problema que la propia tragedia implica, es decir, la *visión trágica del mundo* que guarda estrecha relación con el pesimismo que Nietzsche ve en los griegos; en segundo lugar, la noción de pesimismo abre el campo a una cuestión que nos deja en el centro del cómo vivir, que se traduce, esencialmente, en la forma de una experiencia que podríamos calificar de dionisiaca; por último, construiremos el puente entre la *experiencia dionisiaca* en los griegos y el Rock entendido como una manifestación de la misma en la actualidad.

La tragedia es, para Nietzsche, el conflictivo maridaje de dos figuras esencialmente opuestas: Apolo y Dionisos. Cada una de estas representa una característica de la tragedia. Gracias a Apolo podemos identificar el orden del mundo, la forma en que todo tiene su lugar; por medio de Dionisos se nos hace presente la celebración, un espacio carente de todo orden. En este orden de ideas Apolo, además, se expresa por medio del arte escultórico, un arte donde las medidas y órdenes específicos se configuran de tal manera que se obtienen figuras claramente definidas. Esto es, siguiendo a Fink, el *principium individuationis* o principio de individuación el cual “es el fundamento de la división y particularización de todo lo que existe” (Fink, 1980, p. 27). Todo lo que está en el mundo se encuentra unido siempre y cuando se reconozcan las diferencias que separan, es decir, cada una de las cosas que existen en el mundo, objetos o seres, tienen límites claramente definidos en el espacio y en el tiempo. Así, Apolo —y, como se seguirá hablando, lo *apolíneo*— ofrece una primera imagen del mundo en el que la separación entre las partes es tanto más importante en cuanto que hace posible generar modelos específicos sobre los cuales erigir una visión de mundo.

Cabe resaltar que la principal fuente de lo apolíneo es el sueño “donde [...] por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses” (Nietzsche, 2007a, p. 42). Es allí donde el hombre le ha dado lugar a sus ideales, la posibilidad de hacerlos presentes más allá de sus propias

limitaciones. En otras palabras, los hombres sueñan y conocen a los dioses, logran ver que allende las limitaciones del mundo, de la inmediatez del presente existe algo a lo cual asemejarse. Lo apolíneo representa, pues, el mundo que los hombres quisieran tener. Por medio del sueño se ilumina la oscuridad de la existencia revelando un mundo cuya grandeza es un modelo a seguir. Así como de las rocas es posible tener una bella figura, el hombre puede ser esculpido para obtener lo mejor de él.

Visto el molde, el hombre sólo espera la oportunidad de usarlo. Se trata ahora de, con paciencia y tenacidad, llevarlo a la práctica. Podemos seguir aquí la imagen con la que J.J. Winckelman definió el arte griego: «noble sencillez y silenciosa grandeza» (Del Caro, 1989, p. 590) lo que nos ofrece ya una idea — aunque no es la que Nietzsche persigue— de la forma del arte apolíneo. Las esculturas y edificios que hoy se nos ofrecen nos permiten evidenciar el profundo cuidado con que eran trabajadas las formas de la burda piedra. También podemos ver en ellas que el ideal del hombre mantenía una figura cuya importancia era preciso mantener. Claro está, la definición de Winckelman deja de lado lo exuberante que en esas esculturas y edificios pudiese haber, es decir, la viveza del color o algún significado especial que tuviesen y que ya, para nosotros, es imposible conocer. Lo que todavía nos alcanza nos deja ver un mundo cuya riqueza imaginativa continua sorprendiéndonos. Toda la mitología griega está construida alrededor de lo apolíneo.

Lo apolíneo de la mitología “nos habla tan sólo [de] una existencia exuberante, más aún, triunfal en la que está divinizado todo lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo” (Nietzsche, 2007a, p. 54). Por ejemplo, la travesía de Odiseo. Tanto sus desgracias como sus dichas son representadas por Homero de manera que se puedan conmemorar y ser alimento del anhelo de los hombres. La riqueza de los reyes, tanto material como espiritual, es vista como la ejemplaridad de estos héroes que se enfrentan a la desgracia de la misma forma como celebran sus triunfos. Son, también, conscientes de la muerte que es inevitable, lo que no les quita el deseo de vivir eternamente como los dioses o, sencillamente, seguir viviendo. Estos son, pues, los héroes apolíneos. Aquellos que representan y dan forma a un ideal que los mismos hombres han construido a partir de un material

hosco.

Dionisos nos deja ver un orden de cosas radicalmente diferente. Si bien en lo apolíneo se dejaba ver un espíritu de perfeccionamiento o de perfectibilidad, con Dionisos —o lo *dionisiaco*— encontramos que ese espíritu deja de tener fuerza. No se trata ya de buscar un modelo o ideal del hombre para modelar sobre la roca. El hombre es visto ahora como una figura variable sometida a un destino que no conoce. Como veremos más adelante esto es esencial para el espíritu trágico. Por ahora, es preciso detenerse un poco en la figura que Nietzsche presenta de lo dionisiaco.

“El arte dionisiaco [...] descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis” (Nietzsche, 2007b, p. 246). Podríamos modificar esta oración, por ahora, cambiando su comienzo por ‘lo dionisiaco’, puesto que en la embriaguez descansa todo su proceder. Dionisos, en tanto dios del vino y la celebración, parece significar la forma en que la vida se convierte en algo terriblemente limitado cuando se desenvuelve dentro de las fronteras de un modelo idealizado. Lo dionisiaco nos ofrece una perspectiva en la que el hombre no conoce ya límite alguno cuando se encuentra en un estado de embriaguez, en otras palabras, cuando el hombre rompe el hechizo del principio de individuación y se encuentra con lo Uno primordial (Nietzsche, 2007a, p. 46). En primera instancia no son sólo los límites del individuo los que se rompen, también se quiebran todas las diferencias, “todas las rígidas, hostiles delimitaciones” (Nietzsche, 2007a, p. 46) que la sociedad impone, todo principio de individuación. Se descubre, pues, que el hombre es más que la delimitación de una existencia dada (Jaspers, 1963, p. 198), en virtud de la cual no es ya un animal. La diferencia que se plantea aquí implica que lo humano no está limitado a los ideales sobre los que se construye la idea de hombre. Poseer la razón —y la capacidad de distinguir entre las cosas— no hace que el hombre sea menos animal.

En el momento en que llega a la embriaguez, podría decirse, la concepción del mundo del individuo se ve trastocada, acaso eliminada, puesto que sus sentidos se nublan y no ve ya las delimitaciones. Se encuentra, por el contrario, con una visión mucho terrible: el mundo de lo apolíneo es sólo apariencia, ideal. “Bajo la magia de lo dionisiaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos:

también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre” (Nietzsche, 2007a, p. 46). Disueltas las diferencias los hombres dejan de verse como superiores o inferiores. Merced a tal proceder, la alegría de los involucrados comienza a dar pie a un estado en que la naturaleza deja de ser ajena a ellos. Poco a poco el hombre se entrega a una dicha en la que da cuenta de la naturaleza. Además, reconoce la ilusión de la individuación. Ve en la naturaleza que el mundo lo consume y se pierde allí. Se encuentra en un estado de éxtasis en que reconoce el Uno primordial, aquello que engloba todo, un continuo del que el hombre se ha ausentado o ha ignorado, pero que no puede desaparecer o eliminar por completo sin eliminarse a sí mismo.

Luego de ocurrido este proceso en el que, en medio de la celebración, se destruye todo principio de individuación el hombre no conoce ya el mundo de la misma manera. “Cuando la conciencia cotidiana se adueña de nuevo del pensamiento y de la vivencia, entonces un hastío se apodera del dionisiaco desencantado” (Safranski, 2009, p. 83). El desencanto proviene del hecho de haber conocido aquello que es el mundo, fuera de las construcciones que protegen al hombre de lo horrible de ese mundo. Con lo apolíneo se nos muestra un mundo ordenado, en el que es posible llegar a ser mejor de lo que se es. No obstante, se quiere una inmortalidad imposible, ir más allá de los límites de la propia vida. El haber entrado en contacto con lo Uno primordial representa el hecho de que la misma naturaleza hace evidente la muerte. Resulta imperativo mantenerse dentro del marco de la vida misma, indagar allí qué es lo terrible. Se nos hace patente que sólo podemos pensar en una infinidad de eventos considerados como desgraciados: la guerra, la peste, el hambre, es decir, cualquier cosa que haga más pesada la existencia. Mas no es sino a través del reconocimiento de que tales infortunios existen que podemos hacer algo. La realidad se nos presenta, pues, como algo cuya necesidad parece determinarnos a cada paso. Cada día encontramos dificultades, ante lo cual tenemos dos opciones: o bien nos sometemos a una existencia determinada, o bien el hombre “puede imponer criterios objetivos [...] y establecer exigencias, mediante cuyo auténtico reconocimiento hace de sí mismo un ser que deviene” (Jaspers, 1963, p. 198), es decir, el hombre se define como un ser que se crea a sí mismo, que está en constante cambio.

Podemos decir en este momento que la relación del hombre con el mundo está, primero, mediada por la individuación, la particularización de todo lo que hay en el mundo. En segundo lugar, tal individuación es, esencialmente, una apariencia de la realidad ya que la naturaleza destruye la individuación para unir al hombre con lo Uno primordial, donde ya no hay ninguna diferencia. Sin embargo, es preciso notar que son estos dos extremos los que conviven para hacer que el hombre esté en un constante cambio. Es este el núcleo de lo trágico: la unión entre lo apolíneo y lo dionisiaco configura un continuo en el que el individuo se desenvuelve.

La forma puramente dionisiaca de la existencia se limita a ser una construcción carente de sentido, en tanto el individuo no reconoce formas en medio del éxtasis en que se encuentra. Como tal es una experiencia que si bien ha producido un cambio en quien la experimenta, este mismo sujeto no está en capacidad de ponerla en palabras. La acción se convierte aquí en un elemento tanto más fundamental cuanto que sólo por medio de ella puede darle algún sentido que, de alguna manera, se pueda transmitir. No se trata, entonces, de llevar a todos los seres humanos a un estado de éxtasis permanente —lo que resultaría inútil—, antes bien transmitir la sabiduría dionisiaca, un plano que es “la quintaesencia de todo lo real, donde se despliegan el conocimiento, la vida y el arte” (Safranski, 2009, p. 81) que, en ninguna circunstancia están separados. Si bien podemos conocer manifestaciones o expresiones de dichos elementos, en su propia raíz son una y la misma cosa. En este sentido, todas nacen en la misma naturaleza y el hombre es quien las ordena. El principio de individuación es siempre necesario, puesto que permite darle coherencia a todo lo que se experimenta en el éxtasis, así sea en la forma del recuerdo, que en sí ya se puede poner en palabras, es decir, una mediación que haga posible traducir la experiencia extática al mundo del principio de individuación. No obstante, la memoria es aquí tan sólo una posibilidad que hace realizable el continuo entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Lo que es necesario tener en cuenta es que ya se abre el camino por el cual podemos reconocer el continuo. Tanto la experiencia dionisiaca como la apolínea, están, en su independencia, constreñidas por las determinaciones o la ausencia de ellas. La continuidad que las relaciona hace posible la expansión de las mismas, que se expresa en la forma de lo trágico propiamente dicho.

Lo trágico “designa la forma estética de la alegría, no una receta médica, ni una solución moral del dolor, del miedo o de la piedad” (Deleuze, 1971, p. 29). Así, lo trágico y, por extensión, la tragedia son la forma en que se logra la afirmación de la existencia por medio de la estimulación de lo emotivo en el hombre (Nietzsche, 1979 Cap. 10, §10), lo cual se hace manifiesto en la alegría misma de la existencia. Tal estimulación se logra por medio de la música, la cual apunta, directamente, a lo emotivo en el ser humano y viene a representar aquí el elemento fundamental para alcanzar el éxtasis de la experiencia dionisiaca, tal como se produce en la celebración. Esta alegría tiene un origen, diríase, oscuro pues se podría expresar con las palabras de Sileno:

“«Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser*, ser *nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti - morir pronto»” (Nietzsche, 2007a, p. 54. Cursivas en el original).

No ser o ser nada evidencian para el hombre la finitud de la que busca alejarse. No obstante, el hecho de hacer patente tal finitud, la consciencia de que se ha de morir o de que es mejor no haber nacido, le da ya al hombre una fuerza que no puede ocultar, puesto que ahora tiene un infinito campo de posibilidades para la acción. Si bien en la sabiduría dionisiaca se despliega la vida, dos de sus manifestaciones —el arte y el conocimiento— hacen que el intermedio entre el nacimiento y la muerte se convierta en un campo de acción en donde la propia determinación se constituye, es decir, el auto-producirse del hombre como ser que deviene. La fuerza que la sabiduría de Sileno transmite al hombre es la del pesimismo. Si entendemos éste como algo extraño y misterioso, como un enfermedad de la que nada podemos saber, nos mantendremos dentro de la fútil oposición entre lo bueno y lo malo (Dienstag, 2004, p. 83), rayana en el nihilismo que celebra un más allá o el poder de la razón. El *pesimismo dionisiaco* —que es el término de que Nietzsche se sirve— es “una visión que reconoce en el crear, en el transformar del hombre como de las cosas, el máximo deleite de la existencia” (Nietzsche, 1992, pp. 12-13) en virtud del cual se puede aceptar el constante devenir de todo lo que hay.

El pesimismo dionisiaco de Nietzsche se funda en la conciencia de que todo es consumido en el tiempo, el pesimismo, sólo lo hace evidente. ¿Qué queda,

entonces? Si todo en el mundo está en el espacio y el tiempo, y este último consume todo lo que hay en el espacio, así como el espacio mismo, a lo que debemos sumar que la existencia del hombre es efímera, tenemos la horrible situación de la existencia humana, que la tragedia nos hace evidente (Dienstag, 2004, p. 89). Podemos incluir, también, el hecho de que no hay futuro, es decir, no hay un ideal al cual aferrarse por medio de la razón o gracias a un más allá. El hombre está solo en su propia inmediatez de la cual no puede escapar. Su propio destino se dirige de forma independiente hacia la muerte. Ante cada dificultad, ante cada escollo en el camino el hombre lo enfrenta con pertinaz determinación, como Edipo que huye de su hogar para no matar su padre. Sigue el destino que él mismo se ha trazado o, cuando menos, eso cree. Se dirige hacia el destino que ya las Parcas le habían hecho: matará a su padre, traerá la ruina de su ciudad. Cabe resaltar, sin embargo, que es su propia ignorancia la que lo lleva a ese punto, en la medida en que Edipo no sabe lo que ha de ocurrir, no conoce a su padre real; no sabe que su esposa es su propia madre, y que es el padre de sus propios hermanos. Edipo se convierte en héroe trágico ya que no es consciente de su *pathos* o destino trágico, lo que no evita que transite el camino que el mismo le tiene marcado. Si la rígida forma de la profecía se habría de llevar a cabo, la salida de Edipo de Corinto es “el intento de imponer una forma temporal en la inevitable transformación del mundo” (Dienstag, 2004, p. 90), que no haya salida al trágico final es ya una cuestión hartamente distinta.

El pesimismo dionisiaco hace posible que el hombre sea consciente de su constante devenir, de hecho lo impulsa a ello. En un mundo en el que todo es consumido por el tiempo, el cambio debe ser posible, más si se acepta que al menos una cosa es inmutable en la vida. Siguiendo a Jaspers, este sería el auto-producirse<sup>2</sup> del individuo. Edipo tiene ya un pasado que no puede modificar. En su propia inmediatez se encuentra consigo mismo y se conoce a sí mismo, pero se engaña. La forma del juicio, su forma de valorar, se transforma en la siempre mutable condición del hombre. Lo que convierte a Edipo en héroe trágico —así como a Penteo, a

---

<sup>2</sup> La primera forma de este proceso es el hombre como producto histórico, como punto de concreción de una determinada línea histórica en la que convergen diversas fuerzas; en segundo lugar, en términos de la inmediatez del presente del propio individuo y la constante mutabilidad del mismo; por último, la transformación psicológica que se opera en el individuo que conoce y es conocido (Jaspers, 1963, pp. 234-236).

Orestes y otros más— es el desconocimiento del destino, lo que no los detiene a la hora de hacer algo. El pesimismo es un motor del individuo que se construye a sí mismo.

La relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, el continuo que constituyen, hace posible ver al hombre desde una óptica muy distinta. En primer lugar, es un hombre que se mantiene en una lucha por cambiar la determinación del espacio y el tiempo, sobre todo de la manera en que el tiempo acaba con todo, por otra, ese mismo ejercicio le da la posibilidad de crearse a sí mismo, definirse dentro de sus propios criterios. Claro está también se puede caer en el nihilismo, en tanto el individuo pierde toda esperanza en el mundo y se aferra a un más allá que no existe, o bien se limita a creer en la razón como medio para mejorar el mundo. En cualquier caso estas dos últimas son el camino hacia la propia imposibilidad del hombre de hacer algo. La fuerza del pesimismo dionisiaco radica precisamente en la posibilidad de auto-creación, lo cual se convierte en un arte de la vida. No se trata solamente de considerar al hombre como un lienzo en blanco que únicamente espera la llegada de un genio creador para ser formado. El arte aquí se concreta en la expresión de una emotividad cuya principal fuente es el conocimiento de una realidad más profunda que la que se presenta en la inmediatez. Se trata así de una experiencia vital que en su propio núcleo es estética en cuanto le enseña al hombre, por medio de la embriaguez, sus propios límites. Esta forma estética está directamente ligada a la música ya que le permite al hombre sacudirse del cómodo y confortable espacio de la determinación ciegamente aceptada.

Una posible salida de tal comodidad es la fiesta, en la cual todos los participantes se unen en aras de transgredir las formas establecidas, las normas que cada individuo debía seguir para su comportamiento correcto en sociedad. La fiesta, como tal, ofrece ese espacio. La celebración dionisiaca hacía evidente dicho momento. Tal como le es descrita a Penteo la fiesta de las Ménades, no hay una inmediata determinación de normas. Ante la naturaleza son todos iguales (Eurípides, 2010 vv. 680-775). No es sino hasta que se da el grito que las Ménades despiertan de su letargo. Completamente olvidadas de sí, obedecen a sus instintos. El grito es la forma en que la música irrumpe en la celebración, convirtiéndola en el camino hacia el éxtasis de la experiencia dionisiaca. La música tenía el efecto de

transformar el sufrimiento del héroe en la más fuerte compasión de los oyentes (Safranski, 2009, p. 64). Cabe anotar que no se trata aquí de la idea de catarsis<sup>3</sup> con la que Aristóteles define el *telos* de la tragedia. Antes bien, la compasión es el reconocimiento de las desgraciadas vicisitudes que cada individuo debe soportar. En este sentido la música se presenta como la necesaria adecuación del estado de ánimo festivo que posibilita la identidad entre quienes comparten la experiencia. La identificación entre el individuo del público y el héroe trágico constituye el mito que ahora tiene la función de actuar como puente entre el individuo y la naturaleza (Safranski, 2009, p. 91), puesto que le otorga sentido a lo que de otra manera parece no tenerlo.

La naturaleza parece ser indiferente respecto del hombre, quien sólo se encuentra a sí mismo en ella, pero ésta rara vez le da una comprensión clara del mismo mundo. La expresión de lo emotivo en el hombre, se configura por medio del lenguaje que le da un orden al caos de la naturaleza. No obstante, este mismo medio marca la decadencia de la tragedia en tanto la deslinda de la misma emotividad. Si podemos entender el grito, el evohé, como una forma de expresar el desgarramiento del hombre, al igual que un llamado a lo dionisiaco, es posible que ese mismo grito sea puesto y ordenado en palabras. Un grito doloroso y profundo —a su vez alegre y prometedor— que todavía expresa lo emotivo. Manteniéndolo en este sentido el grito es todavía música. Mas cuando se pone en el lenguaje para ser transmitido —o escenificado— el grito se deslinda de lo emotivo. La palabra que transmite no es ya cercana a la naturaleza sino que se convierte en un modo mediado por la misma razón que le da orden. En el fondo, sin embargo, la celebración sigue siendo el modo fundamental de la experiencia por medio del cual se da la comunión entre el hombre y la naturaleza. La música en ella es un ingrediente fundamental ya que sigue estimulando lo emotivo del hombre. El final de la celebración es el momento en que el individuo, así como la masa reunida, retoma el principio de individuación ya con el conocimiento de una conexión más profunda entre los hombres, así como entre ellos y la naturaleza.

Por último, la celebración, en tanto compete a una masa, normalmente se

---

<sup>3</sup> Para Aristóteles la catarsis o purgación es el efecto que la tragedia debe producir en los espectadores en aras de posibilitar una elevación del espíritu al concluir la tragedia, Aristóteles, 1449b27-28.

entiende como un festival. La escenificación de tragedias en la antigua Grecia obedecía al colofón de las celebraciones en honor de Dionisos. A lo largo de la historia los festivales se han seguido presentando, repitiendo elementos —como sería el caso de la expresión de lo dionisiaco, de la cual derivaría la existencia del pesimismo— así como la inclusión de nuevos elementos como la subversión de los órdenes establecidos. Por ejemplo, en *La bruja* Jules Michelet presenta el aquelarre como una celebración en la que el orden de la sociedad es subvertido, sobre todo en la misa negra. Por otra, Mijail Bajtín retoma, en *La cultura en la Edad Media y el Renacimiento*, el sentido de la carnavalización en la que los órdenes se invierten manteniendo dentro del espacio del festival —único lugar en donde se permitía— el desprecio por las rígidas estructuras sociales. En la modernidad, con el advenimiento de las masas populares como fundamento de la sociedad, es decir, con el advenimiento de la sociedad de masas, el lugar del festival se ha convertido en la forma de expresión fundamental —Peter Sloterdijk en *El desprecio de las masas* y, sobre todo, Elias Canetti en *Masa y poder* hacen un análisis detallado del problema de la masa— para los individuos. En la masa moderna, el festival todavía presenta los elementos señalados, lo que nos permite decir que, entre la antigua Grecia y el presente, entre la tragedia y el Rock existe una línea de continuidad definida por la forma de las celebraciones populares. Sin embargo, el elemento fundamental de toda fiesta popular, desde la antigüedad hasta el presente, es la música que estimula la emotividad en los participantes. Para el presente escrito, el concierto de Rock es la manifestación de la celebración dionisiaca.

### **Emergencia del sentimiento**

“Merced de la música gozan de sí mismas las pasiones” (Nietzsche, 2008 §106), parece ser una forma precisa de describir lo que aquí nos ocupa: la forma en que la música no sólo permite el goce de las pasiones sino la manera en que lo hace. Vimos en la sección anterior que la tragedia alcanza un cierto efecto en el público: la estimulación de lo emotivo por medio de la celebración en cuyo núcleo está la música que elabora el camino hacia el éxtasis y la disolución de la individualidad.

Ahora bien, la permanencia la celebración es la etapa final de la experiencia

dionisiaca. En este momento es preciso concentrarse en la vida cotidiana. La forma en que las pasiones son estimuladas no se limita simplemente al concierto, día a día se encuentran modos de lograr que despierten por medio de la música. La posibilidad de que esto ocurra obedece a los medios de reproductibilidad técnica de la música<sup>4</sup>. Gracias a estos el oyente no está limitado a un concierto o a ir a un bar o a escuchar por la radio las canciones que más le gustan. Así, la posibilidad de experimentar un estado dionisiaco en la vida cotidiana encuentra posibilidades mucho más amplias.

La vida cotidiana tiene un orden determinado —despertar, comer, trabajar o estudiar, dormir— el cual se sigue casi sin variación. Dentro de tal orden el individuo experimenta el placer y el displacer que la vida cotidiana genera. Es decir, el individuo gusta de algunas actividades, lo cual le genera placer, así como aborrece otras, lo que le genera displacer, especialmente cuando no puede evitarlas, en cuyo caso busca el modo de superarlas. Finalmente, el placer y el displacer se configuran como los dos principales motores en el actuar del individuo. El primero en tanto es lo que el individuo activamente busca; el segundo en la medida en que es un obstáculo que se debe superar (Nietzsche, 1992, p. 127). La principal fuente de displacer es lo externo al individuo, puesto que las limitaciones vienen dadas desde allí, es decir, la forma en que la sociedad mediatiza la vida del individuo por medio del mercado, por la explotación, en fin, por medio de las barreras que impone a una sensibilidad que se opone a las satisfacciones represivas de una sociedad sin libertad (Marcuse, 1969, p. 34) son fuente del displacer. Si bien esto es un diagnóstico negativo de lo que es exterior al individuo, es preciso señalar que la sociedad, en su totalidad no mantiene tal dinámica, puesto que en lo exterior, por ejemplo, también se da el espacio para el concierto. Como mostraremos más adelante, lo negativo de este diagnóstico se concentra en las instancias codificadas que determinan la cotidianidad del individuo. Por su parte, el placer sería la

---

<sup>4</sup> Para profundizar en este particular ver *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin. Si bien Benjamin presenta un análisis de la fotografía y el cine, aquí nos concentraremos en la posibilidad que hay en la música, gracias a medios como el Walkmann, creado en 1978-1979. Por otra parte, Safranski señala que la superposición de los estados apolíneo y dionisiaco es común hoy en día: “quien con el auricular puesto se sienta en el metro o corre por el parque, vive en dos mundo. Apolíneamente viaja o corre; dionisiacamente escucha” (Safranski, 2009, p. 106)

manifestación de una sensibilidad liberada que ha interiorizado el displacer y ha elaborado una respuesta capaz de extenderse en la propia vida cotidiana, haciendo de su simiente algo completamente distinto, en tanto lo que se busca es la satisfacción del placer, fuera de las dinámicas de represión, al igual que se puede dar el caso en que el individuo apropie la represión, se reprima a sí mismo por medio de una apropiación de lo que le causa displacer, sólo para hacer que la represión sea tolerable, como veremos más adelante.

#### *A) Lo externo*

Si bien existen diferentes modos o medios de acceso, la vida cotidiana se presenta como el espacio privilegiado en tanto es allí donde se desarrolla la vida del individuo. Es en ella en donde se configura una forma de vida compleja por su propia variabilidad que se conjuga con la constante determinación de la acción. En pocas palabras, la vida cotidiana es una contradicción constante. La variabilidad de la vida y la determinación están en constante pugna en el propio individuo. En un plano más general se puede ver que la vida cotidiana encuentra su fórmula en el camino que se escoge en la vida. En otras palabras, la vida del individuo está determinada por un conjunto de experiencias que no son plenamente de su escogencia. En virtud de tales experiencias el individuo construye un sentido de libertad con el que las apropia, al hacerlo entra en un conflicto entre aquello que le causa placer y aquello que no. Para evitar el displacer lo apropia como elemento negativo de su propia vida, transformándolo en aquello que le causa placer generando una ficción en su propia conciencia. Esta ficción comienza por el ideario que puede construir el individuo para sí mismo. Por ejemplo, la idea de que se tiene que seguir una vida cuyos lineamientos no se alejen de lo establecido. La vida en una época altamente industrializada supone o necesita de una gran mano de obra disponible. El sueño, el ideal, se ofrece a todos por igual. Una casa enorme, una familia feliz, todo lo que se supone hace la vida mejor. Claro, los ideales son sólo ideas que se ofrecen. Su realización es lo que determina la vida: sólo por medio de un trabajo constante, rutinario, se pueden obtener los medios para tan anhelado fin. Si el trabajo no es del agrado del individuo, éste lo apropia por medio de la

costumbre y lo convierte en algo agradable, no placentero. No es causa de displacer, es causa de un placer futuro, siempre aplazado, una ensoñación que en sí misma es agradable para el individuo.

Una imagen de este *orden del mundo* la ofrece la canción de John Lennon *Working class hero* en la cual el cantante muestra lo que está detrás del ideario o imaginario que la sociedad ofrece (Lennon):

When they've tortured and scared you for twenty-odd years

Then they expect you to pick a career

When you can't really function you're so full of fear

A working class hero is something to be

Siempre el afuera determina la vida del individuo. A cada paso se debe tomar una decisión dentro de lo que ya está previamente definido. Si se pertenece a la clase obrera y se quiere algo más, se debe trabajar. El éxito, la fama y la fortuna son sólo ilusiones, lo inalcanzable. Quien logra salir de ese modelo, no escapa tampoco de lo que es el correcto comportamiento en sociedad. A cada paso que da el individuo se crea un nuevo medio para mantenerlo controlado. No hay, al parecer una salida para este tipo de vida. El individuo se encuentra encerrado en el eterno círculo de la existencia, en donde se configura una permanente repetición. Cada día es lo mismo. Desde que amanece hasta que se pone el sol se repite todo de forma constante. Dentro de la repetición encontramos un conjunto o juego de variaciones que evitan que se considere esto como algo idéntico. Este es el olvido necesario para la vida: olvidar que todo es igual por medio de variaciones que no tienen valor en sí mismas, que configuran la continuidad de lo cotidiano “para mantenerse continuamente discontinuo” (Klossowski, 2009, p. 71) permitiendo así que se pueda olvidar, ignorar, aquello que con fatalidad se cierne sobre el individuo: su propio *fatum* el cual ahora penetra en la individualidad para capturar al sujeto.

Finalmente, lo externo obliga al individuo a volverse *cinético* (Lipovetsky, 1994, p. 23), para adoptar cierta forma de aceptar el constante movimiento de la sociedad, que en realidad es una apariencia puesto que adquiere formas rígidas gracias a instancias codificadas como la iglesia, el Estado o la fábrica (Schmid, 2002, p. 168). La música adquiere aquí, según Lipovetsky, un carácter cuya principal disposición está dirigida al movimiento continuo, pero absolutamente

interiorizado. La completa disposición del individuo a buscar nuevos sonidos lo lleva a convertirse en un sujeto personalizado. La música termina por mostrar que la quietud es sólo una ilusión, el afuera es una quimera cuya imagen se cuelga en vallas publicitarias. Lo externo, pues, es la determinación constante del individuo por medio de un imaginario que constituye la cotidianidad misma. En otras palabras, la forma en que la vida del hombre es determinada por lo que le es exterior termina por constituir una quimera, un ideal, que se construye a partir de las estructuras sociales o instancias codificadas. Lo cinético hace que la vida interna sea mucho más activa de lo que parece. Sin embargo, no se puede mantener un diagnóstico tan crudo de la vida. La música, el Rock, no se limita simplemente a ser la expresión de un movimiento en la vida interna del sujeto. Su significación trasciende tales determinaciones, como veremos a continuación.

### *B) Interiorización y respuesta*

La contradicción que se plantea entre lo cinético y la quietud de la vida cotidiana es sólo aparente en la medida en que como tales son dos impulsos fundamentales en la vida del individuo. Por un lado, la vida cotidiana se configura como una determinación externa; la vida interna es el modo en que el individuo busca ponerse frente a esa exterioridad por medio de una nueva sensibilidad que expresa la afirmación de los instintos de la vida gracias a la acción de un deseo de actuar, de hacer algo contra lo externo, de dar una respuesta (Marcuse, 1969, p. 30). Al hacerlo se conjuga una suerte de síntesis en la cual las partes que allí chocan dan a conocer una forma de ver el mundo, una visión de la realidad que nace del mismo individuo y que se mantiene como alternativa a lo externo.

Para que se pueda dar esta alternativa es preciso que el individuo haya apropiado lo que le permite el movimiento interno. La riqueza interna surge, dentro de esta alternativa, de la música. El Rock se constituye como un medio particular bien sea de denuncia, bien sea de afirmación. En cualquier caso, es una expresión del sentimiento del individuo que se vincula con los sentimientos de placer y displacer para generar nuevos sentimientos o pasiones que, al final, constituyen la forma de ver el mundo. Es decir, la percepción que el individuo tiene del mundo no

sólo está mediada por su experiencia inmediata, sino que también depende de las estructuras que le han sido transmitidas por medio de la educación, por ejemplo,, en las cuales hay una fuerte influencia de las tradiciones de la sociedad en la que se vive. Las tradiciones vienen, pues, a conformar una estructura en la que el individuo se ve atrapado, pero de las que puede buscar la forma de escapar en la medida en que procure para sí mismo medios distintos a los que la misma sociedad puede ofrecer. Claro está, resulta paradójico que sean las mismas estructuras sociales las que le permitan al individuo la posibilidad de una alternativa a las determinaciones externas —conseguir un trabajo, seguir estudios universitarios, por ejemplo—. Sin embargo, la alternativa es el resultado de la crisis de esa misma estructura. El control que se ejerce la sociedad sobre los individuos termina por generar en ellos la necesidad de escapar, de salir, del círculo de la vida cotidiana, lo que ocurre en momentos coyunturales en los que la búsqueda por un sentido de la individualidad, una afirmación del yo, no ocurre en las instancias codificadas, puesto que estas no tienen la fuerza o el material suficiente para darle al individuo la alternativa.

La perspectiva que se quiere construir aquí precisa de formas que no estén mediadas por tales instituciones, formas que podríamos llamar disidentes en tanto nacen de la misma sociedad pero no siguen el derrotero que ésta determinaría para ellas. La alternativa nace de la sociedad. En este sentido se puede suponer un camino para el desarrollo de tal alternativa, posibilidad en la que la mediación institucional determina el camino que la misma ha de seguir. Mas esto es una alternativa ilusoria en tanto se mantiene dentro de las determinaciones. El carácter de disidente viene marcado por la decisión de los individuos de no seguir el camino determinado por lo externo. Lo cual bien puede venir por una sensación de abandono que el individuo experimenta en cuanto siente que la propia sociedad ha fallado en algo al hacer de él un número más en las estadísticas. La pérdida de un sentido de individualidad, entonces, se hace manifiesta en el hecho de que no se reconozca la diferencia que hay entre los individuos pues se les somete al tamiz de la educación, por ejemplo. El sentido de abandono deja al individuo con una fuerte sensación de displacer, la cual él busca superar por diversos medios, ora que estén a su alcance, ora que los tenga que crear. Al proceder de esa manera el individuo se encuentra con un dolor que si es evadido trastocaría la dinámica misma de la

búsqueda de la alternativa en tanto lo mantendría dentro de las determinaciones de la sociedad. La búsqueda, pues, no se trata de una evasión del dolor como sí de la aceptación del mismo (Braidotti, 2006, p. 84), en tanto es un displacer que debe ser superado. Así, el sentimiento de abandono que siente el individuo frente a la sociedad hace posible que éste pueda dar cuenta de su propia capacidad de creación, ser consciente del hecho de que la individualidad sólo puede ser creada por él mismo. La tarea en sí misma no es nada fácil, incluso se puede calificar de dolorosa, mas evitarla implica mantenerse en el orden de lo externo.

En la medida en que se busca una alternativa a las instancias codificadas, el individuo se encuentra con que su visión de mundo va siendo transformada poco a poco por su propia voluntad. Si el origen de la transformación de la perspectiva no proviene de las instancias codificadas, entonces, el individuo se pone a sí mismo como sujeto a conocer por lo cual la inmediatez de su presente comienza a realizar ese cambio. Sin embargo, no se trata de “quitarse una prenda usada sino de despojarse de una vieja piel” (Braidotti, 2006, p. 85). No se trata de una simple oposición, de un ir en contra de algo como sí del ejercicio de auto-creación que el pesimismo dionisiaco alimenta. Todo aquello que antes tenía valía para el individuo la pierde frente a la necesidad de encontrar y definir su propia individualidad. Lo primero de lo que se sirve en esta nueva búsqueda es de lo que hay ya en lo exterior, pero que ofrece la imagen de algo nuevo, algo que no está limitado, que además le ofrece la posibilidad de interiorizar el sentimiento de displacer y crear un nuevo imaginario. La música es una muestra de esto en cuanto produce en los individuos diversas formas de respuesta respecto de lo que tiene el individuo frente a sí. Tales formas de respuesta se ligan con el placer que generan en el individuo. Es decir, el sujeto ha de buscar activamente aquello que genera placer en su propia vida, la música de la que más gusta. Claro está, la búsqueda de lo más placentero para el oyente puede tomar una infinidad de direcciones, dentro de las cuales cualquier estilo musical cabe. El Rock, por su parte, genera en el oyente un estado afectivo (Grossberg, 1984, p. 225) en virtud del cual se constituyen sentimientos específicos frente a situaciones específicas. Por ejemplo, el matrimonio. La idea parece no ser particularmente descabellada o exagerada, después de todo el matrimonio es una tradición de vieja data en la humanidad. Sin embargo, puede ser visto como un

modo de atar a alguien a un compromiso que no quiere adquirir. Por otra parte, está presente también la forma de salir de ese compromiso no deseado. *A legal matter* de The Who da un ejemplo de eso:

I told you why I changed my mind  
I got bored by playing with time  
I know you thought you had me nailed  
But I've freed my hand from your garden rails

Si bien la imagen que se presenta con el ejemplo está todavía determinada por lo exterior no deja de mostrar el carácter particular de la alternativa que el individuo escoge. Las opciones están dadas. La escogencia de una de ellas depende del individuo. El Rock termina por configurar el espacio interno en donde tal decisión se toma: alimentar un espacio donde el estado afectivo, producto de la relación de placer y displacer, pueda darse. Dice Dostoievski que lo mejor de la música es que las propias impresiones musicales se pueden adaptar a cualquier situación. Cualquier canción funciona muy bien para el estado de ánimo en que se encuentre el oyente. El Rock, como toda la música, habrá de sonar a cada quien como lo sienta en un momento determinado, en el momento en que exista, es decir, mientras se ejecuta (Kierkegaard, 2010, p. 67). Con la posibilidad de una ejecución constante gracias a los medios técnicos es casi ubicua tal existencia. Mas no se puede sostener que al serlo sea igual para todo el mundo. La experiencia del oyente varía de acuerdo a su estado de ánimo, lo que redundando en la configuración del espacio interno en que el estado anímico genera una respuesta. La experiencia del oyente encuentra su fondo en la posibilidad de que la música resuene con su estado afectivo, que haga posible el movimiento hacia el placer en la vida cotidiana, haciendo que la experiencia sea más completa, en tanto alcance a estimular el placer en el individuo. No se trata simplemente de mover el estado de ánimo hacia el placer, de mantenerlo siempre hay. La resonancia de la música en la interioridad del hombre depende también del displacer, en tanto es por medio de los contrarios que se logra un estado dionisíaco en la vida cotidiana.

El placer y el displacer son los dos motores de la acción en tanto que al ocurrir la resonancia en el individuo, la interiorización propiamente dicha, manifiestan un estado de ánimo concreto. Lo cinético se define, pues, como el

movimiento interno que los dos motores constituyen, movimiento que se traduce cualquier estado anímico, bien sea el amor, la frustración, la ira o la alegría. El momento de la traducción es uno en que el estado anímico ha sido mediado por la razón, por el lenguaje. Para que se produzca la resonancia es preciso que el estado anímico encuentre su expresión en la música, lo cual ocurre en la inmediatez de la experiencia del momento, antes de que ocurra la reflexión y se pueda expresar con el lenguaje aquello que se siente. Así, podemos afirmar que “la música siempre expresa la inmediatez peculiar de lo inmediato” (Kierkegaard, 2010, p. 69), donde lo inmediato es lo interno no mediado por el lenguaje. La música es una forma de interiorización, en donde el individuo se ha encontrado a sí mismo ante un mundo que lo oprime, generándole un estado de extrañamiento del mundo que se expresa por los medios a su alcance en su tiempo (Kravitt, 1992, p. 93)<sup>5</sup>. Sin embargo, el extrañamiento del mundo implica la creación de paraísos artificiales en los que el individuo pueda salir de la quietud que lo externo le impone por medio de la rutina. No obstante, tales paraísos son castigados en la medida en que impiden la eficiencia en un mundo altamente industrializado (Marcuse, 1969, p. 43).

El Rock, al ser un modo de expresión de lo inmediato, le permite al individuo trascender las limitaciones de su experiencia, la cual, inevitablemente, lo obliga a plegarse sobre sí mismo. Lipovetsky da de esto un diagnóstico, cuando menos, negativo, pero esencialmente es una virtud de la música y de los desarrollos técnicos de la época los que permiten que la vida cotidiana no sea un estado de perpetua quietud. Se busca de forma activa el placer, pero es el displacer el que, finalmente, determina el movimiento, que si bien tiene su origen en lo externo, tiene su respuesta en un movimiento contrario —de adentro hacia afuera— que se manifiesta en el éxtasis. En la vida cotidiana no ocurre cada vez que se escucha una canción determinada. El éxtasis ocurre cuando se alcanza la interiorización de la música. La interiorización de la música en la vida cotidiana es sólo un reflejo del momento en que el éxtasis ocurre en su máxima expresión: el concierto.

### **El concierto: éxtasis y disolución**

---

<sup>5</sup> En su artículo *Romanticism today* Kravitt afirma que el romanticismo es un extrañamiento del mundo que le permite al artista la posibilidad de creación. Este extrañamiento del mundo se puede ver ejemplificado en la vida de Hölderlin.

En la sección anterior vimos como la música mueve a los individuos al excitar los estados de placer y displacer. Cuando así ocurre, los individuos actúan de acuerdo a ello. La música termina por generar una identidad entre el oyente y ella. Esta identidad encuentra su principal expresión, o su más fuerte manifestación en el concierto, el espacio en donde un grupo de personas bastante grande se reúne para escuchar música. Sin embargo, el concierto tiene ciertas particularidades que es preciso tener en cuenta, no sólo individualmente, sino en su conjunto. La primera de ellas es la identidad, la cual depende de una comunidad electiva; en segundo lugar, la excitación de los ánimos conlleva a un estado de éxtasis producto de un ritual, de una experiencia dionisiaca; en tercer lugar viene la disolución de la individualidad y la posterior rehabilitación del principio de individuación

#### *A) Identidad*

Como ya se ha señalado, la vida de una sociedad altamente industrializada, como las de la segunda mitad del siglo XX, implica fuertes imposiciones en la vida de los que allí habitan. Estas imposiciones obligan a los individuos a preguntarse por su identidad, tanto personal como con respecto a la sociedad a la que pertenecen. Tal pregunta está imbricada con la idea de una constitución del individuo. Ahora bien, la manera en que se puede construir la individualidad en la sociedad trae consigo una forma de vida que varía de acuerdo a cada individuo. Sin embargo, es posible reconocer un factor común en tal proceso en tanto se puede ver que implica la experiencia de un abismo (Schmid, 2002, p. 165), entre los individuos —el principio de individuación—.

La vida cotidiana se va convirtiendo en un interminable continuo en virtud del cual la rutina se apodera de la existencia. La alternativa que presenta el Rock es una en donde se quiere marcar la diferencia, así implique un grado de aislamiento del mundo. No se puede esto limitar, en cualquier caso, a la aceptación de la vida de un paria, de alguien que conscientemente se diferencia de lo que lo rodea o es rechazado por la sociedad. No obstante no es un distanciamiento de la sociedad, como sí una forma de vida que se construye desde el individuo, una manera distinta

de interactuar con lo externo. Al llegar a este punto se puede dar cuenta de la elección que tanto el oyente como el músico han hecho. Cada uno de ellos ha escogido no ser parte de la vida tal como se les indica, antes bien han escogido ser diferentes, han optado por un camino que los ha de llevar a alguna parte. Se han convertido en una comunidad electiva “en el sentido de que sólo existiría por una decisión que une a sus miembros en torno a una elección sin la que no podría tener lugar” (Blanchot, 2002, p. 80). Cuando esto ocurre cada uno de ellos está dispuesto a seguir por ese camino. Se suma a esto una especie de estigma social que los rechaza. Por ejemplo, la canción de Barón Rojo *Los rockeros van al infierno*, en donde se muestra la elección que se hace:

Si has de vivir en el valle del Rock  
Te alcanzará la maldición  
Nunca tendrás reputación  
¿Qué más da?  
Mi rollo es el Rock

Lo que esta canción deja ver es que hay un medio en el que los adeptos a esta música coinciden. El medio en que coinciden puede adquirir muchas formas. Puede ser un bar, un café, la calle de alguna ciudad, los ideales que comparten, un concierto. El Rock se convierte en el elemento que aglutina a un amplio grupo de personas que han escogido seguir allí, sin medrar por las limitaciones que el mundo impone. Se puede afirmar que la reputación que realmente interesa es la de aquellos que pertenecen a la comunidad electiva. En última instancia son ellos los que han escogido la alternativa y son ellos los que la comparten. Por otra parte, el surgimiento del estigma, aunque resulta un maniqueísmo, hace posible ver, en primera instancia, que existe una división social en una escala mayor a la de la comunidad electiva. El estigma se concentra en el hecho de que los Rockeros, como dice la canción, van al infierno puesto que hacen todo aquello que está prohibido o es mal visto. Por ejemplo, en otra parte de la misma canción dicen “vas sin afeitarse/dice el sheriff del lugar/ y, además, con tías buenas”, en otras palabras, al no mantener la cara limpia y dedicarse a una vida ordenada quedan estigmatizados<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Un ejemplo más extremo de esta situación se puede ver en un género heredero del Rock como es el Metal, específicamente un subgénero como el Black Metal. Las temáticas líricas de estas agrupaciones están muy ligadas al satanismo —aunque no siempre— y en la década de 1990 el

No obstante, este mismo estigma es sólo el producto de una posición, diríase, conservadora en la medida en que no acepta o reconoce diferencias. En cualquier caso, son muchas las personas que escuchan Rock sin que eso implique que no se “comportan bien” en sociedad. La gran diferencia entre unos y otros es el haber escogido un camino distinto. No es volverse un paria, es una alternativa que se escoge, así como hay una infinidad más en el mundo. El maniqueísmo que plantea la alternativa es, en última instancia, aparente en la medida en que para mantenerlo se debe tener una escala de valoración rígida. Si llegásemos a considerar que la sociedad debe ser una, entonces no habría pie para ninguna alternativa. La comunidad electiva viene a plantear la posibilidad efectiva de que la sociedad no es única. El conjunto de la misma tiene aspectos tan diversos como miembros constituyentes.

Los elementos que configuran la comunidad electiva, pues, son varios, es decir, los medios por los que se llega a la elección son siempre muy distintos de persona en persona. La búsqueda de una individualidad por parte de cada uno de ellos, es el factor común que los une a la comunidad electiva. El Rock, entonces, ofrece una alternativa a las imposiciones de lo externo, que son una forma de asimilación de los individuos de acuerdo a los modos de comportamiento de la sociedad (Schmid, 2002, p. 166). Al ser una alternativa adquiere la forma de una protesta que quiere cambiar lo que rodea, un intento de revolución condenado a ser sólo eso: un intento. Por ejemplo, el manifiesto que se presentó a los Rolling Stones en su primera gira por la costa oeste de Estados Unidos, circa 1969<sup>7</sup>, (Wicke, 1982, p. 238):

“Saludos y bienvenidos Rolling Stones, nuestros camaradas en la desesperada batalla contra los maniacos que detentan el poder. La juventud revolucionaria del mundo escucha su música y es inspirada a actos cada vez más peligrosos. Luchamos en guerrillas contra los imperialistas invasores en Asia y América del Sur, hacemos disturbios en conciertos de [R]ock ‘n’ [R]oll en todas partes... Camaradas, regresaran a este país cuando esté libre

---

movimiento Black Metal en Noruega estuvo implicado en la destrucción de algunas de las iglesias más antiguas del país, así como en asesinatos. No obstante, muchas de las acusaciones que se les hicieron fueron infundadas, puesto que eran producto de una ignorancia aun mayor por parte de los estamentos policiales. Una historia más detallada de esto la ofrecen Michael Moynihan y Didrik Soderlind en *Lords of chaos. The bloody rise of the satanic metal underground*.

<sup>7</sup> Durante la gira mencionada, el concierto en Los Angeles terminó siendo una batalla campal cuando una banda de motociclistas comenzó a golpear a los fanáticos que se encontraban en la primera fila.

de la tiranía del Estado y tocaran su espléndida música en fábricas dirigidas por los trabajadores, bajo los domos de los ayuntamientos vacíos, en los escombros de las estaciones de policía, bajo los cadáveres colgantes de los sacerdotes, bajo un millón de banderas rojas ondeando sobre millones de comunidades anarquistas [...]" (Traducción propia).

Es este un manifiesto que representa, más allá de la reivindicación política, una postura frente al mundo en la que no se quiere continuar con un estado de cosas que parece evidenciar la caducidad de una sociedad. La década de 1960 representó la oportunidad de hacer un cambio en el mundo, un cambio que transformase las bases mismas sobre las que estaba fundada. La impopularidad de las guerras carentes de sentido, más allá de la explotación de recursos de otros países, se presentaban como un motivo para atacar a "los maniacos que detentan el poder", así como las luchas por los derechos civiles que en Estados Unidos habían adquirido una fuerza cada vez mayor, configuraban un entorno en el que la alternativa se presentaba como una forma para fortalecer una nueva sensibilidad con la que fuese posible ahondar en reformas que por su propia sencillez parecían convertirse en peligrosos cambios de la estructura social dominante (Marcuse, 1969, p. 34).

La transformación de las estructuras de la sociedad encuentra su eco en los individuos que desean generar una praxis de la libertad, praxis que se constituye en términos de un rechazo o superación de las normas impuestas a los individuos. Se trata pues de un ejercicio de autodominio en la construcción de la individualidad (Schmid, 2002, p. 168). Aunque para el individuo es posible la creación de su propia individualidad y el ejercicio de la misma, la forma en que tal proceso puede llevar a un cambio real en la sociedad debe ser tomada con cuidado. Las luchas que se proponen en el manifiesto —en contra de la guerra de Vietnam, de la intervención de Estados Unidos en diversos países de América— parecen quedarse en esperanzas. No así con la lucha por los derechos civiles, la liberación femenina y otros procesos que se dieron en el resto del mundo. Es necesario hacer aquí una precisión. Tal como se muestra en el manifiesto, los autores seguramente eran jóvenes. Dada la época de la que data el panfleto, era en ellos en quienes estaba el impulso —tal era la situación de los hippies—. No obstante, muchas de las batallas que se libraron entonces no dependían de jóvenes. La posibilidad de auto-crearse no depende de un determinado periodo de la vida, como la adolescencia. Es un ejercicio constante que se desarrolla a lo largo de la misma.

La transformación individual no necesariamente implica una transformación a mayor escala. Si bien todas pueden ser calificadas como batallas de gran importancia, es preciso reconocer que aquellas que han derivado en victorias nacen de la transformación de los individuos que buscan crear una nueva identidad, acorde con el tiempo en que viven. No así con las transformaciones más profundas de la sociedad, en la medida en que dependen de la transformación de elementos que se podrían calificar de reaccionarios en tanto prefieren mantener el estado de la sociedad. Aquellos que luchan obedecen a un impulso interno de transformación que no posee la fuerza suficiente para lograrlo. Para los individuos las victorias que se obtuvieron en esas luchas se convierten en un cambio significativo en tanto adquieren mejores herramientas para la construcción de su propia individualidad, puesto que las instancias codificadas no pueden ejercer ya un control tan estricto sobre ellos. Aunque se obtienen victorias, algunas cosas permanecen fuera de su alcance, haciendo que la lucha conlleve un *sentimiento trágico*, en el que la conciencia de las victorias los lleva a permanecer en una batalla por cambios cada vez más profundos.

El objetivo primordial de esta lucha se cifra en la necesidad de marcar una diferencia, de llevar a cabo todo lo que implica la alternativa que el Rock plantea y que se ha escogido. Este objetivo adquiere una forma específica en ciertos personajes que se configuran en rededor del mismo, personajes que por su propio carácter artístico se abocan a la misma lucha, por medio de su música, y se convierten en representantes de la misma. Estos personajes son los *héroes trágicos*<sup>8</sup> que han convertido su vida en una constante lucha por romper los límites de su propia capacidad de creación. El ejemplo arriba citado muestra como los Rolling Stones alcanzan esa figura. Sin embargo, es preciso reconocer que en la historia del Rock, en sus comienzos surgieron otros personajes más significativos, uno de ellos es Jimi Hendrix. Diríase que es en ellos donde el sentimiento trágico se manifiesta con más fuerza, en la medida en que hacen de su vida una obra de arte. Se entregan en ella de lleno a la creación artística magnificando el sentimiento trágico por las dificultades que la vida misma les plantea. Se hace evidente en ellos lo que

---

<sup>8</sup> Si bien aquí hemos optado por concentrarnos en un solo personaje vale anotar que no es el único. Hendrix, junto con Janis Joplin y Jim Morrison forman lo que se podría llamar la trinidad del Rock por lo que representan. Se les conoce también como las tres jotas malditas.

Nietzsche llama *pathos de la distancia* (Nietzsche, 2008 §257) —la conciencia de una diferencia entre ellos mismos y sus seguidores, una escala de jerarquía que los diferencia—. En la medida en que este pathos se construye, el artista profundiza más en su propia creación, entregándose más a ella mientras el tiempo pasa. Lo trágico de su experiencia está en la ausencia de límites que define a su alrededor, siempre con la conciencia de que es el camino que se ha de seguir, sin medrar en las consecuencias que de allí se puedan derivar. Adquiere un halo de divinidad no por sus actos per se, como sí por la inevitabilidad de los mismos, lo que lo convierte en una leyenda, en un personaje que siempre será recordado, no sólo por su música —y lo que ésta significa para sus oyentes— sino también por lo que su propia vida representa en tanto se convierte en un modelo que se puede seguir.

El sentimiento trágico, el pathos de la distancia y la entrega a la creación artística, musical, terminan por hacer del héroe trágico el oficiante del ritual celebratorio que es el concierto.

### *B) Ritual y éxtasis*

Una vez se tiene la comunidad electiva el estado anímico de los participantes busca formas de expresión que no se limiten a la escucha individual de la música. Como tal esto ocurre en el concierto que ahora no se limita a ser sólo una presentación musical en vivo, sino que, además, adquiere el carácter de un ritual. Es decir, el concierto es la ocasión, el momento, en que es posible congregarse en un espacio a esa comunidad. La música se convierte en el elemento fundamental del ritual en tanto es el medio que ha de transportar a los individuos al éxtasis de la experiencia.

Las normas que se han establecido en la sociedad implican que el individuo debe, en principio, someterse a ellas, y como tal así ocurre. Es decir, el individuo, aún si busca una alternativa, algo que le dé la posibilidad de salir de los límites impuestos por la sociedad, acepta, conscientemente, que debe seguir las normas. Sin embargo, existe un espacio en que tales normas pueden ser transgredidas. El concierto es un espacio en donde no hay una forma precisa para actuar. No es necesario obedecer allí las normas que afuera están establecidas, antes bien lo que

ocurre es que se establece una nueva relación entre los allí presentes. Esta es una relación entre dos partes que se caracteriza por ser inmediata, y que se constituye la identidad entre las partes —los participantes y la banda—<sup>9</sup>. La inmediatez de la relación obedece a que, más allá del espacio en que se celebra el concierto, tanto público como músicos no se encuentran mediaciones diferentes a la música, la cual se configura como una particular de eso inmediato. No se presente, en el concierto, una forma concreta que defina este o aquel lugar como necesarios. Lo único que congrega a los allí presentes es el hecho de que quieren dejarse llevar por la música, aproximándose más a un estado dionisíaco en la medida en que el concierto sigue su curso. De esta forma se produce la identidad entre las partes, identidad que no es mediada por nada externo.

En la banda el que lleva la mayor carga respecto de la identidad que se establece es el vocalista en tanto es quien tiene un contacto más directo con el público. No obstante hay variaciones en este esquema que se fundan en el solo. Normalmente éste se presenta con la guitarra, pero bien puede haberlo de bajo o de batería. El *solo* se constituye en un modo fundamental de expresión de la música, no sólo por la posibilidad de variación que hay en él, también por la construcción de una *libre arbitrariedad* como lo llama Hegel (Hegel, 1996, p. 203). Es libre en la medida en que el concierto permite, requiere acaso, tal expresión musical. Lo arbitrario viene dado por el lugar en que se inserta el *solo*, es decir, durante la canción. Esta se constituye como el pie que da lugar a tal variación, conjugando en ella la posibilidad de la variación. Además, se presenta aquí el hecho de que al ser la canción el pie de entrada, el solo está definido por una variación precisa dentro del mismo ritmo que da la canción en la medida en que es imperativo volver a ella. Es decir, haciendo una analogía con la literatura, el *solo* se configura como una composición anular en la que la canción da el pie de entrada pero es preciso volver a ella. La libre arbitrariedad está, pues, determinada por la variación que la propia música propone y hace posible. Aquello que se vive en el momento del solo permite que la experiencia, tanto de quien escucha como de quien interpreta, se conjugue para crear la identidad que hay entre las partes.

---

<sup>9</sup> Quepa señalar aquí que la banda suele estar compuesta de cuatro integrantes por lo general. La banda se compone de guitarra, bajo, percusión o batería, y voz. Normalmente son cuatro los integrantes, pero en ocasiones puede que quien hace la voz toque alguno de los instrumentos.

Quien se encuentra sobre el escenario adquiere la figura de un héroe para quienes lo observan. Una vez la banda está sobre el escenario se da inicio a un festejo en el que la música penetra con más fuerza en los individuos. En la segunda presentación de Jimi Hendrix en Woodstock '69 podemos ver como ocurre este movimiento desde que el mismo Hendrix entra en escena. Se convierte él en una especie de maestro de ceremonias que poco a poco se va involucrando más con el público, recibiendo de estos una respuesta igual. Cada uno de ellos está en disposición de olvidar todo lo que no sea ese momento. En última instancia se trata del goce máximo del placer. Nada de esto sería posible sin la experiencia dionisíaca del Rock, es decir, el Rock es un medio por el cual lo más profundo del ser humano, lo más profundo en el hombre, alcanza la superficie, embriagando los sentidos para hacer que los individuos se pierdan en la profundidad de la existencia. Esto es la *plétora* que, como tal, es un crecimiento en los individuos en el que se pasa “de la tranquilidad del reposo a un estado de violenta agitación” (Bataille, 2005, p. 102)<sup>10</sup>.

Los ejemplos mencionados muestran la forma en que del reposo se pasa a la agitación gracias a la estimulación que la música produce tanto en quienes escuchan como en quienes tocan. La *plétora* es el estado de éxtasis que se alcanza por medio de la potencia dionisíaca que hay en el Rock. Sobre todo, es preciso ver en la figura de Hendrix sobre el escenario la forma en que logra atraer sobre sí las miradas que lo convierten en el oficiante de una celebración en la que la comunidad electiva se deja llevar por la música.

### *C) Disolución y retorno a la individuación*

En el ritual, con la salida del reposo, los participantes comienzan a perderse a sí mismos dentro de ese movimiento que se convierte en un estado pletórico en el

---

<sup>10</sup> Por ejemplo, desde 19:57 hasta 20:04 podemos ver la forma en que una mujer se mueve en su sitio al ritmo que la música le da. En la misma imagen, al fondo, se ve como la gran mayoría del público está sentado, quieto. No implica esto que la música no esté animando a los demás, simplemente muestra que en algunos la forma en que se da expresión a la *plétora* cambia de persona en persona. La expresión del placer en el concierto no está limitada a una única forma. En 20:24 hasta 20:28 podemos ver a una mujer que disfruta de la música en su propia interioridad, se deja llevar por los sonidos que penetran en su ser haciendo que el mundo que la rodea desaparezca. Por último, desde 28:50 hasta 31:35 se ve la forma en que el propio Hendrix se transporta mientras toca el solo de guitarra de *Voodoo child (slight return)* (Hendrix et al., 2005).

que se llega al éxtasis. La plétora tiene la característica de evidenciar la contraposición que hay entre la *discontinuidad* y la *continuidad* de la vida. Cada uno de los presentes en el concierto es consciente de su lugar como individuos particulares en el mundo, cada uno aislado del otro, esencialmente discontinuos. En la medida en que aumenta la sensación de placer en el sujeto este se va perdiendo en el movimiento, se deja llevar por él como una hoja que cae al mar. Momento en que se llega a la continuidad de la propia existencia (Bataille, 2005, p. 103).

En el momento del éxtasis se intuye ya la disolución del yo. Como tal ésta no es la inmediata identidad entre el público y la banda, sino una identidad más profunda del hombre con la naturaleza, en la que la música es sólo un puente. Ahora bien, es preciso aclarar que la pérdida del principio de individuación implica una real transformación de la experiencia. Es decir, en la medida en que la discontinuidad desaparece el individuo comienza a percibir un mundo más profundo, una realidad que parece estar vedada a la sobriedad. Allí ocurre la desaparición temporal de lo que rodea al individuo. Es un momento cercano a lo orgiástico, donde las diferencias entre los individuos dejan de hacerse manifiestas. Para que esto pueda darse el éxtasis ha debido ser alcanzado por medio de la plétora que lleva al individuo a un estado en el que se pierde la discontinuidad de la existencia, para unirse a la continuidad de la vida misma, un breve contacto con la muerte. Se reconoce aquí al mundo como uno sólo donde el principio de individuación marca el carácter particular de una existencia discontinua. La discontinuidad, pues, mantiene el aislamiento de los individuos los cuales se reconocen como particularidades dentro de la naturaleza en tanto se saben diferentes a los otros y a los objetos. La plétora, en cambio, genera una crisis que rompe la discontinuidad del ser (Bataille, 2005, p. 107), llevándolo a la experiencia de una unidad fundamental, el Uno primordial, en que las diferencias dejan de existir.

La unión con el Uno primordial (Nietzsche, 2007a, p. 46), el redescubrimiento de la continuidad de la existencia, es la marca de la disolución del yo. Es decir, en la medida en que la plétora alienta a los participantes del ritual, así como a los oficiantes, las diferencias se pierden. Mientras el concierto avanza la experiencia de los allí presentes alcanza un grado mayor de agudeza permitiéndoles

conocer la naturaleza que se oculta tras las determinaciones del principio de individuación. El estado de éxtasis necesario para lograr este sentimiento sólo se alcanza por medio de la perfecta identidad entre las partes, cuando la música se convierte en un puente. En la medida en que se produce este cambio en la percepción el mundo como tal, el mundo de la discontinuidad, empieza a perder su forma hasta desaparecer. Cada uno de los involucrados se deja llevar por la música, entrando en un estado de embriaguez en el que los límites se van perdiendo poco a poco. No se hace caso ya de lo que diferencia a cada uno de los participantes, antes bien, se da comienzo a una transformación en la cual ya no se concibe al ser humano particular como sí al ser humano genérico (Nietzsche, 2007b, p. 269), es decir, se hace manifiesta, por medio del sonido, la continuidad de los seres.

Si bien el estado de placer genera en el individuo la plétora, este estado tiene como consecuencia un aletargamiento a través del cual cada quien vuelve a la sobriedad de la vida. No se puede esperar que el estado de embriaguez sea permanente, la misma existencia no permite que sea así. Sin embargo, la transformación de la experiencia implica que la vuelta al mundo, propiamente la recuperación del principio de individuación, traiga consigo un cambio en la forma como se ve el mundo después. Es decir, al momento en que se entra en el concierto los individuos están, diríase, sobrecargados por el displacer, producto de las determinaciones de las instancias codificadas, como la obediencia a las normas. El concierto, en tanto espacio donde se da la transgresión de las normas, libera a los individuos del aparente reposo en que se encuentran por medio del éxtasis. Se prepara al individuo para lo que implica la vuelta a la discontinuidad. Por una parte ya liberado del exceso de displacer; por otra, con una nueva visión de la vida que fortalece a la comunidad electiva. Estas dos posiciones son el producto del estado de éxtasis del ritual. En otras palabras, en la medida en que el displacer es reducido a su mínima expresión el individuo se ha purgado de la carga o imposición que éste implica para su vida. Para haberlo logrado, el concierto ha llevado al individuo al pleno goce de la experiencia dionisíaca, que lleva a la disolución del yo. Es aquí donde el elemento ritual del concierto se presenta de forma clara en la medida en que parece estar configurado para cumplir ese objetivo. Es decir, el ritual hace que tanto oficiantes como participantes se diluyan en la continuidad de la existencia por

medio de una celebración. Al ser, por otra parte, un espacio en que se transgreden las normas, la relación de los individuos con las instancias codificadas cambia, en la medida en que, después del concierto, la relación de los individuos con ellas se transforma. En otras palabras, después que el individuo sale del éxtasis y recupera su individualidad éste no ve el mundo de la misma forma en que lo veía antes. Ahora lo concibe como un espacio que si bien está codificado, también explicita alternativas por medio de las cuales la relación entre los individuos de una comunidad electiva y las instancias codificadas cambia gracias al reconocimiento de los primeros de que aquello que se impone como necesario —las costumbres, por ejemplo— no son imperativas, no son una forma de vida que se deba seguir a cabalidad. Antes bien, la recuperación de la individuación trae consigo el reconocimiento de que es necesario el ejercicio de auto-creación del hombre, propiamente la afirmación de una alternativa.

El concierto, pues, se convierte en una celebración-ritual en la que se recuerda a las leyendas, pero también es un espacio en que se manifiesta una paradoja: el concierto es masivo pero el goce es personal. Miles de personas se reúnen en un sitio para escuchar a una agrupación. En ese sentido se constituye una forma masiva de comunicación por medio del arte, de la música<sup>11</sup> en la que el disfrute parece ser igual para todos, en cualquier caso los allí reunidos quieren escuchar a esa banda. Sin embargo, muchos motivos son los que inclinan a cada uno a disfrutar de la música. Como se ha querido mostrar aquí los sentimientos de placer y displacer, si bien comunes a todos, se expresan en cada uno de los individuos de manera distinta. De esta forma la experiencia de placer del concierto le permite al individuo escuchar la voz de la naturaleza en un lenguaje que a cada uno le es más próximo. Claro que esta no es la naturaleza de los griegos. La naturaleza se entiende ahora como aquello que es común a todos los hombres, la continuidad misma de la existencia que trasciende las limitaciones de la misma

---

<sup>11</sup> El hecho de que el Rock apele a las masas lo configura como una forma de *arte de masas*, sin embargo, en el presente el tema no se ha tratado puesto que al hacerlo se convertiría en un artículo sobre el arte de masas con el ejemplo privilegiado del Rock, mas no sería un estudio sobre el Rock. Sobre el arte de masas ver *Una filosofía del arte de masas* de Noël Carroll, en el que el autor ofrece un extenso análisis de las posiciones tanto a favor como en contra del arte de masas; *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de Walter Benjamin; *The culture industry* de T. W. Adorno.

humanidad. Se podría decir que lo masivo y lo individual se excluyen mutuamente, mas esto implicaría que sólo existe una única forma de goce. La celebración trae consigo la diferencia en la forma como se experimenta el concierto y esta hace que la contradicción desaparezca. Si la tragedia griega, los festivales, los rituales que allí se llevaban a cabo buscaban el éxtasis y la disolución del yo no se puede afirmar que fuese igual para todos. Lo que resalta de esta experiencia es que la disolución del yo puede tener lugar en un acontecimiento masivo como el concierto.

### **Conclusiones**

Hemos tratado en este trabajo trazar las líneas para comprender el Rock como una forma de la experiencia dionisiaca, en donde se mantiene una continuidad después de más de dos mil años. La relación entre la tragedia griega y el Rock impone grandes diferencias que no pueden ser obviadas, es precisamente en esa diferencia en donde nace la posibilidad de crear una interpretación de la música popular. El desarrollo histórico del mismo movimiento y del espíritu de la época nos permitirá ver la forma en que la relación tiene su efecto en la realidad.

Si bien los instintos artísticos ofrecen un punto de partida, para la consideración del problema de la tragedia, es en ellos donde también encontramos el germen de una forma de vida, de una intención de hacer algo respecto de la vida misma. Es decir, lo apolíneo y lo dionisiaco no se limitan a expresar formas de arte exclusivas, son también la manifestación de una forma de ver el mundo en la que se expresa la oposición entre dos criterios para construir la misma vida. Por una parte, podemos ver que hay un ideal en el que el conjunto más amplio de individuos se reúnen, como una fuerza que se empuja a sí misma en aras de alcanzar un porvenir, de concretar un ideal con el que todos y cada uno estén conformes. Por otra parte, tenemos una fuerza que en principio podríamos llamar disociadora en tanto procura manifestar las diferencias entre los individuos, resaltando las particularidades de cada uno y, así, viciando la búsqueda del ideal. Esta posición se plantea dentro de la dinámica de dos contrarios cuya reconciliación es de suyo imposible, puesto que cada una mina a la otra. Sin embargo, es esta una apreciación muy superficial del problema. La riqueza del movimiento de los contrarios apunta

precisamente a alimentar tanto el conjunto como la individualidad en aras de alcanzar una mayor posibilidad de creación. No se puede ignorar que la posibilidad de ocurrencia de este fenómeno —el Rock como experiencia dionisíaca— parece ocurrir en un momento en que la coyuntura histórica lo hace posible. La segunda mitad del siglo XX marcaba una necesidad de cambio para la sociedad. El ideal mismo parecía anquilosado dentro de las viejas estructuras que dieron origen a los grandes sucesos del siglo. Una generación heredera de la Segunda Guerra Mundial no quería repetir las atrocidades de sus antepasados, razón o motivo suficiente para buscar una alternativa al problema.

Si bien no se podía abandonar de inmediato la sociedad tal como estaba, tampoco se podía seguir viviendo en ella tal como ocurría. Los movimientos contraculturales fueron el origen de la lucha, y dentro de ellos el Rock apeló a muchos jóvenes mostrando la posibilidad de una disidencia de la norma. No obstante, no era esto imperio exclusivo de los jóvenes o de la juventud en general, antes bien, como ya se ha señalado, esto es un ejercicio en el que la auto-creación no distingue edades. Surgía así la relación entre los dos contrarios en apariencia inconciliables. El ideal anquilosado en las viejas formas precisaba ser renovado o cambiado en su totalidad. Para quienes hacían del Rock su motivo de vida ambas posibilidades eran plausibles, qué camino se tomase dependía ya de cada uno. No obstante la violencia no era una opción. Se trataba de una revolución cuyos medios no eran violentos —aunque no se puede negar que hubo brotes de violencia— sino artísticos. El cambio que se pretendía era uno que si bien nacía de los viejos fundamentos de la sociedad buscaba modificarlos. En ese proceso el Rock actuó como catalizador de las posibilidades en la medida en que por medio de él los individuos vieron la posibilidad de una lucha que procuraba la determinación de la individualidad de acuerdo a los deseos de cada individuo. No se trataba ya de seguir las órdenes de la tradición, de seguir el rumbo fijado para cada uno. El viejo ideal que había llevado a las guerras parecía, efectivamente, en los jóvenes que creaban a partir de lo viejo cosas nuevas. En este sentido, la década de 1960 fue un momento de ebullición de tal intención. El espíritu de lo dionisíaco se hacía cada vez más fuerte alimentando los sueños y deseos de los jóvenes, a la vez que se alimentaba de lo que se estaba haciendo cada día. Las viejas estructuras se negaban a caer, lo cual sirvió como

combustible para seguir adelante con la lucha, no ya limitada a la acción de los individuos sino concentrándose en nuevos ideales y principios que podían regir el movimiento de la humanidad por un camino mucho más esperanzador. Se trataba, en el panorama más amplio, de crear una nueva sensibilidad por medio de la cual el mundo se viese de forma distinta. Era, pues, el momento del juego de una actividad creadora.

Así como se creaban comunidades, no todas estaban directamente ligadas al Rock. Las que sí lo estaban generaban una comunidad electiva en la que sus miembros se identificaban entre ellos por medio del gusto musical. Ante la panoplia de posibilidades que se ofrecían, el Rock aglutinaba el espíritu de renovación de la época por medio de sonidos que sacaban a los individuos de un estado de aparente quietud para llevarlos al movimiento mismo del espíritu dionisiaco que se hacía manifiesto en la celebración, espacio en el que las diferencias se perdían en la medida en que los individuos se reunían con la naturaleza humana. Dejaban de ser particularidades para fundirse en un único movimiento extático en el que se respiraba un aire de constante renovación.

Podría decirse que parte de la tragedia era precisamente la renovación de la vida de los que en ella participaban. Lograr un cambio no sólo a nivel individual sino a nivel general por medio de las potencias creativas propias de cada individuo. El Rock procura también lo mismo en cuanto genera en los individuos el sentimiento de particular independencia por medio del cual logran definir y crear su propia individualidad, que posteriormente se podrá ligar con un ideal compartido por una comunidad electiva. En efecto, la comprensión de la música por medio de las líneas que hemos trazado en este artículo no se limita simplemente a la posibilidad del estudio culto de la música misma, sino a su efecto como obra de arte capaz de motivar y alimentar la creación de quienes a ella se entregan.

## **Bibliografía**

- Bataille, G. (2005). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores.
- Blanchot, M. (2002). *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena libro.
- Braidotti, R. (2006). *Transpositions: on nomadic ethics*. Cambridge: Polity Press.
- Del Caro, A. (1989). Dionysian Classicism, or Nietzsche's Appropriation of an Aesthetic Norm. *Journals of the history of ideas*, 50(4), 589-605.
- Deleuze, G. (1971). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

- Dienstag, J. F. (2004). Tragedy, pessimism, Nietzsche. *New literary history*, 35(1), 83-101.
- Eurípides. (2010). *Bacantes*. Madrid: Gredos.
- Fink, E. (1980). *La filosofía de Nietzsche*. Madrid: Alianza Editorial.
- Grossberg, L. (1984). Another boring day in paradise: Rock and Roll and the empowerment of everyday life. *Popular Music*, Vol. 4, 225-258.
- Hegel, G. W. F. (1996). La música. Extracto de los cursos de estética impartidos en Berlín en 1828-1829 según el manuscrito de Karol Libet. *Anuario filosófico*, XXXI(1), 195-231.
- Jaspers, K. (1963). *Nietzsche*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Kierkegaard, S. (2010). Los estadios eróticos inmediatos o el erotismo musical *Soren Kierkegaard* (pp. 39-154). Madrid: Editorial Gredos.
- Klossowski, P. (2009). *Nietzsche y el círculo vicioso*. Buenos Aires: Terramar Ediciones.
- Kravitt, E. F. (1992). Romanticism today. *The musical quarterly*, 76(1), 93-109.
- Lipovetsky, G. (1994). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Mann, T. (2010). La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia *Schopenhauer, Nietzsche, Freud* (pp. 89-135). Madrid: Alianza Editorial.
- Marcuse, H. (1969). *Un ensayo sobre la liberación*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz.
- Nietzsche, F. (1979). *Crepúsculo de lo ídolos o como se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (1992). *Fragmentos postumos*. Bogotá: Editorial norma S.A.
- Nietzsche, F. (2007a). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2007b). La visión dionisiaca del mundo *El nacimiento de la tragedia* (pp. 244-272). Madrid: Alianza editorial.
- Nietzsche, F. (2008). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza.
- Safranski, R. (2009). *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*. Barcelona: Tusquets editores.
- Schmid, W. (2002). *En busca de un nuevo arte de vivir*. Valencia: Pre-textos.
- Wicke, P. (1982). Rock music: a musical-aesthetic study. *Popular Music*, Vol. 2, 219-243.

## Discografía

- Hendrix, J., McDermott, J., Rush, W. L., Hendrix, J., Gypsy, S., Rainbows, & Experience Hendrix, L. L. C. (2005). *Jimi Hendrix Live at Woodstock*. Santa Monica, Calif.: Experience Hendrix LLC.
- Lennon, J. (1971). Working class hero. *John Lennon/Plastic Ono Band*.
- Rojo, B. (1982). Los rockeros van al infierno. *Volumen Brutal*. Londres.
- Who, T. (1965). A legal Matter. *The Who sings My Generation*.