

La música como agente de territorialidades y devenires.

Un enfoque desde Gilles Deleuze.

Juan Manuel Díaz Leguizamón.

8

Pontificia Universidad Javeriana.

Facultad de filosofía.

Programa de Maestría en filosofía.

Directora: Amalia Boyer

Bogotá. Agosto 5 de 2011.

Agradecimientos:

A mi directora Amalia Boyer, porque durante varios años me permitió acceder a encuentros con problemáticas actuales de la estética y la política, y por haberme secundado en la difícil empresa asumida con este trabajo de tesis.

A mis padres, Manuel Humberto Díaz y María del Socorro Leguizamón, y a mi hermana Raquel Sofía Díaz, que siempre se han esforzado por darme cariño y comprensión y me han brindado el apoyo necesario para enfrentar los retos de la vida académica y de la vida en general.

A Anna Magdalena Silva Schlenker, por el amor, la confianza, el apoyo y por creer en mí, animándome a seguir mis sueños así eso implique recorrer caminos difíciles. Y por su capacidad innata para percibir devenires-animales.

A mi maestro César Augusto Ayala Diago y a mis colegas Henry Alberto Cruz Villalobos (historiador) y Carlos Mario Fisgativa Sabogal (filósofo), amigos que me han servido como modelos de trabajo, me han alimentado con enseñanzas, cuestionamientos y discusiones.

A mi primo Diego Fernando Galindo Leguizamón, *last but not least*, quien me ha apoyado incondicionalmente, me ha abierto la posibilidad de complementar y explorar existencialmente mis intereses teóricos, y me ha acompañado en esa búsqueda.

Tabla de contenido

Introducción	13
Capítulo I. Deleuze y el arte.	17
1- <i>Opción metodológica:</i>	17
2- <i>El arte desde su dimensión humana intra-específica:</i>	17
3- <i>El arte, más allá de lo humano:</i>	25
4- <i>El arte y los organismos vivos:</i>	26
5- <i>El ritornelo y sus aspectos:</i>	27
6- <i>Arte e intensificación:</i>	30
Capítulo II: Música y territorio.	32
1- <i>Pensamiento espacial, giro espacial y geoestética:</i>	32
2- <i>La música y lo espacial:</i>	35
3- <i>El ritornelo como agenciamiento territorial y sonoro:</i>	38
4- <i>Música animal y los dos ejes territoriales del agenciamiento. Factor T, factor D:</i>	42
5- <i>Del campo natural al campo social. De la música animal a la música humana:</i>	44
6- <i>Música y lenguaje, mayoritario y minoritario:</i>	50
7- <i>Las tres “edades” del arte. Historia y acontecimiento, Chronos y Aion:</i>	54
8- <i>Clásico, romántico, moderno: clasificación de la música según su relación con los factores de des/re/territorialización. El ritornelo como acontecimiento:</i>	60
9- <i>Historia de la música como actualización y expresión del ritornelo:</i>	80
Capítulo III. Música y devenir:	83
1- <i>Arte, ser y devenir:</i>	83
2- <i>Procesos de des/re/territorialización en la música, preparación o bloqueo de devenir:</i>	85
3- <i>Lo impersonal y lo inhumano en el arte, perceptos y afectos:</i>	98
4- <i>El devenir como fuerza invivable:</i>	100
5- <i>Contenido y expresión, historia del devenir o de los agenciamientos musicales:</i>	106
6- <i>¿Más devenires? El blues y sus devenires:</i>	113
7- <i>Devenir-tren, devenires-máquina en la música:</i>	123
Conclusiones	134
Bibliografía	139

Introducción*

Deleuze fue un filósofo siempre interesado por la experiencia de lo real. Todo su pensamiento está en relación con un esfuerzo por dilucidar aquellas operaciones y mecanismos concretos de los que depende la producción en los campos más variados: biológicos-ambientales, teóricos, sociales-institucionales, culturales, existenciales, perceptivos, de la subjetividad, etc.

Una de las nociones más relevantes y ricas que encuentra para explicar la producción –en su trabajo conjunto con Félix Guattari– es la de territorio o acto de territorialización. Es esta una operación con diversos grados de complejidad, desarrollada a partir de la movilización de diferentes variables, las cuales involucran individuos vivientes, por un lado, y componentes materiales de los medios en los que estos se encuentran inmersos, por el otro. Dado que las operaciones territoriales echan mano de materias que alcanzan expresión sensible, su relación con la estética y con las prácticas artísticas se muestra primordial. Este lugar de las artes en general dentro del pensamiento de Deleuze, en relación con distintos actos de territorialización, será el tema del primer capítulo.

13

Dentro de las artes, Deleuze considera que la música ostenta unos poderes que le confieren una tarea concreta: la posibilidad de incidir en las operaciones territoriales que tienen que ver con la creación de lo nuevo o con la manutención de condiciones estáticas en todos los campos de lo real. Cómo se relaciona la música con los actos territoriales, reforzándolos o poniéndolos en crisis, será el tema del segundo capítulo.

En el tercer capítulo se explorará cómo la incidencia de la música frente a los actos de territorialización puede desprender transformaciones en la identidad supuestamente estable de diferentes tipos de individualidades, abrir campos para que se manifieste en ellas la singularidad y el carácter múltiple de lo real, permitiendo el advenimiento de fuerzas que arrastran a alternativas inéditas de vida y de existencia: se trata de la relación de la música con el devenir.

* Todas las citas de obras consultadas en otros idiomas –como aparecen en la bibliografía– son traducción mía.

De manera transversal a toda la tesis se buscará establecer una discusión frente a algunos supuestos de Deleuze –solo o en compañía de Guattari–, que parecen permanecer peligrosamente comprometidos con prejuicios binarios que distinguen, por ejemplo, alta cultura de cultura popular. La razón es que la música popular aparece ligada a funciones y posibilidades muy específicas, quizá un tanto reducidas e incluso negativas, ignorando cierto tipo de manifestaciones concretas que podrían dar para desdibujar esa distinción, o al menos para recuperar interesantes poderes y posibilidades también dentro del seno de ese concepto todavía vago que es la música popular. Creemos que esta tarea se puede llevar a cabo con las mismas herramientas conceptuales aportadas por su filosofía, y que sería una forma de rendirle homenaje a la vez que de contribuir a su profundización.

Si en lo anunciado en los primeros párrafos este trabajo se enmarca dentro de los parámetros clásicos de la “investigación”, en el intento transversal por ir más allá del pensamiento de Deleuze con respecto a la música popular, o por al menos matizar sus planteamientos al respecto, se enmarca más dentro de la noción de “experimento”, llevado a cabo bajo el riesgo de la pregunta ¿qué pasa si?, o sea, sobre la reacción de materias musicales bajo diferentes condiciones y sus funcionamientos respectivos en cada una de ellas. Si la investigación registra en sentido retrospectivo la respuesta a la pregunta ¿qué pasó?, la experimentación se mueve bajo un tiempo más bien flotante e infinitivo, pues “no tiene más objetivo que poner a andar el hueco de una indeterminación”¹. Así, el impulso principal que guiará este trabajo como experimentación asume preguntas como ¿qué pasa si revaloramos diferentes tipos de música popular usando las mismas herramientas del pensamiento deleuziano?, ¿qué encontramos si pensamos el blues bajo las categorías de ritornelo y devenir?, ¿qué efectos extra-musicales puede dinamizar esta música?, ¿qué tipo de prácticas minoritarias y devenires extraños atrae?

Como la aproximación a estos cuestionamientos se hace bajo un enfoque que privilegia la presencia de agenciamientos de tipo territorial en la producción en todos los campos, se enmarca dentro de una modalidad de la filosofía que se empieza a perfilar y que aún está

¹ Equipo Cactus. “Prólogo” a *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus. Buenos Aires. 2006. Págs. 10-11.

por definirse, construirse y consolidarse: la geoestética. En ella adquieren importancia central no solo conceptos sino operaciones de índole espacial: combinaciones de planos heterogéneos, movimientos de recorrido transversal en una historia no-lineal, búsqueda de condiciones de inteligibilidad que se fijan necesariamente en medios y territorios como zonas de producción que introducen propiedades variables, etc.

Resta decir que la música, aunque es un tema recurrente en el pensamiento deleuziano, no fue objeto de una obra separada en la cual él se dedicara especialmente a pensarla, como hizo con otras artes. Sus planteamientos más importantes acerca de la música se encuentran, en compañía con Guattari, atravesando ciertos capítulos de algunos de sus libros conjuntos²; y en solitario en el marco de algunas clases³, algunas conversaciones o artículos⁴, o partes de los libros *El Pliegue*⁵ y *Pericles y Verdi*⁶.

Esta evasión de Deleuze a tratar el problema de la música de manera sistemática separada ha pasado también a los comentaristas, pues prácticamente ninguno se ha dedicado a elaborar una obra enteramente dedicada a un estudio de largo aliento que trate de desglosar el lugar de la música en Deleuze. Lo que encontramos son acercamientos y aproximaciones, siempre en el marco de problemas más generales, aplicaciones en campos específicos u obras de recopilación con la colaboración de varios autores⁷. Estos

² Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas*. Pre-textos, Valencia. 2008. Meseta 4- "Postulados de la lingüística", Págs. 81-116; 5- "Sobre algunos regímenes de signos", Págs. 117-154; 10- "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible", Págs. 239-316; 11- "Sobre el ritornelo", Págs. 317-358; y 14- "Liso y Estriado", Págs. 483-510. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. Barcelona. 1993. Capítulo 8- "Percepto, afecto y concepto", Págs. 164-201.

³ Bajo el título *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Clase XVIII- "El plano de consistencia sonoro", Págs. 319, 344; XIX- "Tiempo pulsado y tiempo no pulsado", Págs. 345-360; y XX- "Música y metalurgia", Págs. 361-381. Una clase concerniente al concepto de galope fue recogida por uno de sus estudiantes. Criton, Pascal. "A propósito de un curso del 20 de marzo de 1984" en Alliez, Eric. Ed. *Gilles Deleuze, Una vida filosófica*. Revistas Sé cauto y Euphorion, Cali, Medellín. 2002. Págs. 528-545.

⁴ Deleuze, Gilles. *Dos regímenes de locos*. Pre-textos. Valencia. 2007. Capítulo 16- "Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son", Págs. 149-152; y 41- "Ocupar sin contar: Boulez, Proust y el tiempo", Págs. 263-269.

⁵ Deleuze, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós. Buenos Aires. 1998.

⁶ Deleuze, Gilles. *Pericles y Verdi. La filosofía de François Châtelet*. Pre-textos, Valencia. 1989.

⁷ Una excepción reside en Jorge Maldonado quien de manera reciente elaboró una tesis de doctorado que aborda específicamente el tema de la música en Deleuze, pero a la que tuve acceso en momentos en que esta tesis se encontraba en estado avanzado, por lo cual no ha sido incluido de la manera en que quizás merece. *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze*. UAM. Madrid. 2008. Mención

generalmente se han ceñido al canon musical abordado por Deleuze y Guattari, músicas principalmente reconocidas hoy en día por la academia y los círculos dominantes de la cultura –reterritorializadas–. La música popular ha sido abordada de manera tímida, mediante una buena cantidad de ensayos y *papers* cortos, muy útiles aunque también limitados a sus propios campos⁸.

Todo lo anterior constituye la principal dificultad pero también el principal desafío y estímulo con los que cualquier estudioso de la música en el pensamiento de Deleuze se va a encontrar.

especial merece Mireille Buydens, quizás la primera que se enfrentó al tema en su ya clásico *Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze*. J. Vrin, Paris. 1990., dividida entre pensar la pintura y la música, Capítulo 2 de la segunda parte “L'esthétique musicale”, Págs. 169- 202, al igual que Ronald Bogue, quizás hoy la principal autoridad al respecto, a lo largo de *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Routledge. New York. 2003.

⁸ Elizabeth Grosz ha dedicado a la música parte de su libro *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. Columbia University Press, New York. 2008. Bogue presenta dos interesantes ensayos en *Deleuze's Way. Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Ashgate. Hampshire. 2007. “Minority, Territory, Music” Págs. 17-34 y “Violence in Three Shades of Metal. Death, Doom and Black”. Págs. 35-52; así como algunos puntos clave en “Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force” en Patton, Paul. Ed. *Deleuze: a Critical Reader*. Blackwell. Cambridge/Oxford. 1996. Págs. 257-269. Recopilación importante es la llevada a cabo por Hulse, Brian y Nick Nesbitt. *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Ashgate. New York. 2010. Ian Buchanan tiene el notable artículo “Deleuze and Popular Music” en *Deleuze, a Metacommentary*. Edinburgh University Press. Edinburgh. 2000. Págs. 175-191. y ha coordinado como editor, junto a Marcel Swidoba, el libro *Deleuze and Music*. University of Edinburg, Edinburg. 2004. Swidoba, por su lado, se encargó de las entradas “Becoming+Music” Págs. 23-24 y “Minoritarian+Music” Págs. 169-170, en Parr, Adrian. Ed. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh U. Edinburgh. 2004. Más aplicaciones interesantes son las de Holland, Eugene en O'Sullivan, Simon y Stephen Zepke eds. *Deleuze, Guattari and the Production of the New*. Continuum, New York. 2008. “Jazz Improvisation: Music of the People-to-come”. Págs. 196-205; May, Todd, acerca de John Coltrane en *Gilles Deleuze. An Introduction*. Cambridge. New York. 2005; Murphy, Timothy. “What I hear is Thinking Too. Deleuze and Guattari go Pop” en *ECHO: a music-centered journal*. Volume 3 Issue 1. UCLA. (Spring 2001); Scherzinger, Martin “Enforced Deterritorialization, or the Trouble with Musical Politics” en *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Ashgate. 2010. Págs. 103-128; Aguiló, Ignacio. “El loop: Desterritorialización de la canción” en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. Nº 32. Marzo de 2004. Págs. 1-4; Maldonado, Jorge. “El territorio musical de la humanidad” en *Thémata. Revista de filosofía*. Nº 39. 2007. Págs. 459-464; Sørensen, Bent. “The Refrain and Resistance: Music and Becoming-Jewish” en *Ephemera*. Nº 8. Vol. 3-4. 2003. Págs. 330-355; y por último Murphie, Andrew. “Sound at the end of the world as we know it: Nick Cave, Win Wenders' *Wings of Desire* and a Deleuze-Guattarian ecology of popular music”. Págs. 255-280 y Stivale, Charles. “Of *Heccéités* and *Ritournelles*: movement and affect in the Cajun dance arena”. Págs. 281-302 en Genosko, Gary. *Deleuze and Guattari. Critical Assesments of Leading Philosophers*. Vol. I. Routledge. New York. 2001. Otro grupo de autores han comentado la música como modelo de pensamiento en Deleuze: Cohen-Levinas, Danielle. “Deleuze, Músico” en *Revista Periferia*. Vol. II. Nº 1. Pág. 8.; Criton, Pascal. “L'Invitation” en AA.VV. *Deleuze. Épars. Aproches et portraits*. Hermann. Paris. 2005. Págs. 55-68; y Díaz, Esther. “Gilles Deleuze y el arte de la fuga”. Sin fecha. Disponible en: http://www.estherdiaz.com.ar/textos/deleuze_fuga.htm

Capítulo I. Deleuze y el arte.

1- *Opción metodológica:*

Dado que la presente tesis versará sobre música, comprender primero las principales ideas deleuzianas concernientes al arte en general se hace perentorio. Quisiera, para eso, proponer la utilidad de acudir a cierta opción de tipo metodológico que nos ayude a facilitar la explicación.

En primer lugar, partiré de la especificidad del arte como actividad humana, precisando algunas de las que serían sus características y de los que serían sus poderes. Con ello podremos ver por qué, dentro de lo humano, la práctica artística y sus objetos son tan especiales comparados con otras prácticas y otros productos.

En segundo lugar, encaminaré la explicación a mostrar por qué, no obstante lo anterior, el arte precisamente no es algo exclusivo ni propio del ser humano, significando esto, entre otras cosas, que la condición misma de lo antropológico queda sometida a un examen que va a mostrarla atravesada por múltiples vectores de virtualidades y devenires no-humanos. Las fuerzas intensivas que invocan los procedimientos artísticos y sus obras tienen como fin específico desplegar en el ser humano procesos y experiencias que lo impulsen más allá de sí, que lo excedan o que le permitan abrir la puerta para que nuevas dimensiones del mundo se hagan sentir a través suyo.

2- *El arte desde su dimensión humana intra-específica:*

Si ha de tener un lugar el arte en el pensamiento de Deleuze, pero también en el sistema de la cultura, no se aceptará que ostente una condición supeditada o subordinada. En otras palabras, las prácticas artísticas y sus productos, las obras de arte, no se pueden entender y no pueden hallar su valor con referencia a prácticas y productos heterónomos, propuestos como supuestamente anteriores, más importantes o relevantes. Antes bien, va apareciendo la necesidad de que las artes preserven una autonomía que se termina

traduciendo en el reconocimiento para ellas de un estatuto privilegiado frente a otras actividades humanas igualmente importantes, especialmente la ciencia y la filosofía⁹.

Muy temprano la dificultad de una paradoja nos sale al paso. Ya hemos dicho que el hecho de que el arte vaya a llevar a cabo un papel tan central e importante en la obra de Deleuze –así como en el sistema de la cultura– pasa por asegurarle una independencia frente a esferas respecto de las cuales ha sido tradicionalmente emparentado de manera arbitraria; pero ahora diremos que, curiosamente, también surge la necesidad de mostrar cómo el arte es, al mismo tiempo, indisociable de otras esferas de las cuales ha sido tradicionalmente arrancado o distanciado de manera igualmente arbitraria¹⁰ –cuestión necesaria para preservarle esos poderes que hemos venido anunciando–.

Descompongamos los dos elementos de la paradoja anterior. En primer lugar, en cuanto a su independencia, el arte debe conservarla porque: no puede estar sometido a la subjetividad de un artista; no puede entenderse como la elaboración imaginaria de la interioridad de un sujeto ni como la representación de sus fenómenos psicológicos y emocionales; tampoco es subsidiario de la objetividad de cosas que le servirían de referencia y frente a las cuales tendría que llevar a cabo procedimientos de copia o aproximación modélica. En segundo lugar, en cuanto a su conectividad, el arte: no puede efectuarse en una dimensión imaginaria, mimética o representativa, en el sentido de que reflejaría, reproduciría o daría versiones mediadas, y por lo tanto ontológicamente

⁹ A lo largo de la obra de Deleuze se rastrea, según Gualandi, un tránsito hacia esa idea, tomando fuerza un desplazamiento de la ciencia por el arte en cuanto “sistema” explicativo preferido: se pasa de la “determinación científica del Ser-naturaleza”, fundamentada en esquemas energéticos y de la física de intensidades, a la “potencia demiúrgica del arte, que produce un verdadero suplemento ontológico del ser”. Gualandi, Alberto. “Le pouvoir de l’art” en *Deleuze*. Perrin, Paris. 2009. Págs. 115-117.

¹⁰ Este punto es el centro del artículo de Axel Cherniavsky “Filosofía del arte y arte filosófico en Gilles Deleuze” en *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*. Año IX. Nº. 4-5. 2007. Buenos Aires. Págs. 185-198. Para él, debe entenderse que el arte combina un principio de independencia con un principio de conectividad. El primero estaría emparentado con el concepto deleuziano de inmanencia, que se opone a la dependencia de cualquier cosa respecto de realidades postuladas como trascendentes a ella; el segundo estaría emparentado con el de multiplicidad, que afirma la diferencia como condición de cualquier proceso de individuación, pero para establecer una oposición a todo tipo de jerarquizaciones o fenómenos de estriación, procedimientos que realizan abstracciones artificiosas, separando elementos que en realidad siempre están en relación virtual. Este mismo problema se puede también tematizar siguiendo la aparente dificultad de conciliar los principios metafísicos de Ser-unívoco –inmanencia– y Devenir –diferencia–, operación que Deleuze realizaría con éxito. Ver Gualandi. *Op. Cit.* Págs. 16-18.

disminuidas, de lo “real”, pues eso significaría separarlo de eso “real”¹¹; no se distingue tajantemente de procesos racionales, de pensamiento, ni está absorta en un mundo de lo inconsciente o de lo irracional. Las prácticas artísticas y los objetos del arte no son irreales, no son meras representaciones ni fantasmagorías, como tampoco lo son sus efectos; al contrario, el arte está en contacto a veces mucho más directo con lo real en tanto es capaz de capturar las fuerzas que actúan sobre todas las cosas, que determinan pero también producen y modulan lo ya actualizado de lo real¹².

En los dos casos anteriores lo que hay de fondo es un intento por atacar el supuesto de un cierto tipo de topología que establece una dicotomía entre exterioridad/interioridad, objetividad/subjectividad, realidad/imaginación, referente/referencia, entre otros grupos binarios. El ataque es tanto más válido en cuanto no efectuarlo conlleva aceptar que se prive al arte de un peso ontológico verdaderamente importante. Si el arte queda recluso a uno de dichos anaqueles, su accionar sólo podrá pretender efectos dentro de tal o cual anaquel particular, irremediabilmente separado de su contraparte y perdiendo su conectividad o carácter rizomática¹³. Esto sería a todas luces empobrecer sus dominios, aunque ese no es el problema inicial. El problema inicial se que tales distinciones no tienen razón de ser, se realizan de manera forzada y abstracta.

¹¹ Para Deleuze lo real es la actualización de lo virtual, o más bien, lo virtual es lo real no actualizado. Se entiende que real y virtual no son dos términos opuestos sino complementarios, siendo lo virtual el principio generativo de lo real, y lo real cierta organización y cristalización de las fuerzas infinitas virtuales y morfo-genéticas del caos, donde están contenidas en estado puro.

¹² Según Anne Sauvagnargues, Deleuze “[...] trasforma el estatuto del arte, que debe ser pensado como producción, experimentación, mimetismo real y no- semejanza imaginaria o estructural. El concepto de captura deshecha las teorías de la interpretación –hermenéutica del sentido, semejanza imaginaria– y también todo lo que sea lectura significativa o estructural”. *Deleuze. Del animal al arte*. Amorrortu. Buenos Aires, Madrid. 2007. Pág. 74.

¹³ El rizoma tiene que ver con la proliferación y la apertura de bifurcaciones. Deleuze y Guattari lo describen como “[...] un modelo de sistema acentrado, itinerante no jerarquizado, de entradas múltiples”. *Mil Mesetas*. Pág. 90. Recogiendo la noción de multiplicidad como pluralidad ni divisible ni indivisible, sino “dividual”, que cambia de naturaleza si sufre alguna división, el rizoma es un modelo nómada, que se produce en la superficie, “irradiante, sin centro ni trascendencia”. *Ibid.* Mediante el rizoma “[...] eslabones semióticos de toda naturaleza se conectan con modos de codificación muy diversos, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos diferentes, sino también estatutos de estados de cosa”. *Ibid.* Pág. 12.

Lo que sucede en Deleuze no es, por tanto, un empobrecimiento de los dominios del arte, sino por el contrario, una maximización y un despliegue de los mismos: el arte tiene potencias extra- o meta-artísticas¹⁴ que inciden en los dominios que le son propios, y los exceden, pero que a la vez emanan de una facultad productiva y creativa que sí le es exclusiva. Y ello es posible justamente porque, aunque sea una actividad especial e independiente, hemos dicho que no se encuentra desconectada, ni completamente separada de otras esferas. Sólo mediante el sostenimiento de esta idea es posible afirmar, con Deleuze, que el arte tiene la capacidad de realizar contra-efectuaciones sobre lo real operando en sus márgenes y resquicios. Estos alcances se explican por la disponibilidad de mecanismos que descomponen y recomponen las fuerzas de organización y normalización presentes en la naturaleza y que suceden en el “entre” de los diferentes estratos.

El análisis deleuziano tiene entonces, como una de sus consecuencias, conquistar para el arte una perspectiva afirmativa, productiva y alegre, a diferencia de posturas negativas que lo relegan a prácticas y objetos prescindibles y contingentes, ya sean de lujo o adorno¹⁵, de ocio, de entretenimiento, de consumo, de evasión, de alienación, de pedagogía¹⁶, de consolación o de sublimación. Estas visiones alimentan la consideración del arte y sus efectos como limitados, cerrados, predecibles, manipulables, instrumentalizables, aislados, terminados y prácticamente estáticos. También permiten desprender una separación tajante entre la dimensión de unos artistas-activos y la de un público o unos espectadores/consumidores-pasivos, quedando los primeros como virtuosos, especialistas o expertos, autoridades que detentan la factura de las obras así como las condiciones de su inteligibilidad, y los segundos como aquellos que pueden hacer uso de sus efectos sólo recibéndolos y sufriendolos a través de la percepción, la afección o mediante algún procedimiento de la razón en su sentido más formal –crítica-. En Deleuze tal diferenciación, si no queda abolida, por lo menos reequilibra la balanza

¹⁴ Cherniavsky nos ilustra sobre cómo en Deleuze el arte tiene y alcanza fines gnoseológicos, fines éticos y fines políticos. *Op. Cit.* Págs. 190-192.

¹⁵ Así John Locke. Ver Barenboim, Daniel. *El sonido es vida. El poder de la música*. Norma. Bogotá. 2008. Pág. 16.

¹⁶ Así Aristóteles. Ver *Ibíd.*

hacia el lado de quienes habían sido desfavorecidos¹⁷, pero no para centrarse en uno ni en otro, sino en la creación misma, pues una obra de arte “no es series de sensaciones que dependan de un creador (compositor o intérprete) o de una audiencia, sino un bloque autónomo de sensaciones, afectos, fuerzas, intensidades que duran eternamente, preservándose como tales”¹⁸. Y en esa independencia, de nuevo, hallará su poder.

Si la lucha de Deleuze es contra la amenaza de la normalización y del orden, operaciones que codifican, reifican y estratifican, detienen fuerzas y velocidades, minimizan y bloquean intensidades, el poder del arte y su papel fundamental están en su posibilidad de incidir en la vida cotidiana y deshacer los estereotipos, las banalidades, las opiniones y las relaciones basadas en el consumo y la reproducción. En otras palabras, el arte es capaz de revertir el estado de cosas y reanimar otros procesos mediante el uso de lógicas internas y operaciones propias: la construcción de bloques espacio-temporales novedosos, la consolidación de agenciamientos que ponen en correlación elementos heterogéneos, la erección de estructuras que conservan un dinamismo y un flujo creativo¹⁹, la comunicación aberrante, etc.

21

Ya quedando claro que el arte no se refiere a mundos imaginarios ni posibles sino reales, aunque generalmente no actualizados, es decir, virtuales, cabe decir que lo que éste

¹⁷ Sosteniendo que Deleuze supera una poética para dar paso a una estética, lo que supone una transformación del problema del arte, Jacques Rancière señala que dicha estética “anuda la obra a un pensamiento de lo sensible, privilegia [...] un afecto que es el del receptor o del espectador [...] designa un cambio de perspectiva: cuando el pensamiento de la obra ya no remite a la idea de las reglas de su producción, está subsumida bajo otra cosa: la idea de un sensible particular, la presencia en lo sensible de una potencia que exceda su régimen normal, que es y no es del pensamiento, que es del pensamiento devenido-otro: del producto que se iguala al no-producto, del consciente que se iguala al inconsciente. La estética hace de la obra la manifestación puntual de una potencia de espíritu contradictorio [...] nace como un modo de pensamiento cuando la obra es subsumida bajo la categoría de un sensible heterogéneo, con la idea de que hay una zona de lo sensible que se separa de las leyes ordinarias del universo sensible y testimonia la presencia de otra potencia”. “¿Existe una estética deleuziana?” Págs. 557-559 en Alliez, Eric. Ed. *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Revistas Sé cauto y Euphorion. Cali, Medellín. 2002. Págs. 546-564. En contraste, Ronald Bogue dice que: “[...] cada vez que Deleuze examina alguna de las artes, invariablemente lo hace desde la visión del artista más que de la audiencia. Él define cada arte por sus problemas, por los desafíos enfrentados por el creador en la tarea de hacer algo nuevo; los problemas de la recepción siguen siendo para él una preocupación secundaria”. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Routledge. New York. 2003. Pág. 3.

¹⁸ Grosz, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. Columbia University Press, New York. 2008. Págs. 59-60.

¹⁹ Ver Gualandi. *Op. Cit.*

produce tiene que ver con fuerzas objetivas y materiales. No se trata de fantasmagorías, simulacros, fuerzas inventadas o sacadas de la nada, pues así mismo se disiparían en la nada, sino que, al ser fuerzas efectivas, ponen en relación elementos heterogéneos que entran consecuentemente en contacto con flujos concretos que atraviesan la vitalidad presente en la naturaleza, los cuales encuentran así cauces por dónde transitar²⁰.

En el momento en que el arte supera el hecho negativo de estar relegado a la dimensión de la subjetividad resulta necesaria la estrategia consistente en dejar de lado las nociones clásicas que se refieren a dicha dimensión, en este caso las llamadas “afecciones”, “percepciones” y “opiniones”, limitadas a la particularidad de individuos humanos con sus determinaciones también particulares. Para señalar que el arte trabaja con realidades similares pero de otra naturaleza, objetiva y desprendida de individualidades contingentes, Deleuze intercambia tales nociones por las de “afectos”, “perceptos” y “conceptos”. Afectos y perceptos se encuentran o reúnen en una especie de compuestos denominados “bloques de sensación”, recibiendo el calificativo de “monumentos”²¹ al adquirir una consistencia temporal y convertirse en testimonios de lo virtual y del devenir, invariables ante circunstancias empíricas externas.

De lo anterior se sigue que el arte continúa su carrera hacia cierto peso propio inmanente, reclamando para sí objetos únicos, prácticas únicas, poderes únicos y verdades únicas. No sigue siendo válido, por tanto, que el arte sea susceptible de ser interpretado o dilucidado desde su exterioridad, como por ejemplo desde la filosofía –que formaliza conceptualmente–, desde la semiología –que reconoce procedimientos o rastros de sentido y significantes estructurales–, desde la sociología –que reduce la explicación a las

²⁰ Las fuerzas con las que se las ve el arte son llamadas por Deleuze y Guattari, según el uso que les quieran dar, fuerzas del caos, fuerzas de la tierra y fuerzas del cosmos: “[...] en tanto que las fuerzas aparecen como fuerzas de la tierra o fuerzas del caos, no son captadas directamente como fuerzas, sino reflejadas en las relaciones de la materia y de la forma. [...] Sólo cuando la materia está suficientemente desterritorializada surge como materia molecular, y hace que surjan puras fuerzas que ya sólo pueden ser atribuidas al Cosmos”. Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 350.

²¹ “La sensación es la propia excitación, [...], en tanto [...] conserva sus vibraciones. [...] vibra porque contrae vibraciones. Se conserva a sí misma porque conserva unas vibraciones: es Monumento. Resuena porque hace resonar sus armónicos. La sensación es la vibración contraída, que se ha vuelto c[u]alidad, variedad”. Ver Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. Barcelona. 1993. Pág. 213.

condiciones materiales-históricas como causa productiva y determinante— o desde el psicoanálisis —que apela a modelos psíquicos según la lectura de “síntomas”, que determinarían conductas estereotipadas y estructuras caracterológicas—²².

Tenemos pues que si el arte es independiente esto se debe a que no se limita a reproducir ni a imitar; en vez de eso, efectivamente produce, crea, despliega y abre novedades. El arte es una forma de producción pero no cualquiera: se erige como “la forma superior de la producción”. Dentro del sistema de la cultura instauro “planos de composición” que permiten la captura de “bloques de sensaciones”. Estos elementos la diferencian de las otras dos grandes dimensiones sociales más influyentes e históricamente valoradas: la ciencia, que ostenta un poder de predictibilidad y organización de la experiencia, instaurando “planos de referencia” mediante “prospectos” y “funtores”; y la filosofía, que tiene para sí el poder de invención y formación de “conceptos”, y con él la posibilidad de otorgar nombres propios a las manifestaciones del ser-naturaleza, mediante la instauración de “planos de inmanencia”²³. Frente a la predictibilidad funcional que produce la ciencia y la consistencia conceptual que produce la filosofía²⁴, el arte produce una intensificación de la sensación.

23

Pero entonces, ¿en qué consiste esa intensificación de la sensación que produce el arte? En términos humanos, se trata de signos que nos llevan a experimentar “el ser de lo sensible”²⁵, bloques de sensaciones compuestos por “perceptos” y “afectos”²⁶ los cuales, como ya se dijo, están emparentados con percepciones y afecciones, pero intensificadas e

²² Ver Gualandi. *Op. Cit.* Pág. 114.

²³ Ver Cherniavski, Alex. *Op. Cit.* Pág. 188.

²⁴ Ver Grosz, Elizabeth. *Op. Cit.* Pág. 28.

²⁵ Estos procesos de señalización, que son fenómenos físicos, permiten a Deleuze reemplazar la relación lógica de causa-efecto para fijarse más bien en comunicaciones que acontecen entre elementos inconexos. Ver Sauvagnargues, Anne. *Op.Cit.* Pág. 34.

²⁶ Alberto Navarro hace la salvedad de que el arte: “[...] no crea los afectos ni los perceptos, crea un monumento compuesto de ellos”. *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Tirant lo Blanch. Valencia. 2001. Pág. 67. Para Grosz las sensaciones y afecciones por sí mismas “no componen al arte (al contrario, el arte está compuesto de materiales, sonidos, colores, texturas melodías, y no afectos y sensaciones). Ellas son productos del arte, lo que él hace y le permite sostenerse por sí mismo, independiente de su creador y de las circunstancias de su creación”. *Op. Cit.* Pág. 59. Ver también Cherniavsky, Alex. *Op. Cit.* Pág. 188.

independizadas de todo sujeto particular –en tanto sujeto de afecciones– y de todo objeto particular –en tanto objeto de referencia o de percepción–.

Es importante aclarar que la clave de la experimentación del ser de lo sensible a través de bloques de sensaciones se da como un efecto dirigido al cuerpo como un todo, al conjunto del sistema nervioso, en vez de acontecer como una representación restringida a un plano mental-cerebral, situación que correspondería más bien a las categorías clásicas de la percepción o del reconocimiento. El tipo de sensibilidad ante el que se está ahora es mucho más complejo, uno en el cual la sensibilidad parte de “[...] una concepción intensiva del espacio y una concepción virtual del tiempo, que es necesariamente actualizada en una pluralidad de espacios y en un ritmo complejo de tiempos”²⁷. Como la aproximación a estos productos de la sensibilidad se hace justamente por vía de lo sensible y no por vías clásicas de la racionalidad, no es posible supeditarlos a conceptualizaciones formales; quedan en un campo de lo “imperceptible”, de lo que no se puede reconocer, sino solamente experimentar²⁸. Es de ahí de donde parten las declaraciones fundamentales de Deleuze de que las artes deben tratar de realizar capturas de lo virtual, de volver perceptible lo imperceptible, hacer visibles las fuerzas no visibles, audibles las no audibles, sensibles las insensibles, etc., lo cual sería sin embargo muy diferente tanto de reproducir lo no visible y lo no audible, como de visibilizar lo no visible o sonorizar lo audible²⁹. El primer caso sería quedarse en el nivel de los contornos

²⁷ Smith, Daniel y John Protevi. “Gilles Deleuze” en *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2008. Disponible en <http://plato.stanford.edu/entries/deleuze/> Para Gustavo Chirolla, la palabra *estética* se refiere a “la catálisis y modulación efectuadas por el ritornelo como prisma espacio-temporal, consolidado de signos ópticos y sonoros que circunscriben un espacio de dimensiones variables y componen un tiempo de variación continua”. *La relación arte y territorio. Aproximaciones a una geoestética a partir de Deleuze y Guattari*. Sin publicar. 2011. Pág. 5.

²⁸ Deleuze critica de la filosofía de Kant los rezagos de trascendencia contenidos en la noción de sujeto trascendental como síntesis que se erige en condición de posibilidad del conocimiento y la experiencia, y su preconcepción del saber como “dado”. No acepta tampoco la disociación entre estética trascendental y crítica del juicio estético pues sujeto, conocimiento y sensación son producidos, no son datos primarios, lo que lleva a que no haya separación entre la sensibilidad como forma de la experiencia posible y la teoría del arte como forma de reflexión de la experiencia real. Estas se reúnen haciendo que las condiciones de lo sensible sean las mismas de la composición de las obras de arte. En general, Deleuze denuncia que Kant ponga siempre la identidad por encima de la diferencia. Ver Smith y Protevi. *Op. Cit.*

²⁹ “[...] desde siempre la pintura se ha propuesto hacer visible [lo no visible], en lugar de reproducir lo visible, y la música hacer sonoro [lo no sonoro], en lugar de reproducir lo sonoro”. Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 350.

de fuerzas establecidas y de formas y sujetos constituidos³⁰, dar prioridad a la *natura naturata* sobre la *natura naturans*³¹ y el segundo sería actualizar lo virtual, estratificarlo, deteniendo de nuevo los flujos que el arte se preocupa por revitalizar y por hacer que recobren su movimiento³²...

El poder del arte brinda pues la posibilidad de fuertes efectos sobre la realidad en general, más particularmente en lo concerniente a su aspecto virtual. Por lo pronto podemos mencionar su resultado para la vida humana, recogido muy bien por Cherniavsky: el arte canaliza un fin gnoseológico –hacer perceptible lo no-perceptible expandiendo los umbrales de la percepción, la sensibilidad y la razón–, un fin práctico y ético –evaluar y estimular la vida mediante la invención de alternativas nuevas, devenires y líneas de fuga– y un fin político activo –servir de instrumento contra lo establecido e institucionalizado, oponerse a las ciencias y a los poderes de lo mayoritario, inventar un pueblo que falta, desterritorializar territorios previamente delimitados, generar lenguas extranjeras o revoluciones lingüísticas–³³.

25

Lo anterior queda dicho para lo humano. Pero más allá de ese plano, ¿qué produce el arte? Efectivamente, parte de lo que hace para lo humano sigue valiendo para lo no-humano: un suplemento ontológico del ser-Naturaleza, del ser pre-individual que es el que realmente se expresa a través de cualquier materia o entidad del universo. Y es que hasta las entidades más humildes, dirá Deleuze, son capaces de expresión...

3- *El arte, más allá de lo humano:*

En varios pasajes de su obra Deleuze menciona el hecho de que el arte no debe esperar al humano para llevarse a cabo³⁴. Para Manuel DeLanda esta es una forma de elaborar la

³⁰ Es priorizar la noción de “calco” como reproducción fija y artificial sobre la noción de “mapa”, verdadera *performance*, abierta y en conexión modulada. Ver Sauvagnargues. *Op. Cit.* Pág. 97.

³¹ El spinozismo del pensamiento deleuziano lo lleva por la vía contraria, privilegiando a la naturaleza en sus procesos auto-poiéticos. Ver Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 342.

³² Ver Chirolla, Gustavo. *Op. Cit.* Pág. 8.

³³ Ver Cherniavsky, Alex. *Op. Cit.* Págs. 190-192.

³⁴ “No sólo el arte no espera al hombre para comenzar, sino que cabe preguntarse si aparece alguna vez en el hombre, salvo en condiciones tardías y artificiales”. Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 326.

advertencia nietzscheana de evitar restringirse a “la pequeña provincia de lo humano”, triste y patética situación en la que el hombre se vuelve “humano, demasiado humano”³⁵.

El camino para mostrar por qué existe arte más allá o más acá del hombre está en íntima relación con señalar cómo se dan fenómenos de expresividad efectiva en entidades en las que antes parecía inverosímil considerarlo. Pero, ¿en qué consiste esta extraña “expresividad”? En principio, se trata de la capacidad que tiene la materia de sentir el mundo y responder a él, de reaccionar, especialmente mediante morfogénesis, es decir, mediante la generación de formas múltiples.

Incluso la materia inorgánica expresa constantemente, dentro de procesos naturales, escenarios de identidad por medio de información que le es propia, la cual es posible rastrear con cierta precisión: “[...] no sólo son las plantas y los animales, las orquídeas y las avispas las que cantan o se expresan, también lo hacen las rocas e incluso los ríos, todas las cosas estratificadas de la tierra”³⁶. De los átomos a los cristales, de la corteza terrestre a los fenómenos del clima, de los minerales a los seres vivos, las fuerzas genéticas de la naturaleza producen formas únicas y particulares, la más simple de las cuales sería, según DeLanda, la de tipo volumétrico, que se resuelve en tres dimensiones, y la cual, a medida que se desarrolla, se torna de una dimensión, como el código genético del ADN³⁷.

4- *El arte y los organismos vivos:*

Si las materias más simples se expresan en volúmenes tridimensionales, la unidimensionalidad del ADN dota a los seres orgánicos de un mayor repertorio de formas y les proporciona un mayor nivel de excitabilidad y sensibilidad frente a los medios en los que se encuentran inmersos –y, ya veremos, la capacidad de desprenderse de ellos–. De lo anterior se deducen dos consecuencias fundamentales: 1- la expresividad de los seres vivos orgánicos será más compleja que la de los seres no-orgánicos; y 2- surge la territorialidad como un correlato de la expresividad propia de los seres vivos.

³⁵ DeLanda, Manuel. “The Philosophy of Gilles Deleuze”. Conferencia en la European Graduate School, EGS. Saas-Fee. 2007. Disponible en <http://www.youtube.com/egsvideo#p/c/0B57430831EF04A4/0/zqisvKSuA70>

³⁶ Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 51.

³⁷ DeLanda, Manuel. *Op. Cit.*

La expresividad de los seres vivos pasa por una relación con los materiales expresivos disponibles. Hay una escogencia, primero, sobre el medio interno representado por sus propios cuerpos –un buen ejemplo son los colores en la piel de ciertos peces o en los plumajes de ciertos pájaros especialmente vistosos–, pero en segundo lugar, y más allá de ellos, se apela a los medios externos, que cuentan con elementos que se encuentran codificados pero, una vez decodificados, quedan disponibles para ser reorganizados y recodificados –un buen ejemplo es la manipulación de hojas para la construcción de nidos por parte de ciertos pájaros, o los cantos de otros de ellos–. La escogencia de los medios externos, visuales, olfativos, sonoros, táctiles, gustativos, es más deliberada, y es por ello que Deleuze denomina a esas características de escogencia “firma” –jugando con términos que cotidianamente funcionan sólo en el terreno de lo humano–.

Por medio de la expresión los organismos vivos marcan y producen sus territorios, y la producción territorial fruto de estos agenciamientos es denominada por Deleuze y Guattari “ritornelo”. Mediante ella la mayoría de animales exteriorizan características propias que pasan a identificarse con el territorio, el cual se convierte en una especie de propiedad que deviene parte de las identidades grupales y de población en los individuos que lo componen. Pero se dan casos en los que algunos individuos se distinguen de “las firmas” de la especie, de aquellos repertorios que se convierten en fórmulas colectivas para marcar el territorio. La “firma” se convierte en “estilo”, un retorcimiento o desdoblamiento de las fórmulas preestablecidas que lleva a expresiones inéditas, improvisaciones que arrastrarán a su paso las codificaciones típicas y que harán que las funciones que se atribuían a tales procedimientos expresivos se reorganicen³⁸.

5- *El ritornelo y sus aspectos:*

Tenemos entonces que todo lo concerniente al ritornelo se enmarca en el contexto de fenómenos biológicos. Hemos visto cómo para Deleuze y Guattari no existe una distinción tajante entre el animal y el hombre sino que “hay un solo animal abstracto para todos los

³⁸ La anterior descripción está contenida en *Mil Mesetas*, en la elaboración que hacen Deleuze y Guattari de los tres aspectos del ritornelo, así como en su propuesta de una “historia” del arte según la periodización de las “edades” clásica, romántica y moderna. Estos temas los iremos examinando poco a poco.

agenciamientos”³⁹, y no existiría tampoco entre lo orgánico y lo inorgánico, pues tanto unos como otros hacen parte de un mismo sistema: el flujo caótico de la diferencia pura. Así, todos están incluidos en el despliegue de fuerzas morfo-genéticas con capacidad de expresión, en todo el sentido de la palabra⁴⁰. Como ya hemos dicho, las estrellas, las montañas, los cristales, los átomos, las plantas, los animales, el ser humano... todos son capaces de expresión, y de ahí al arte hay un paso. Las formas que produce la expresión no se dan de cualquier manera, y las propiedades de la materia no dejan de producir síntesis de todo tipo y, dado que el ser humano y el arte que éste produce pertenecen a las expresiones de seres vivos orgánicos, la etología será una herramienta privilegiada para buscar conceptos y explicaciones al respecto⁴¹.

Hecha esta salvedad, continuemos para señalar la afirmación de que el ritornelo es un agenciamiento. Un agenciamiento, a secas, es la composición y puesta en funcionamiento de elementos heterogéneos, acciones, entidades o materias, que siendo de órdenes diferentes, se ponen a funcionar juntos, dando paso a situaciones nuevas, todo ello en el contexto de ambientes o medios de la naturaleza⁴². Y para seguir precisando el concepto de ritornelo, se hace necesario mirar los que según Deleuze y Guattari son los aspectos que lo componen pues el ritornelo no es unívoco, sino que se manifiesta a través de tres variables. Debe quedar claro, sin embargo, que éstas no son etapas, estadios, o “momentos sucesivos en una evolución”⁴³ sino más bien componentes intensivos que empujan, cada uno, a las diferentes fuerzas y velocidades que invocan, a seguir caminos distintos según sus propias diferencias de naturaleza.

³⁹ *Ibid.* Pág. 60.

⁴⁰ Ver DeLanda, Manuel. *Op. Cit.*

⁴¹ La etología debe entenderse ampliamente como el estudio de aquello de lo que los cuerpos son capaces en pasión y acción, de la lista de sus afectos, entendidos como variaciones en los grados o intensidades de potencia. Ver Deleuze, Gilles. *Spinoza. Filosofía práctica*. Tusquets. Buenos Aires. 2006. Págs. 38-39.

⁴² Anne Sauvagnargues llama la atención sobre el hecho de que hay una “definición cinética” de los agenciamientos, en términos de líneas de fuerzas, las cuales serían 1- la “molar” –línea “dura”–, 2- la “molecular” –línea “relativamente flexible”– y 3- la de “fuga”. La primera sería de organización y las otras dos tenderían en mayor o menor medida a la desorganización. Ver *Op. Cit.* Págs. 94-95.

⁴³ Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 318.

El primer aspecto del ritornelo es la erección de un centro que hace las veces de principio organizativo, cuya función es contrarrestar las fuerzas del caos primigenio, base del flujo vital. Es este un procedimiento frágil, pero que marca realmente una ruptura frente a la indeterminación caótica, entendiendo el caos como “un medio genético del cual emerge, espontáneamente, el orden”⁴⁴, que sigue los vectores direccionales infinitamente disponibles en él. La figura utilizada para explicar este punto es la del canto de un estribillo: una niña atraviesa un paraje desconocido y, ante el miedo que éste le genera, ante la amenaza de aniquilación de su identidad por las fuerzas oscuras y desorientadoras del caos –la fuerza corriente de un flujo que se lo lleva todo a su paso–, entona una cancioncilla familiar para darse valor. Es este un pequeño asidero por reinserción de lo estructurado, un punto de apoyo, la punta del hilo de Ariadna, débil, posiblemente efímero, pero sin duda una medida que proporciona seguridad, además de un esquema o diagrama de movimientos posibles. El ritornelo aparece como punto de estabilización, que crea “infra-agenciamientos con componentes direccionales”⁴⁵.

29

Un segundo aspecto es la organización y estabilización de un espacio, el trazado de un círculo alrededor de ese centro o pico emergente. Se trata del establecimiento de un espacio definido y dimensional mediante señales y marcas, espacio que se sostiene más vigorosamente que el simple centro, con la particularidad de que traza un espacio cerrado alrededor de él, con la consecuencia de generar una topología de adentro/afuera, nosotros/ellos, orden/caos, etc. Parece residir aquí, en este segundo aspecto, la verdadera fundación del territorio, el cual permite contener dentro de él fuerzas generativas terrestres menos amenazadas por la desintegración y la reapropiación por parte del caos, que de esta manera se mantiene a raya en la exterioridad. La figura de este segundo aspecto es la casa, el levantamiento de paredes que aíslan y encierran⁴⁶, a la vez que instauran de alguna manera un principio de propiedad y sedentarismo. El ritornelo aparece como círculo de encierro, que crea “intra-agenciamientos con componentes

⁴⁴ Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 17.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Las paredes pueden ser de diferentes tipos, incluso sonoras. Esto lo exploraremos con mayor hondura en el tercer capítulo.

dimensionales”⁴⁷ y que también se puede ejemplificar mediante la figura de un gato que utiliza su orina para esbozar un círculo dentro del cual define su dominio.

En tercer lugar está el aspecto que tiene que ver con la apertura de canales de conexión, confusión, fuga o errancia, los cuales permiten la circulación de fuerzas entre ese adentro del territorio y un afuera absoluto, que proporciona fuerzas del cosmos, fuerzas activas, detentoras de futuro, promesas de actualización de lo virtual. Se trata del restablecimiento de un ímpetu nómada y relacional que impele a abrir por lo menos las ventanas si es que no la puerta de la casa, a recibir visitas inesperadas, a consentir el paso y hasta a permitirse el tránsito hacia afuera. Aquí la figura es la improvisación, que conlleva la asunción de un riesgo pero también se torna el cénit de la efectuación de la creación y la novedad, el abrazo de las fuerzas del caos y las fuerzas de la tierra que dan paso a la potencia de las fuerzas del cosmos y de lo virtual. El ritornelo aparece como apertura al exterior, que crea “inter-agenciamientos con componentes de pasaje o vuelo”⁴⁸. Poblaciones migratorias como las langostas, cierto tipo de aves o los lemmings, que emprenden desmesurados viajes sin razón o motivos aparentes, sirven de ejemplo para este tercer aspecto del ritornelo.

30

¿En cuál de estos tres aspectos del ritornelo se sitúa el arte? En principio, parecería que los atraviesa todos, y sin embargo veremos una preferencia por el tercero de ellos. En el momento en que la materia deja de ser simplemente materia y se convierte en materia de expresión, ya se puede hablar de arte. En el primer aspecto la cancioncilla expresa, en el segundo, las marcas del territorio igualmente lo hacen y, por último, las fisuras abiertas en el orden establecido también lo hacen en el tercero. La diferencia quizás se da en el grado de intensidad desplegado.

6- *Arte e intensificación:*

Elizabeth Grosz aborda la cuestión del arte y el animal precisamente señalando el punto relativo a las intensidades. Para ella, atendiendo a lo que considera “tesis deleuzianas”,

⁴⁷ Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 17.

⁴⁸ *Ibíd.*

hay precondiciones del arte que se encuentran en el animal y en la sexualidad, específicamente en el proceso de “selección sexual” señalado por Darwin⁴⁹. Este proceso se conecta explícitamente con el arte en la medida en que “[...] funciona para resaltar, para poner el foco en, para intensificar, los cuerpos”⁵⁰, y no es una operación producida en un cuerpo aislado o autosuficiente, sino que despliega un carácter relacional: “El arte es una forma de intensificación del cuerpo, (tanto el cuerpo del sujeto de la exhibición sexual como los cuerpos de los observadores de dicha exhibición) que conecta las energías y las intensidades del cuerpo viviente con los ritmos y fuerzas de la tierra misma”⁵¹.

El arte en relación con los organismos vivos, incluido el ser humano, pone el acento en un trabajo colaborativo que se produce como la conjunción de distintos planos: individuos y medios/territorios. De ahí la gratuidad de los procedimientos artísticos y su libertad, su no dependencia frente a funciones evolutivas, biológicas, instintivas o de la supervivencia, en la medida en que son expresión de individuos no aislados, sino en conexión indisoluble con elementos exteriores a ellos.

31

De lo que se trata es de conseguir reconexiones con flujos de creación que van mucho más allá de intereses individuales o de especie, pero que al moverse en el mismo plano natural, arrastran con sus efectos a los individuos, concebidos como instrumentos para su expresión y efectuación. Este arrastre se manifiesta principalmente como una intensificación de sus vibraciones biológicas, el enriquecimiento de sus energías disponibles al entrar en ritmos comunes con las fuerzas de los medios y los territorios. El arte se muestra como una práctica de experimentación libre que echa mano de los mecanismos de creación más fuertes de los que dispone la naturaleza y su experimentación se va a presentar no pocas veces como una problematización o contra-efectuación de lo real, en la medida en que no se contenta con los códigos, territorios y estado de cosas que encuentra previamente dados.

⁴⁹ Grosz se basa en el libro *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Princeton University Press. Princeton. 1981.

⁵⁰ Grosz, Elizabeth. “Eight Deleuzian Theses on Art” en Herzogenrath, Bernd. Ed. *An [un]likely alliance. Thinking Environment[s] with Deleuze and Guattari*. Cambridge Scholars. Newcastle. 2008. Pág. 47.

⁵¹ *Ibid.*

Capítulo II: Música y territorio.

1- *Pensamiento espacial, giro espacial y geoestética:*

El uso de vocablos íntimamente ligados al espacio como planos, mapas, cartografías, estratos, medios, territorios, desterritorialización y reterritorialización, entre otros, ha llevado al uso del calificativo *geofilosofía* para denominar el pensamiento de Deleuze:⁵². Sería ésta una modalidad teórica que pretende indagar y reevaluar diferentes temáticas filosóficas valiéndose de nociones y lógicas espaciales, contradiciendo con ello una larga tradición de pensamiento ceñido a nociones y lógicas más bien de índole temporal e historicista⁵³. Tal condición implica consecuencias tan fuertes como un cambio en los principios de la racionalidad e incluso una revolución en los mismos modelos ontológicos implícitos en, o derivados de, las decisiones tomadas por la filosofía en sus procedimientos para la comprensión de diferentes problemáticas concernientes a sus objetos.

Amalia Boyer, apoyándose en Deleuze y Guattari, establece tres implicaciones de lo que considera una “redefinición de la filosofía” a partir de lo que denomina un “giro espacial”, implicaciones que llevarán principalmente a que un paradigma ético-estético desplace al hasta ahora dominante paradigma epistemológico⁵⁴. Como primera medida lo que se produce es que la geografía se impone a la historia como modelo de pensamiento⁵⁵. En

⁵² Trabajos que enuncian explícitamente esta característica espacial son: Bonta, Mark y John Protevi. *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2004; Buchanan, Ian y Gregg Lambert. Eds. *Deleuze and Space*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2005; Protevi, John. “Geohistory and Hydro-Bio-Politics” en Bell, Jeffrey y Claire Colebrook. Eds. *Deleuze and History*. Edinburgh University Press. 2009; Antonioli, Manola. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. L’Harmattan, 2003; O’Sullivan, Simon. “From Geophilosophy to Geoaesthetics. The Virtual and the Plane of Immanence versus Mirror-Travel and the *Spiral Jetty*” en *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*. Palgrave Macmillian. New York. 2006. Págs. 98-120.

⁵³ Buen ejemplo de esta posición que privilegia el tiempo son las filosofías de la Ilustración, de Hegel, de Marx, del positivismo y de Heidegger, entre otros.

⁵⁴ Ver Boyer, Amalia. “Archipelia. Lugar de la relación entre (geo) estética y poética” en *Revista Nómadas*, No. 31, octubre 2009. Págs. 13-25. Universidad Central. Colombia. Pág. 23.

⁵⁵ Este desplazamiento es reconocido en Deleuze por quien fuera uno de sus alumnos y posterior especialista, Roberto Machado: “la Filosofía de Deleuze, en vez de suponer que el pensamiento tiene una historia lineal y progresiva, como en Hegel, o una historia discontinua, como en Foucault, privilegia la constitución de espacios o de tipos de pensamiento. Lo que interesa a Deleuze en todos sus estudios es construir un espacio en que sea posible crear –a partir de pensamientos posibles de entrar en relación– conceptos que expresen un pensamiento de la diferencia que funcione como alternativa al pensamiento de la identidad o de la representación. Si la Filosofía de Deleuze es más geográfica que histórica es porque

segundo lugar, la pregunta por el “medio” de la filosofía –y no sólo de ella sino de todo tipo de fenómenos de creación como la vida misma y también el arte– suplanta a la pregunta hasta ahora obsesiva por el origen –el medio sería condición del origen, diferenciándose de éste por introducir elementos de contingencia geográfica frente a la clásica necesidad histórica–. Por último, la puesta en relación del pensamiento con la Tierra y el territorio, relación concreta, reemplaza a la representación del pensamiento como relación mediada y abstracta entre sujeto y objeto –responsable de establecer una jerarquía bien acreditada en la que el cognoscente se sitúa por encima de lo conocido–.

Si un giro espacial está hoy en día interpelando a la filosofía esto incumbirá irremediablemente a sus diferentes ramas, y por tanto también a la estética, en lo concerniente a los problemas de su objeto específico, en este caso las artes y lo sensible⁵⁶. De ahí que Boyer declare que “consideramos que la estética hoy sólo es concebible como geoestética”⁵⁷ al hacerse cada vez más difícil pensar los procedimientos del arte, sus poderes, sus efectos y hasta su misma aparición, prescindiendo de estos diversos factores de medio y de territorio, entre otras variables también marcadamente espaciales, como lo son, entre otros, los factores de des/re/territorialización.

Prueba de esta preocupación fundamental por el espacio, hablando ya concretamente de discusiones en estética, la encontramos en el tratamiento constante de estos problemas emprendido en la obra de dos autoras deleuzianas: Anne Sauvagnargues, quien declara que el arte es en Deleuze una *geo-grafía*⁵⁸ y Elizabeth Grosz, quien por su parte señala que “el territorio está inscrito artísticamente, [constituyéndose como] la consecuencia de un movimiento artístico: la creación de una marca”⁵⁹. El sentido de estas expresiones se encuentra en el hecho de que, como quedó explicado en el capítulo anterior, el trabajo

establece dos dimensiones, o mejor, dos espacios del pensamiento: el espacio del pensamiento sin imagen, que es pluralista, ontológico, ético, trágico; y el espacio de la imagen del pensamiento, que es dogmático, metafísico, moral, racional...”. “Interdisciplinaridade para a Filosofia da diferença”. Entrevista disponible en: <http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/37/artigo144487-2.asp>

⁵⁶ Por eso la obra de Deleuze, junto con la de Guattari, sería un nodo fundamental en cualquier intento por postular un “giro espacial” en el pensamiento contemporáneo que se quiera llevar a la estética.

⁵⁷ Boyer, Amalia. *Op. Cit.* Pág. 23.

⁵⁸ Sauvagnargues, Anne. *Op. Cit.* Pág. 147.

⁵⁹ Grosz, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth.* Pág. 48.

artístico que actúa sobre la selección de materiales concretos, al hacerlos devenir expresivos, da como resultado una verdadera producción territorial, efectuando con ello en el espacio la inscripción de diferentes modalidades espaciales, según la naturaleza de las transformaciones acometidas. Grosz llama la atención sobre la producción territorial como fabricación de espacios cuando dice que “La constitución del territorio es la fabricación del espacio en el cual las sensaciones pueden emerger”⁶⁰.

A lo largo de la obra de Deleuze podemos encontrar, en este orden de ideas, muestras de diferentes modalidades espaciales. Los aspectos del ritornelo que ya expusimos son un ejemplo: a) centro en el caos, b) espacio territorial en la tierra o c) líneas de fuga que apuntan al cosmos, cada una con tendencias divergentes. También lo son los llamados factores de: a) territorialización, b) desterritorialización y c) reterritorialización, como operadores y marcadores de tendencias que actúan en los ritornelos, pero que también están presentes en todo tipo de producciones distintas, no exclusivamente territoriales. Podemos incluir en este recuento las líneas que atraviesan y afectan la organización de vidas, formas, subjetividades, compuestos sociales, etc.: a) líneas de segmentaridad dura o molar, de corte, b) líneas de segmentación flexible o molecular, de fisura, c) líneas abstractas, de fuga absoluta y de ruptura⁶¹. Por último, aunque sin agotar este repertorio, no podemos dejar de incluir la denominación de dos tipos de espacios: a) el “espacio estriado”, que pone en juego un modelo que convoca el privilegio del orden, cuantitativo y homogéneo, de formas sedimentadas, de segmentación jerárquica, de cierre, de punto de referencia, de sedentarismo, de medida y b) el “espacio liso”, que despliega más bien la variación modular, cualitativa y heterogénea, el desarrollo continuo de la forma, la diagonal, el movimiento intenso, las líneas y los vectores direccionales, la apertura, lo nómada⁶².

⁶⁰ *Ibid.* Pág. 12.

⁶¹ Ver Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Págs. 197-204.

⁶² Ver *Ibid.* Págs. 487 y 492. Es importante consignar que estas categorías de “espacio liso” y “espacio estriado” son subsidiarias de las reflexiones de Pierre Boulez acerca de la música en su libro *Penser la Musique Aujourd’hui*. Gonthier. Paris. 1963. Ver también Deleuze, Gilles. “Ocupar sin contar: Boulez, Proust y el tiempo”. Para un tratamiento crítico de la relación del pensamiento de Deleuze-Guattari con el de

Todas las anteriores son transformaciones, creaciones o modalidades de ser a la vez del espacio y en el espacio, cambios en su naturaleza según los tipos de agenciamientos de los que se derive, el tipo de líneas que trace o permita trazar y según los devenires que se pongan en juego con sus respectivas tendencias. Pensar el arte a través de ellos se va a revelar inesperadamente útil y aplicable pues abre nuevas dimensiones de análisis y permite nuevas asociaciones entre realidades de otra forma difíciles de relacionar.

Por último, y gracias a la noción de territorialidad como acto, resta decir que hablar de producción espacial nos introduce ante un nuevo campo posibilitado por el denominado “giro espacial”, tal como se presenta en la filosofía: ya no estamos constreñidos a pensar necesariamente un espacio absoluto y dado de antemano sino que al reconocer que el espacio es producido se abre el camino para el surgimiento de espacios heterogéneos, relativos y abiertos, espacios atravesados por la contingencia y, por lo tanto, susceptibles de novedades inagotables, convirtiéndose en fuentes diversas para las creaciones artísticas más curiosas, inusuales y poderosas que podamos imaginar.

2- *La música y lo espacial:*

Es ampliamente conocido cómo la música, dentro de las artes, ha sido condenada a una relación casi indisoluble con categorías y conceptos derivados de la creencia de que una esencia temporal domina al arte de los sonidos⁶³. Pero la condición espacial del pensamiento deleuziano, de la que venimos hablando, es completamente detectable también en un área aparentemente alejada de las categorías de espacio y territorio como la música, lo cual es de esperar si la *geofilosofía* va mucho más allá de ser una simple etiqueta.

Boulez ver Scherzinger, Martin. “Enforced Deterritorialization, or the Trouble with Musical Politics” en *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Ashgate. 2010. Págs. 103-128.

⁶³ Prácticamente la totalidad de las reflexiones sobre la música desde los primeros teóricos en la antigüedad, e incluso hasta nuestros días, ha estado monopolizada por la concesión de una importancia primordial y excluyente a la noción de tiempo. Dentro de las contadas excepciones deseamos poner, desde ya, a Deleuze, precisamente por recurrir a las nociones espaciales que están en el centro de su pensamiento respecto de las artes, aunque no exclusivamente. Ante la pregunta de si el simple uso de nociones espaciales basta para poder adjudicar a este desarrollo filosófico particular la etiqueta de *geoestética*, consignamos que la operación deleuziana va mucho más allá, pues tales nociones no son adornos o añadidos elegantes, sino que realmente se toman como punto de partida.

La presencia de operaciones de agenciamiento territorial en todo tipo de campos de producción no encuentra una excepción en la música. Cuando las fuerzas que el arte captura devienen sonoras, rítmicas o melódicas, y cuando aparecen como resultado del manejo de materia sónica –correspondiente al arte musical–, las formas musicales que así se consiguen, los procedimientos de composición que les dan vida, así como sus efectos sobre los cuerpos, sobre lo social, sobre la política y sobre la subjetividad, obedecen a fenómenos espaciales, a verdaderos agenciamientos territoriales⁶⁴:

Deleuze y Guattari arguyen que la música y la literatura, artes claramente mucho menos orientadas espacialmente y más claramente orientadas al movimiento temporal, pueden sin embargo ser representadas tan fácilmente en el modelo de la territorialización y el enmarque como las artes visuales y arquitectónicas. La música también está enmarcada, e implica la extracción del caos de un ritmo vibratorio, que luego es ubicado en el marco construido del intercambio entre lo armónico y lo melódico. La vibración deviene armónica; la melodía viene a regular el agrupamiento, la construcción, de una casa “sonora”, de un intercambio de movimientos vibratorios⁶⁵.

Los agenciamientos territoriales pueden entonces llevar a la construcción de distintas formas específicas dentro de la música, como modalidades de esos movimientos vibratorios o ritmos enmarcados. Deleuze y Guattari señalan cómo con la música se forman bloques sonoros de sensación con formas particulares, los cuales se constituyen como marcos, cierres y determinaciones, tanto espaciales como temporales, con diferentes grados de des/re/territorialización. Mediante una categorización, entre otras posibles, nos ilustran dicho fenómeno en términos arquitectónicos y altamente espaciales, pues establecen los que serían diferentes componentes o formas elementales –como si se tratase de unidades materiales–, responsables de construir “la casa sonora y su territorio”: el *aire* melódico, ritornelo monofónico, casi restringido a la simple vibración; el *motivo*, ya polifónico, un elemento de melodía que entra en el desarrollo de otro y crea contrapunto, consiguiendo un abrazo o acoplamiento; y el *tema*, como objeto de modificaciones

⁶⁴ Jorge Maldonado abre la discusión cuestionando si lo territorial es en Deleuze necesariamente identificable con lo espacial, pregunta de gran dificultad y también de gran interés que merece tratamiento aparte: “el problema de la música en Deleuze no es un problema de tiempo, sino de territorio; ni siquiera de espacio, sino de territorio en tanto que salida del caos. Es decir, es un problema de creación, y sólo en esa medida es un problema de duración. Pero aquí ya no estamos en el planteamiento común sobre el tiempo y la música”. *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze*. Pág. 190.

⁶⁵ Grosz, Elizabeth. *Op. Cit. Deleuze and the Framing of the Earth*. Pág. 20.

armónicas a través de líneas melódicas, que arrastra irremediamente aflojamientos, hendiduras y aperturas⁶⁶.

Por lo dicho hasta aquí, no es raro que Deleuze y Guattari establezcan que en la música tiene lugar un auténtico *geomorfismo*, como queda consignado cuando tratan de identificar las características que harían posible distinguir a un pájaro considerado músico, es decir, verdaderamente artista, de uno que no llegaría a serlo⁶⁷. Tales características no serían otras que una aptitud para producir afectos sonoros, rítmicos o melódicos, llevando a cabo agenciamientos territoriales: la capacidad de ocasionar, por un lado, motivos territoriales⁶⁸, y por el otro, contrapuntos territoriales⁶⁹. Se trata de la conquista de un estilo, más allá de las pancartas, marcas territoriales o firmas; de la capacidad de expresar “la relación del territorio con impulsos internos o circunstancias externas, incluso si éstas no están dadas”⁷⁰. Esta relación sería *geomorfa* porque, al comprometer al territorio, se crean ritmos, patrones regulares que son verdaderas versiones de todos los elementos que hacen el territorio, variaciones a partir de ellos. La canción es geomórfica en tanto “el proceso de territorialización en un sentido canta *a través* del pájaro en un ritornelo autónomo que expresa el modelado del agenciamiento de componentes territoriales”⁷¹.

¿Pero participa la música, como una más entre las artes, de esa condición espacial y territorial establecida para todas ellas? Veremos que en realidad la música tiene, particularmente, no sólo en esa condición territorial sino además frente a ella, su papel más importante. Es por eso que el proceso de aclaración de una cita que contiene este problema resultará central para los propósitos del presente trabajo pues, de manera

⁶⁶ Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Pág. 192.

⁶⁷ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 325.

⁶⁸ Constituidos por la relación con un medio de impulsos internos, dando paso a personajes rítmicos. Ver Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 22.

⁶⁹ Constituidos por relaciones con un medio de circunstancias externas, dando paso a paisajes melódicos. *Ibíd.*

⁷⁰ Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 324.

⁷¹ Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 22.

categoría, Deleuze y Guattari dirán que: “La música se inscribe en un problema muy concreto: el del ritornelo”⁷², adjudicándole así unas características muy especiales.

Ya establecimos en el primer capítulo cómo el ritornelo está en el centro de la producción territorial; y habiendo destacado que el problema de la música está ligado al ritornelo, queda clara la ligazón de la música con lo espacial en el pensamiento de Deleuze. Pero podemos preguntarnos ahora ¿en qué consiste ese problema al que se enfrenta el arte sonoro en relación con el ritornelo, y que parece ser una de sus principales funciones? Deleuze y Guattari no nos harán esperar: “El problema de la música es [...] inventar líneas de desterritorialización para el ritornelo”⁷³, siendo esencialmente la música “la operación activa, creadora, que consiste en desterritorializar el ritornelo”⁷⁴.

3- *El ritornelo como agenciamiento territorial y sonoro:*

Ya dijimos que el ritornelo, como regularidad rítmica que extrae del caos cierto tipo de orden, es un agenciamiento, pero ahora debemos precisar que no se trata de cualquier tipo de agenciamiento. En primer lugar, se caracteriza por ser un agenciamiento sonoro, o “dominado” por el sonido⁷⁵; y en segundo lugar, su principal función es territorial.

En cuanto a lo primero, no se trata de establecer una jerarquía entre las artes y los sentidos en la cual la música y la escucha se situarían en una suerte de cúspide, sino más bien de mostrar cómo sobre la práctica ciertos fenómenos de sonido sirven de manera especial para pensar el problema, y cómo en la música aparece con mayor claridad el hecho de un compromiso recurrente y particular frente a los agenciamientos territoriales en comparación con otras artes, eso por la especificidad de sus materiales:

¿Por qué el ritornelo es eminentemente sonoro? [...] no se trata de otorgar la supremacía a tal arte en función de una jerarquía formal y de criterios absolutos. El problema, más modesto, sería comparar las potencias o coeficientes de desterritorialización de las componentes sonoras y de las componentes visuales. Diríase que el sonido, al desterritorializarse, se afina cada vez más, se especifica y se vuelve autónomo. El color, por el contrario, se adhiere más, no forzosamente al

⁷² Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 299.

⁷³ *Ibíd.* Pág. 300.

⁷⁴ *Ibíd.* Pág. 299.

⁷⁵ *Ibíd.* Pág. 329.

objeto, sino a la territorialidad. Cuando se desterritorializa tiende a disolverse, a dejarse dirigir por otras componentes⁷⁶.

En cuanto a lo segundo, responde al hecho de que, si bien es verdad que el ritornelo en cuanto agenciamiento puede desempeñar funciones varias, la territorial se constituye claramente como la más importante entre todas ellas:

A menudo, se ha resaltado el papel del ritornelo: es territorial, es un agenciamiento territorial. El canto de los pájaros: el pájaro que canta marca así su territorio... Los modos griegos, los ritmos indúes, también son territoriales, provinciales, regionales. El ritornelo puede desempeñar otras funciones, amorosa, profesional o social, litúrgica o cósmica: siempre conlleva, tiene como concomitante una tierra, incluso espiritual, mantiene una relación esencial con lo Natal, lo Originario⁷⁷.

Así, en tanto agenciamiento territorial, el ritornelo tiene un lugar principal en la creación y producción de territorios. Pero, ¿qué es exactamente un territorio? En principio, un acto que “afecta a los medios y a los ritmos”, el producto de una “territorialización de los medios y de los ritmos”⁷⁸. En otras palabras, es el producto de un trabajo rítmico sobre los medios a través de las componentes que los forman, dando como resultado una configuración espacio-temporal que contiene ritmos y fuerzas extraídas del caos⁷⁹. Esta nueva configuración se caracteriza por “patrones irregulares de relaciones diferenciales que tienen una cierta autonomía con respecto a los elementos heterogéneos que ellos combinan”⁸⁰.

Aclaremos lo anterior desglosando las nociones de medio y de ritmo. El medio “es vibratorio, es decir, un bloque de espacio-tiempo constituido por la repetición periódica de la componente”⁸¹. Esta repetición periódica produce códigos y funciones específicas, que definirán a los medios en su enfrentamiento al caos, y se instituirán en algo así como sus determinaciones, las cuales se añade son relativas pues los medios están abiertos a la comunicación entre ellos, permitiendo el paso de uno a otro por parte del ser viviente, pudiendo subvertirse mediante descodificaciones y recodificaciones rítmicas. El ritmo, por

⁷⁶ *Ibid.* Pág. 351.

⁷⁷ *Ibid.* Pág. 319.

⁷⁸ *Ibid.* 321.

⁷⁹ Ver Grosz, Elizabeth. *Op. Cit.* Pág. 20.

⁸⁰ Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 22.

⁸¹ Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 319.

su parte, es el cambio de medios, es “paso transcodificado de un medio a otro, comunicación de medios, coordinación de espacios-tiempos heterogéneos”⁸²; es la respuesta de los medios al caos: “lo Desigual o lo Inconmensurable, siempre en estado de codificación”⁸³. Dado que el ritmo es crítico, multidireccional, un “entre”, no puede considerarse como una medida o cadencia repetitivas, ya sean éstas regulares o no, pues “Es la diferencia la que es rítmica, y no la repetición, que, sin embargo, la produce”⁸⁴.

Para que haya producción en términos de vida, es necesario que, en mayor o menor medida, el caos se haga aprehensible, que tenga salida de su flujo absoluto. Es precisamente esto lo que Grosz llamará *framing*, un enmarque o delimitación: el ritornelo extrae orden del caos en tanto es regularidad rítmica que impone unos límites y unos criterios de organización entre medios. En un nivel primario, antes del ritornelo, se da también un proceso de enmarque u organización que deriva en codificaciones de estratos, y son ellas las que producirán los medios frente a los cuales actuará el ritornelo. Eso es así porque la posibilidad de que las fuerzas morfo-genéticas de la naturaleza efectivamente estén en condiciones de producir formas, cuerpos, órganos, etc., sólo es dable en el caso de resolver la indeterminación más original del caos. Los medios, y los individuos que los habitan, sólo se dan a partir de una primera respuesta al caos, que se localiza en los actos de estratificación o articulaciones, definidos como “capturas, [...] “agujeros negros” u oclusiones que se esf[uerzan] en retener todo lo que pasa a su alcance”⁸⁵. Estos actos de estratificación o articulación consisten “en formar materias, en aprisionar intensidades o en fijar singularidades en sistemas de resonancia y de redundancia, en constituir moléculas más o menos grandes en el cuerpo de la Tierra, y en hacer entrar estas moléculas más o menos grandes en conjuntos molares”⁸⁶; son “fenómenos de espesamiento en el Cuerpo de la Tierra, a la vez moleculares y molares: acumulaciones, coagulaciones, sedimentos, plegamientos”⁸⁷. Como dijimos, es de dichos actos de

⁸² *Ibíd.*

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ *Ibíd.* Pág. 49.

⁸⁶ *Ibíd.* 48.

⁸⁷ *Ibíd.* Pág. 512.

estratificación que van a surgir, como sus productos y componentes abstractas, unos medios codificados y unas sustancias formadas⁸⁸; esto mediante operaciones de sedimentación y plegamiento⁸⁹ igualmente aplicables a todos los tipos de estratos, dentro de los cuales se pueden distinguir tres grandes categorías⁹⁰: 1- estratos físico-químicos, 2- estratos orgánicos, y 3- estratos antropomórficos o haloplásticos.

El anterior excursus por la noción de estrato nos sirve para especificar los medios como productos de actos de estratificación más allá de los estratos mismos, pues aunque los medios conserven operaciones propias de estrato –como lo serán la generación de un eje doble de expresión y contenido– ostentarán unas características nuevas que refieren a una cierta autonomía verificada en la dimensión de lo viviente, ya para los estratos orgánicos⁹¹, pero especialmente para los haloplásticos o antropomórficos⁹² –más propiamente los lugares de aparición y actuación del ritornelo–⁹³.

Finalizamos señalando que toda producción, todo agenciamiento, por ser territorial, contiene en su seno el ritornelo con todos sus aspectos: punto de orden, círculo de control y línea de fuga⁹⁴. Cada uno de ellos arrastrará a su vez, de manera desigual, un desarrollo de los diferentes factores de agenciamiento territorial que les son inmanentes: de territorialización, de desterritorialización y de reterritorialización. Esta presencia territorial en toda producción, con sus respectivos factores, hace que Bogue se refiera a ella como una verdadera “ubicuidad de la des/reterritorialización”⁹⁵.

⁸⁸ *Ibid.* Pág. 512.

⁸⁹ *Ibid.* Págs. 48-51.

⁹⁰ *Ibid.* Pág. 512.

⁹¹ “[...] el estrato orgánico tiene una característica original, [...] la expresión deviene independiente en sí misma, es decir, autónoma”. *Ibid.* Págs. 64-65. Esta línea pura de expresión que predomina en el estrato orgánico hace que disponga de un índice o umbral de desterritorialización mucho más alto que lo hace, entre otras cosas, capaz de reproducción en todas sus capas, y no sólo en su superficie. Ver *Ibid.* Pág. 66.

⁹² Caracterizados por realizar modificaciones sobre el mundo exterior, y por la conquista de una expresión que “deviene lingüística, y ya no genética, es decir, actúa mediante símbolos comprensibles, transmisibles y modificables desde fuera”. *Ibid.* Pág. 66.

⁹³ DeLanda habla de la territorialidad, y con ella del ritornelo, como una verdadera “novedad de las criaturas vivas”. *Op. Cit.*

⁹⁴ Ver Bogue, Ronald. “Minority, Territory, Music”. Pág. 29.

⁹⁵ Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Pág. 66.

4- *Música animal y los dos ejes territoriales del agenciamiento. Factor T, factor D:*

Hemos hablado ya del ritornelo como agenciamiento territorial, de su relación con lo sonoro y de sus diferentes aspectos. Ahora ahondaremos en las tendencias que puede seguir dentro de divergentes tipos de agenciamientos porque, en efecto, cuál de sus tendencias sea la dominante, o cuál se exprese de manera más intensa, depende del tipo de relación que se establezca entre el ser viviente y su ambiente o medio⁹⁶.

Así como hay animales que no salen de las codificaciones de sus medios ni de las funciones establecidas dentro de estos, hay otros para los cuales el ritornelo genera territorios. Esta situación ocurre cuando los componentes de los medios, así como las materias y elementos que los conforman, son trabajados, confeccionados, desorganizados –de ahí que dependan de descodificaciones que son recodificadas, de desterritorializaciones luego reterritorializadas– dejando de ser meramente funcionales para devenir expresivos y cualitativos⁹⁷. Mientras que los animales de medio actúan sobre los materiales respetando la manera en la que los han encontrado previamente organizados, los animales territoriales inciden activamente sobre la codificación de los materiales al hacerlos expresivos.

Este tránsito del medio al territorio es conseguido a través de verdaderas *performances*, acciones y productos de claro contenido artístico que aparecen, no en los individuos en sí mismos, ni en las componentes en sí mismas, sino en un tipo especial de relacionarse ciertos individuos particulares, ocupantes de medios específicos, con unas componentes de esos medios que fulguran, que emergen y sobresalen gracias a su intervención. Hasta aquí se hace visible aquello que Deleuze y Guattari llaman “factor T”, la presencia de un vector territorial en los agenciamientos, en la puesta en juego de elementos heterogéneos, que está a la base de la producción de todo lo nuevo, llámese esto nuevo materia, vida, o cultura. Es un proceso de formación que pasa por una previa

⁹⁶ Ver Bogue, Ronald. “Minority, Territory, Music”. Pág. 27.

⁹⁷ *Ibíd.* 28.

desterritorialización suave de las componentes, que son luego reterritorializadas en nuevos conjuntos que se establecen como territorios.

Pero si en la anterior descripción encontramos a los factores de desterritorialización y reterritorialización trabajando para el de territorialización, ese no será siempre el caso, pues el ritornelo no se agota en la constitución de un centro de orden, ni en la delimitación de un espacio cerrado. Y es que en ese relacionarse de unos individuos con unos componentes de medio hay algo que tiende a sostenerse por sí mismo, a conseguir una vida propia y, cuando eso pasa, los impulsos de medio interno de los individuos tienden a volverse lo que Deleuze y Guattari llaman “personajes rítmicos”, motivos territoriales, y las circunstancias de medio externo de las componentes materiales tienden a volverse los llamados “paisajes melódicos”, contrapuntos territoriales.

Acordamos que en los territorios unos componentes de medio se descodificaban y se recodificaban para expresar nuevas fuerzas, y unos individuos dejaban de actuar por mero instinto o estímulo pre-programado para asumir conductas nuevas y extrañas pues “en un territorio se producen dos efectos notables: una reorganización de las funciones, un reagrupamiento de fuerzas”⁹⁸. En estos casos de incidencia sobre las funciones y las fuerzas tal como han sido territorializadas la autonomía se hace mayor, de tal cariz que se relaciona con el cosmos, con las fuerzas disponibles en la exterioridad de la casa y de la propiedad, más allá de ese espacio propiciado para que afloren fuerzas a la mano. Ahora la relación se efectúa con mundos no dados, con lo virtual en su estado más absoluto. Es aquí donde parece preponderar el componente de desterritorialización que está presente en todo agenciamiento territorial, un “factor D”, de líneas de fuga o de vuelo que abren al máximo ese ritornelo que tendía, en su segundo aspecto, a generar un adentro y un afuera, a mantener un interior a salvo de la exterioridad. Justo aquí empieza a tener sentido la afirmación de que la función de la música es desterritorializar el ritornelo, y entendemos que esto se refiere más que todo a una función sobre el ritornelo en su

⁹⁸ Deleuze y Guattari. *Op.Cit.* Pág. 326.

segundo aspecto, como casa o círculo cerrado. Por eso desterritorializar este ritornelo supone su asunción del tercer aspecto: como líneas de fuga y desterritorialización.

Deleuze y Guattari abordan este problema mediante los cantos de pájaros, entre los cuales los ornitólogos identifican diferentes tipos de expresión que responden a formas distintas de desarrollo⁹⁹. Los “llamados” o “signos comunicacionales” corresponden a funciones aún muy imbricadas en los medios, y que remiten a conductas específicas de supervivencia –la alimentación, la reacción frente al peligro, la competencia entre individuos y especies, la reproducción, etc.–; en ellos los sonidos han devenido identidad de las especies, siguiendo muy referidos a los códigos de los medios específicos. Pero los “cantos” son portadores de una complejidad que sobrepasa los repertorios restringidos y fijos de la especie y que presenta rasgos de improvisación, combinaciones originales, variaciones de motivos, etc., con características experimentales que no responden más a funciones específicas sino a asuntos expresivos que tienen su fin y justificación en sí mismos; los sonidos se descodifican de medios específicos¹⁰⁰ alcanzando la libertad propia de lo estético y lo artístico. La expresión “se vuelve constructiva, y erige los monumentos rituales de una misa animal que celebra las cualidades antes de extraer de ellas causalidades y finalidades nuevas. Esta emergencia ya es arte”¹⁰¹.

44

Tenemos entonces que, así como hay animales de medios –con conductas predecibles y limitadas a unos cuantos factores de medio–, hay animales territoriales –comprometidos con factores estéticos-artísticos territorializantes, más activos en la constitución territorial–, pero también animales propiamente artistas –mucho más comprometidos con el factor desterritorializante y volcados hacia creaciones inesperadas y únicas–.

5- *Del campo natural al campo social. De la música animal a la música humana:*

Previamente mostramos cómo para Deleuze el ser humano comparte con otros vivientes parte de los mismos procesos naturales. Dado que en su filosofía los dualismos tienden a

⁹⁹ Al parecer la ciencia dispone ya de elementos para estudiar de manera similar el canto de las ballenas.

¹⁰⁰ Para este pasaje me sirvo de Bogue, Ronald. “Minority, Territory, Music”. Pág. 29.

¹⁰¹ Deleuze y Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Pág. 186.

abolirse, esta situación no será diferente para la tradicional distinción entre naturaleza y cultura¹⁰². La cultura no sería ajena a la naturaleza, sino más bien una extensión particular de sus procesos, simplemente una expresión humana que se desarrolla a diferentes grados de complejidad, pero no de naturaleza, respecto de lo animal. Una prueba de que sus lógicas efectivamente comparten elementos comunes lo encontramos de manera destacada, por su importancia, en los agenciamientos territoriales¹⁰³ pues, dada la indistinción señalada, no hay razón para pensar que los seres humanos no establezcan sus territorios de la manera descrita en los aspectos del ritornelo ya mencionados, y que sus mismos factores de territorialización, desterritorialización y reterritorialización se presenten de manera constante en todas sus actividades. De hecho, es fácil constatar que cuando un grupo humano se establece, acomete una relación con un medio concreto del cual extrae cualidades mediante marcas y firmas. El sedentarismo es una buena muestra de fuertes agenciamientos territoriales que se centran en el segundo aspecto del ritornelo: la conformación de un espacio que crea una identidad de grupo, un nosotros y un ellos, un adentro y un afuera, desplegando características de propiedad y por lo tanto también de defensa y conservación.

La relación rítmica entre organismos vivos y un medio del cual se extraen cualidades expresivas, que en últimas generarán territorio, obedece al mismo tipo de operaciones que hemos venido describiendo como propias del arte. Incluso Deleuze y Guattari dirán explícitamente que la emergencia de territorios, como devenir expresivo de cualidades específicas –en un sentido ritmos, melodías–, es el arte mismo:

¿Se puede llamar Arte a este devenir, a esta emergencia? El territorio sería el efecto del arte. El artista, el primer hombre que levanta un mojón o hace una marca. La propiedad, de grupo o individual, deriva de ahí, incluso si es para la guerra y la opresión. La propiedad es en primer lugar artística, puesto que el arte es en primer lugar *cartel, pancarta*¹⁰⁴.

Lejos de significar esto que el arte sea exclusivo del ser humano, lo cual iría en contra de lo que hemos defendido hasta este momento, significa que el arte también está a la base de

¹⁰² “El plano de consistencia ignora las diferencias de nivel, los grados de tamaño y las distancias, ignora cualquier diferencia entre lo artificial y lo natural”. Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 74.

¹⁰³ Ver Sauvagnargues, Anne. *Op. Cit.* Págs. 149-150.

¹⁰⁴ Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* 322.

las creaciones propiamente humanas no en un sentido específico de especie, sino en un sentido que comparte la lógica de los agenciamientos territoriales que también se encuentran en los animales, con sus mismos factores de des/re/territorialización. Lo artificial, por ejemplo, no es privativo de la cultura pues los agenciamientos territoriales, presentes en la naturaleza, dependen precisamente de la creación, o sea de la extracción, de un orden del caos mediante un trabajo sobre los componentes de medio:

Todo territorio es efecto de un sistema de movimientos, nunca un territorio está dado por naturaleza, lo único dado es el caos. En este sentido todo lo que sale del caos es un artificio, algo que es construido; creado significa construido, y para construir hay que ordenar las fuerzas del caos¹⁰⁵.

Esta insistencia en el lugar que ocupan las artes en la producción de territorios ayuda a entender la emergencia, en el caso de la música, de géneros que se convierten, en épocas tempranas, en la identidad de pueblos y colectividades de personas y, en épocas más avanzadas, en verdaderas marcas o pancartas nacionales que alimentan sentimientos de pertenencia a grupos políticos o poblacionales ya más abstractos. Es así como el tango “argentino”, el flamenco “español”, el blues “afroamericano”, el son “cubano”, la canción “francesa”, la salsa “puertorriqueña”, el vals “vienés”, la samba “brasileira” o el mismo MPB (música popular brasileira), etc., se han convertido en símbolo, identidad, sello representativo, cualidad y propiedad de naciones y grupos humanos concretos.

Ahondemos en el tango, en relación con la región del Río de la Plata y su historia. Según Garrofe, “[...] no nos equivocamos si decimos que el tango es la música de la ciudad de Buenos Aires”¹⁰⁶. En una ciudad en proceso de invención a principios del siglo XX, con la llegada de inmigrantes y en pleno proceso de despegue económico, la música jugó un papel central en tanto agenciamiento territorial:

Del espectro de manifestaciones simbólico-expresivas dadas en los albores del siglo, la música fue, en todas sus facetas, una de las más dinámicas y reveladoras de las tensiones y expectativas socioculturales de la ciudad en crecimiento [...] (Al tango) puede vérselo como un dato de la integración cultural de los inmigrantes a un cuerpo social más homogéneo y definido [...] el producto más eficaz como agente de identificación, rasgo propio de una sociedad fusionada¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Maldonado, Jorge. *Op. Cit.* Pág. 197.

¹⁰⁶ Garrofe, Pablo. *Lacan, entre el arte y la ideología. Letra, música, voz.* Quadrata. Bs. As. 2007. Pág. 22.

¹⁰⁷ Citado de Sergio Pujol. *Ibíd.*

Gracias a Deleuze y a Guattari vemos que donde se cumple una función de identidad a través de un agenciamiento territorial sobre materiales sonoros-vibratorios hechos expresivos, cualidades rítmicas y melódicas, también se desarrolla un sentido de la propiedad: *quale, proprium*. Este poder de la relación entre cualidad de identidad y de propiedad se hace especialmente notable en el desarrollo muy frecuente de actitudes de “purismo” y conservadurismo con respecto a las tradiciones musicales de grupo frente a las posibles transformaciones acometidas con el paso del tiempo. Ciertamente, no son raras las discusiones y resistencias frente a los intentos de experimentación, fusión o metamorfosis de los ritmos que han identificado a culturas, pueblos y países, y un abordaje de tipo geoestético nos arroja nuevas luces para entenderlo. Emprendamos la descripción de algunos ejemplos, atravesando varios géneros musicales populares y su destino en el siglo XX, para ver si se siguen aplicando los principios de este pensamiento.

En primer lugar, y volviendo al tango, tenemos la obstinación frente a trabajos de renovación a mediados de siglo, los cuales se atacaban diciendo simple y llanamente “eso no es tango”. Ataques claramente visibles fueron los emprendidos contra una figura como Astor Piazzolla, quien llegó a ser considerado esnobista, insolente e irrespetuoso con la tradición, y a quien en los años 50 y 60 se le adjudicó un apelativo tan fuerte como fue el de “asesino del tango”¹⁰⁸. Esta polémica fue revivida ya en el siglo XXI con la emergencia de grupos que mezclan la música electrónica con el tango, siendo Bajofondo y Gotan Project los más conocidos a nivel internacional.

Movámonos ahora al mundo del blues, que ha contado con puristas reconocidos y acérrimos, llegando a extremos como sostener que por su raza los blancos son incapaces de tocar blues auténtico, o de considerar que como la miseria, la opresión y la tristeza estaban en el origen de esta música, no disponer de esas experiencias de vida hace impensable llegar a poseer su esencia, llegar a “tener el blues”¹⁰⁹. Esta posición se

¹⁰⁸ Ver Fernández, Carlos. *Aunque no la veamos, la cultura siempre está ahí. Patrimonio Intangible de la Argentina*. FHN. Buenos Aires. 2009. Pág. 100.

¹⁰⁹ “La idea de un cantante de blues blanco parece una contradicción de términos incluso más violenta que la idea de un cantante de blues de clase media”. Citado de LeRoi Jones por Rudinow, Joel. “Race, Ethnicity,

exacerbó cuando, gracias a la recepción de jóvenes rockeros británicos de clase media, el blues se conoció y se popularizó alrededor del mundo, generando el llamado *blues revival*. Y cabe decir que fueron los mismos representantes tradicionales del género, considerados auténticas leyendas por los puristas, quienes de buena gana compartieron su sensibilidad y sus técnicas con estos músicos ajenos –que quizás sentían bastante cercanos–, entre los que se encontraban figuras como los entonces adolescentes Rolling Stones...

Pasemos ahora al flamenco, no exento de peleas y discusiones de vieja data iniciadas con la llegada, entre los años 60 y 80, de una primera gran ola de innovadores como lo fueron Paco de Lucía, Camarón de la Isla, Ketama y Pata Negra¹¹⁰, que introdujeron sonoridades del jazz, del rock, del blues, experimentando con formas extrañas, e incluso utilizando instrumentos de tradiciones foráneas –como el caso del cajón peruano, luego cajón flamenco–. Estas peleas hoy se mantienen vivas por el arribo del llamado “Nuevo Flamenco” con propuestas aún más arriesgadas, como la inclusión de sonidos electrónicos en ritmos e instrumentaciones flamencas, caso del grupo Ojos de brujo o El bicho.

48

Para terminar la lista, traigamos a colación la resistencia tanto de ciertos sectores populares como de la crítica especializada frente al surgimiento de la *Bossa Nova*, aspirante a erigirse como nueva música brasilera a finales de los años 50, y acusada de provenir de una extracción elitista y erudita asentada en el extranjero, frente a géneros considerados más tradicionales y “auténticos”, como el samba, el frevo, el choro y el

Expressive Authenticity: Can White People sing the Blues?” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 52:1. Invierno de 1994. Pág. 127.

¹¹⁰ “Cualquier joven cantaor que innovara, aunque fuera en la terminación de un tercio, en una simple cadencia, podía ser tachado de ignorante, "de no conocer el arte de los grandes maestros". Lo cual podía dar al traste con más de una carrera artística. La tiranía de los "ortodoxos". Los jurados de los concursos, jugaban el papel de guardianes celosos de una "tradición" que en realidad hay que calificar de neotradicionalismo”. Berlanga, Miguel Ángel. “Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco” en *Trans. Revista transcultural de música. Iberia*. Nº 3. 1997. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/a311/tradicion-y-renovacion-reflexiones-en-torno-al-antigo-y-nuevo-flamenco>

baião, correspondientes a sectores sociales en gran parte marcados por el analfabetismo y golpeados por la marginalidad¹¹¹.

¿Qué vemos en estos ejemplos desde una posición geoestética? Los ritmos musicales, al estar íntimamente imbricados en agenciamientos territoriales, en la delimitación de territorios materiales y existenciales, asumen formas propias que al sedimentarse componen parte de la identidad de culturas o grupos con sus respectivas subjetividades¹¹². Así, toman su lugar en la auto-comprensión de una historia y de un pasado común, de una actualidad y de unas expectativas ante el futuro, ayudando a conformar proyectos de conjunto. Pero esta identidad toma también una cualidad como propiedad –cuando la domina el factor T, segundo aspecto del ritornelo– haciendo que los cambios y las propuestas nuevas se vean como amenazas, usurpaciones a la propiedad e intentos de disolución de las identidades y de las subjetividades. Si una operación sobre los materiales sonoros que componen la música conlleva una reagrupación de las fuerzas y una reorganización de las funciones, es lógico que los individuos sientan que van a perder las coordenadas trazadas para su orientación, que teman la emergencia de territorios nuevos con códigos de comportamiento desconocidos frente a los cuales no saben cómo reaccionar, dentro de los cuales no saben ya cómo moverse.

El conservadurismo cultural se entiende entonces desde toda su gravedad: reacciona no simplemente como la defensa de una clase socio-económica, o desde las aspiraciones de dominación de un sector político, ni tratando de preservar un simple simbolismo de grupo. Lo que hay es un temor frente a innovaciones que se entrometen con hondos arraigos biológico-sociales, un intento de puesta a salvo contra el reposicionamiento de verdaderos territorios materiales, sociales y existenciales. Por eso no se pueden entender

¹¹¹ El caso del crítico José Ramos Tinhorão, es una muestra de ello. Él se declaraba convencido de la necesidad de defender las músicas típicas por el hecho de que “en el instante presente del desarrollo brasileiro, la cultura de las capas más bajas representa valores permanentes e históricos, mientras la cultura de la clase media refleja valores transitorios y alienados”. Citado por Harb, Liliana. *Um exame da recepção da bossa nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*. PUC-SP. São Paulo. 2007. Pág. 236.

¹¹² “Tal propietario [de un territorio] no es un sujeto preexistente; más bien, el propietario como sujeto y el territorio son ambos constituidos al mismo tiempo a través del delineamiento de una cualidad expresiva”. Bogue, Ronald. *Deleuze On music, painting and the arts*. Pág. 20.

estas polémicas y obstinaciones simplemente como cuestiones simbólicas, de ideología, o de dominación política o socio-económica¹¹³, sino que se hace necesario añadir las variables biológicas y territoriales para entender el problema en toda su dimensión. A esto hay que añadir, finalmente, que el acto territorial, del cual se desprenden frecuentemente actitudes de agresividad –al contrario de la tradición teórica de Lorenz–, “no es necesariamente intencional o consciente”¹¹⁴.

6- *Música y lenguaje, mayoritario y minoritario:*

La imbricación de la producción cultural-artística con la producción territorial-artística, permite cuestionar preconceptos anclados en la especulación sobre la música. Si abordamos el problema muchas veces discutido de la relación música-lenguaje, se hace perentorio no olvidar que en el estrato haloplástico humano la expresión sí tiene una característica específica: la de alcanzar una dimensión lingüística¹¹⁵. Pero ese hecho lleva fácilmente a confusiones como ya veremos.

50

La discusión se ha planteado recurrentemente de dos maneras: o se sostiene que la música deriva del lenguaje, quedando éste en un nivel de superioridad, o al contrario, se hace derivar el lenguaje de la música, quedando ésta en un nivel privilegiado. Resulta claro que si se considera que el arte se restringe al ser humano como una característica exclusiva de su especie, deja de ser posible postular un arte musical para los animales. Además, la música queda altamente comprometida con la idea de que es un lenguaje, teniendo por lo tanto una conexión con significantes, estructuras sintácticas, gramaticales, etc. Pero si postulamos que ya hay música en los animales, ésta no puede depender ni ser producto de una dimensión lingüística, dimensión que no está presente en ellos. Así, desde un planteamiento que se fundamenta en operaciones territoriales, detectamos un error que nos permite posicionarnos en un nuevo punto de partida para plantear salidas diferentes al problema.

¹¹³ Esto iría más allá, por ejemplo, de nociones sociológicas como la de “campo”, propuesta por Pierre Bourdieu, fuertemente sustentadas en lo simbólico.

¹¹⁴ Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 19.

¹¹⁵ Ver *Infra* nota 92.

Grosz examina cómo la teoría evolutiva de Spencer ha alimentado las posiciones que privilegian o dan primacía al lenguaje sobre la música. En ella el lenguaje se considera una facultad que cumple funciones específicas para los seres humanos –de supervivencia, comunicación, etc.–, y la música, derivada en últimas de la voz, no más que un residuo desprendido del lenguaje, una especie de complicación o intensificación de sus elementos, un juego libre que, sin embargo, seguiría atado a funciones evolutivas puesto que tendría su razón de ser y su cometido en ejercitar al viviente para ayudarlo a complejizar su facultad, su herramienta biológica. Pero Darwin representa otra opinión, mucho más cara a Grosz –dada su cercanía con los planteamientos deleuzianos–, que sirve para situarse en la posición contraria. Para él las artes siguen una senda aparte a la de la simple selección natural: responden a la selección sexual –la seducción, el erotismo, el exhibicionismo– que hace aparecer especial ante el otro, que produce atracción mediante la insistencia en la diferenciación, la expresividad y la intensificación de la experiencia.

51

Aparecen entonces la selección natural y la selección sexual ocupando polos muy distintos en cuanto a sus funciones y resultados. La selección natural, más instintiva y fija, no se arriesga, sigue los patrones que se van mostrando más seguros y efectivos, y tiende a la repetición: si sufre cambios estos se dan a muy largo plazo. La selección sexual, por el contrario, es subsidiaria de la diferencia y la novedad, actúa siguiendo propósitos no siempre definidos, no sigue con claridad patrones de conducta o de instinto. Contradice la selección natural puesto que pone en aprietos y complica la vida de los individuos, conllevando incluso riesgos serios para su supervivencia al comprometerlos en situaciones difíciles de controlar y al dejarlos altamente vulnerables frente a posibles competidores, consecuencia de hacerlos mucho más perceptibles. El lenguaje sería, en esta segunda versión, simplemente una normalización y una adaptación, un producto estructurado y economizado de esa intensidad gratuita, auto-complaciente y excesiva que sería la música, deshaciéndose de su intrincada expresividad melódica y prosódica fuertemente influenciada por lo emocional¹¹⁶. Esto coincide con la concepción que encontramos en Deleuze en la cual: “[...] el punto de partida de la música no reside más en una

¹¹⁶ Ver en Grosz, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art* el capítulo 2: “Vibration. Animal, Sex, Music”.

sobrecodificación de la lengua y no lleva más a lo que Lévi-Strauss, citando a Wagner, llama una “lectura micrológica”, [sino que por el contrario] constituye ahora una cartografía de perceptos y afectos metaestables”¹¹⁷.

Jorge Maldonado lleva la discusión más lejos. Para él la música no sólo no se reduce al lenguaje, como ya hemos establecido, sino que, al ser también producto de actos territoriales, no se reduce ni siquiera al sonido:

Las ideas según las cuales la música es el lenguaje de los sentimientos, o la que los expresa, o que consiste en sonidos ordenados (bellos o no) de acuerdo con una intencionalidad humana, no sólo son ingenuas, sino que no explican lo que la música puede [...]. En ambas ideas se parte de la visión equívoca de que la música es reducible al mero sonido. [...] La idea de que la música es una especie de lenguaje o que significa algo, o que quiere decir algo a las personas asume que el sonido es el medio por o a través del cual el significado se despierta, se transmite, o se referencia. En el caso de la música, relacionarla de cualquier modo con el lenguaje, con el significado, hace que aquella se reduzca ella misma a sonido, y por una operación de segundo orden, es decir, por un añadido intencional, bien de un individuo o de un grupo social o de la sociedad, entonces adquiera significado¹¹⁸.

Queda claro que la posición que se limita a señalar que la música se reduce al sonido conserva la posición problemática de separar materia y forma. La música se quedaría en el campo de una materia neutra e incapaz de nada por sí sola, cuyo significado sería informado desde afuera, en este caso por el lenguaje, y ya hemos visto cómo Deleuze se esfuerza por abandonar esta distinción hilemórfica. Tampoco se trataría entonces, dice Maldonado –y con él estamos de acuerdo–, de sellar definitivamente la polémica, negando que la música tenga elementos de lenguaje o que comparta con él rasgos específicos. Lo más importante aquí no sería en todo caso centrarse en la discusión acerca de qué es o no es la música –como si se tratara de una entidad esencial a definir–, sino más bien en revelar cuáles serían sus efectos posibles y efectivos, así como las fuerzas que sería capaz de invocar y desplegar, dependiendo de la particularidad de sus medios de producción y de sus agenciamientos territoriales¹¹⁹.

¹¹⁷ Cohen-Levinas, Danielle. “Deleuze, Músico” en Revista Periferia. Vol. II. Nº 1. Pág. 8. Disponible en: http://www.febf.uerj.br/periferia/V2N1/pdf_artigos/5.danielle.pdf

¹¹⁸ Maldonado, Jorge. “El territorio musical de la humanidad” en *Thémata. Revista de filosofía*. Nº 39. Págs. 459-464. 2007. Pág. 460.

¹¹⁹ Esto coincide con el objetivo de una *geoestética* tal como es postulada por Boyer: “[ni] responder a la pregunta por el arte ni restaurar las condiciones de inteligibilidad de un debate que tiene lugar

Por otro lado, si nos fijamos en el tratamiento que el mismo Deleuze hace del lenguaje, vemos una especie de doble aproximación que parece válido aplicar también a la música: el análisis de una producción y un uso de lo musical, ya sea de tipo mayoritario o de tipo minoritario.

El concepto de lo mayoritario remite a procedimientos de estabilización, homogenización, fijación y territorialización –en el caso del lenguaje, de sus formas, sus significados y sus aplicaciones–, por medio de la suposición de estructuras previas que funcionan como una especie de moldes o recipientes. Estos establecen una especie de tiranía desde afuera –en un sentido trascendente–, imponen una obediencia al dar determinación y forma a sus variantes. Por todo lo anterior en lo mayoritario adquieren su fuerza los dos elementos contra los que más batalla Deleuze, como ya quedó explícito en el primer capítulo: el significante y el sujeto. Lo minoritario, por su parte, es desorganización, líneas virtuales de variación, oscilaciones, rupturas con lo convencional, provistas de un gran índice de intensidad y desterritorialización. Lo minoritario sería pre- y extra-subjetivo, antes bien produciría subjetividades, y no dependería en absoluto de significados ni significantes sino que, como en el anterior caso, los produciría¹²⁰. De ahí que un arte minoritario esté emparentado fuertemente con lo impersonal y lo asignificante.

53

Podemos notar aquí dos cosas en las nociones de lo mayoritario y lo minoritario. Primero, remiten a problemáticas de índole político, pues están en íntima conexión con fenómenos de dominación, por un lado, y de resistencia, por el otro. Segundo, se acercan de manera correspondiente a las nociones de selección natural y selección sexual, tal como son elaborados por Grosz, siguiendo a Darwin.

Dado que el lenguaje puede tener un uso mayoritario o minoritario es dable que se vea, o bien sujeto a funciones específicas, fijas y determinadas –especialmente la de la comunicación de información y así altamente territorializado en cuanto sigue inscrito a

principalmente en los centros hegemónicos de producción de poder, y, por ende, de saber”. Más bien “preparar el terreno para que puedan ejecutarse diversos ejercicios (críticos, reflexivos, contemplativos, acrobáticos [y prácticos]) que nos permitan abordar la estética contemporánea desde la polivocidad de sus lugares de emisión”. *Op. Cit.* Pág. 23.

¹²⁰ Ver Deleuze y Guattari. “Postulados de la lingüística” en *Mil Mesetas*.

medios específicos–, o bien zafado de todo compromiso predeterminado con respecto a funciones y códigos específicos, preocupado sólo por su propia intensificación –por medio de la autonomía de las componentes, que dejan de estar sujetas a medios e incluso a territorios, y que llevan a la reorganización de las funciones y al reagrupamiento de las fuerzas, siempre impredecibles–. De ahí la resistencia que manifiesta Deleuze una y otra vez ante el hecho de que el arte deba comunicar algo, pues eso sería someterlo a unas funciones que se establecerían por encima de la expresividad misma, funciones emparentadas con el control. Ni siquiera el lenguaje sería reductible a la comunicación:

La comunicación es la transmisión y la propagación de una información. [...] una información es un conjunto de consignas. [...] lo que se supone que debéis creer. [...] incluso no creer sino hacer como si se creyera. No se nos pide creer sino comportarnos como si se creyera. Eso es la información, la comunicación, y fuera de las consignas y su transmisión, no hay información ni comunicación. Lo que equivale a decir que la información es exactamente el sistema de control¹²¹.

Hemos visto cómo la música puede convertirse en instrumento para sedimentar tradiciones e identidades de grupo, pero diremos ahora que en innumerables ocasiones aparece como opción privilegiada para abrirse camino en el corazón de lo predeterminado, proveyendo posibilidades de experimentación innovadora, verdaderos laboratorios de expresión que conducen a la emergencia de nuevas sensibilidades, formas de percibir, afectarse y relacionarse. La música produce cualidades nuevas que abren camino a identidades inexploradas. Esta es una función estética, surgida de la relación con materias que se intensifican y se hacen expresivas y a la vez ética-política, que contradice el *mainstream* de los códigos sociales cuando estos tienden a la anulación de la diferencia:

La obra de arte no es un instrumento de comunicación. [...] no tiene nada que hacer con la comunicación. [...] no contiene estrictamente la menor información. En cambio, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Ahí, sí. En calidad de acto de resistencia, la obra de arte tiene algo que hacer con la información y la comunicación¹²².

7- *Las tres “edades” del arte. Historia y acontecimiento, Chronos y Aion:*

Deleuze y Guattari plantean una clasificación de las artes sirviéndose de los rótulos “clasicismo”, “romanticismo” y “modernismo”. Estos pueden llevar a confusión en la

¹²¹ Deleuze, Gilles. “Tener una idea en cine” en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. Barcelona. 1999. Pág. 56.

¹²² *Ibid.* Págs. 57-58.

medida en que coinciden con la denominación de escuelas correspondientes a periodos cronológicos acordados y legitimados por la versión dominante de la historia del arte, construida desde un punto de vista particular propio de la cultura occidental. Antes de establecer las características de cada uno de ellos detengámonos en el hecho de que por más que son presentados como “edades”, parecen estar provistos de un extraño estatuto, cuestión que justifica el empleo de las comillas. Una muestra de ello es que estas tres “edades” deben ser consideradas como “agenciamientos que encierran Máquinas diferentes o relaciones diferentes con la Máquina”, teniendo además en cuenta que “en cierto sentido, todo lo que atribuimos a una edad ya estaba presente en la precedente”¹²³, y que hay todo un esfuerzo por dejar en claro que la relación entre ellas, así como cada una por separado, no debe interpretarse “como una evolución, ni como estructuras, con cortes significantes”¹²⁴, concordando con lo que ya hemos visto acerca del ritornelo: constituido varios aspectos, sin que estos correspondan a una sucesión o un perfeccionamiento, mucho menos gozando si quiera de un sentido u orientación lineal.

55

Si tomamos en serio lo dicho arriba, las características que definen a esas categorías no podrían restringirse a momentos específicos de la historia, ni a grupos o colectividades también específicos, como si se tratara de identidades fijas con representantes concretos. De ser así, se estaría adhiriendo a una concepción lineal simplista y reducidamente evolutiva de la historia que Deleuze¹²⁵ y Guattari no comparten. La diferencia principal que ellos sostienen estriba en la consideración de al menos dos temporalidades distintas entre sí, no como si existieran dos tiempos ontológicamente separados, sino como dos expresiones de un mismo tiempo, dos modalidades distinguibles aunque coexistentes¹²⁶.

¹²³ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Págs. 349-350.

¹²⁴ *Ibid.* Pág. 349.

¹²⁵ Ver *Supra*, nota 55.

¹²⁶ Parece válido pensar que la misma disciplina histórica puede haber intuido el problema en ocasiones, y esto puede estar a la base de nociones como la de “historicidad” o las “duraciones” de Fernand Braudel. De la noción de historicidad se desprende una interesante consecuencia: aunque los hechos estudiados por la historia parecen tener una materialidad o un acontecer concretos –en términos deleuzianos serían actualizaciones de lo virtual–, lo que se puede decir sobre ellos no es tan transparente ni evidente. Parece que algo en ellos excede esa supuesta concreción y en tanto no se agotan quedan inmersos en una cierta relatividad y virtualidad, que de todas formas es la que les sigue dando sentido. Paul Patton, acudiendo a

Por un lado estaría el tiempo denominado *Chronos* o “tiempo pulsado” y por el otro el denominado *Aion* o “tiempo no pulsado”. El primero se refiere al tiempo mensurable, homogéneo, no reversible, responsable de establecer una regularidad lineal entre el pasado, el presente y el futuro. El segundo permite concebir un tiempo no divisible ni mensurado, irregular e intenso, el cual, en tanto es ilimitado y reversible, y por cuanto su constitución consta de líneas no subordinadas a puntos, permite desdibujar la delimitación entre pasado, presente y futuro¹²⁷. El tiempo pulsado, estriado, se basa en sistemas referenciales, mientras que el tiempo no pulsado, o liso, carece de partición o módulo que lo regule¹²⁸.

Definido esto, la historia tradicional aparece como una disciplina centrada en el estudio de las actualizaciones manifiestas en cuerpos y estados de cosas, y por tanto su campo de actividad se encuentra comprometido con los términos de un tiempo pulsado, *Chronos*:

Derrida, explica esto mediante el concepto de “lo sublime hermenéutico”. “Events, Becoming and History”. en Bell, Jeffrey y Claire Colebrook, Eds. *Deleuze and History*. Edinburgh University Press. Edinburgh. 2009. Págs. 41-42. Braudel propone diferentes temporalidades para abordar el análisis de fenómenos que parecen responder a duraciones heterogéneas. Esto coincide con la idea deleuziana de que existen diferentes modalidades o expresiones del tiempo, y de que dicha diferencia se hace notable especialmente en sus efectos, así como se adhiere a la necesidad de tenerlas en cuenta para conseguir su comprensión correcta.

¹²⁷ Las principales fuentes de Deleuze en sus consideraciones sobre el tiempo son los pitagóricos, los estoicos, Henri Bergson y Pierre Boulez. Los pitagóricos postulan las nociones de *peras* (límite), *apeiron* (indeterminación) y *kosmos*. El cosmos es producto de la acción del límite sobre lo indeterminado, sobre el caos como puro flujo. Ver Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Pág. 16. Para los estoicos, el *Aion* (eternidad) aparece como el tiempo indefinido de lo incorporal y del acontecimiento, pasado y futuro sin presente, que articula el cambio y lo heterogéneo, mientras el *Chronos* es el tiempo de los cuerpos y los estados de cosas, articulados en un presente perpetuo que se engloba en el *Aion*. Si los cuerpos son expresados en nombres y sustantivos, lo incorporal, en tanto se da como atributos superficiales de ellos, se expresa en verbos, pues, aunque no alcanzan a llegar a la existencia, no están desprovistos de ser al “insistir” o “subsistir” en los cuerpos. Ver Bogue, Ronald. “The Stoics and Meaning” en *Deleuze and Guattari*. Roudledge. Londres, New York. 1989. Págs. 67-73. Bergson concede una importancia a lo virtual, privilegiándolo sobre lo actual. Lo virtual no es lo posible, no es menos que lo actual. Lo virtual es lo real no actualizado y, al contrario de lo que parecería, tiene más realidad que lo actual, pues consiste en lo actual más el no-ser –en vez de quitarle ser a lo actual, y proyectarlo al pasado, como con lo posible–. El concepto de duración contempla el despliegue de lo actual como puntos de presente sostenidos por capas de pasado, lo virtual. Ver Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona. 1987. Boulez hace una diferenciación del *tempo* musical pulsado, formal y funcional, de corte en sentido molar, basado en valores dimensionales que ordenan y organizan ritmos, métricas, intervalos, progresiones, líneas melódicas horizontales y planos armónicos verticales, sustentados en un *logos*, tiempo que “se cuenta para ocupar”; y por otro lado un *no tempo* musical, direccional, “estadístico” en sentido molecular, de variación continua y desarrollo continuo de la forma, un *nomos* en el cual “se ocupa sin contar”. Ver *Mil Mesetas*. Págs. 265 y 486-7 y Deleuze, Gilles. “Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar”.

¹²⁸ Ver Scherzinger, Martin. *Op. Cit.* Pág. 116.

“el tiempo de la medida, que fija las cosas y las personas, desarrolla una forma y determina un sujeto”¹²⁹. Esta limitación hace que Deleuze proponga, frente a la memoria y la historia, una anti-memoria y una anti-historia o “nomadología”¹³⁰, disciplina que busca dirigirse a la dimensión a-histórica del tiempo no pulsado, de devenires y acontecimientos en estado virtual, de tiempo aunque no realizado, real, donde residen precisamente los fundamentos del cambio que tanto trabajo cuesta pensar a veces a la disciplina histórica¹³¹. Un énfasis en el *Aion* como “el tiempo indefinido del acontecimiento, la línea flotante que sólo conoce las velocidades, y que no cesa a la vez de dividir lo que ocurre en un [...] demasiado tarde y un demasiado pronto simultáneos, un algo que sucederá y que a la vez acaba de suceder”¹³².

Las variedades actualizadas son productos salidos de líneas de diferenciación continua, elementos diferenciales desprendidos de flujos de fuerza morfo-genética que resultan en estructuras formadas, sea bajo los estratos-físico-químicos, los orgánicos o los haloplásticos –quedando el mundo social y cultural incluido en este último–. Lo virtual no se extrae de lo actual como su concepto o condición de posibilidad, sino que lo actual propiamente surge de lo virtual, que es su condición de existencia. Los acontecimientos o eventos son las individuaciones producidas en la temporalidad propia de lo virtual, y se toman como supra-históricos y abstractos debido a que, aunque se manifiestan históricamente en momentos registrables y localizables, esas manifestaciones parciales sólo son parte de totalidades que las exceden. Los enmarques o delimitaciones que se llevan a cabo como intentos de testimoniar lo virtual desde lo actual no lo agotan, y por ello no pueden más que limitarse a ser reducciones selectivas, proyectos obligatoriamente reduccionistas. En otras palabras, lo abstracto del acontecimiento no consiste en que carezca de asidero en la realidad, sino en que aunque es “expresado en las configuraciones sucesivas de cuerpos materiales”, permanece de manera irremediable

¹²⁹ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 265.

¹³⁰ La filosofía misma también se postula en Deleuze como una disciplina encargada de pensar lo que está por pasar, el concepto, que debe ser creado, y el devenir: una tierra futura o un pueblo por venir, un *déjà-la* (ya ahí) y un *pas-encore là* (aún no ahí). Ver *Ibíd.* Pág. 265.

¹³¹ Ver Patton, Paul. *Op. Cit.*

¹³² Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 265.

“irreductible a cualquier conjunto particular de esas configuraciones”¹³³. De ahí el calificativo de “incorporal” que Deleuze le adjudica.

Los llamados conceptos o categorías históricas, como podrían ser las “edades” que estamos tratando de entender, incluso los conceptos y nombres en general, responden en parte a este estatuto de los acontecimientos. Esto lo investiga Deleuze a través del examen de la noción lingüística de “sentido”, especialmente en los estoicos. Por eso del sentido se puede decir, en términos lingüísticos, lo mismo que de los acontecimientos en términos ontológicos; que:

[...] no existe fuera de la proposición que lo expresa, pero no puede ser confundido con la proposición, en tanto que tiene una “objetividad” distintiva propia (no existe, sino que más bien “subsiste” o “insiste”). Por otro lado, es atribuido a estados de cosas, pero no puede confundirse con estados de cosas, ni con una cualidad o relación de esos estados¹³⁴.

Deleuze se sirve de dos ejemplos para ilustrar la dimensión de lo virtual en la que reside el acontecimiento. El primero tiene que ver con la percepción. Con respecto a la visión y el ojo, el ser humano percibe colores, resultantes de síntesis o contracciones establecidas por órganos especializados que, en cooperación con el cerebro, “traducen” la luz de su estado virtual de flujos u ondas a un espectro de colores diferenciados. Sin embargo, otros seres vivientes registran espectros alternativos, algunos no necesariamente llegando a captar polivalencias de color. Con respecto a la audición y el oído tenemos que, de una misma fuente virtual, flujos de ondas sonoras, el ser humano extrae o discrimina percepciones que puede calificar por ejemplo como ruido o música. Pero en el caso de los murciélagos, por ejemplo, los mismos sonidos pueden actualizarse prioritariamente como signos de orientación, como una “visión” o como senderos de movimiento. Vemos que una misma fuente virtual termina llevando en dos casos diferentes a productos radicalmente distintos de percepción. ¿Podemos percibir directamente la luz pura y el sonido puro, en su estado virtual, anterior a la extracción de percepciones elaboradas de color o de ruido/musicalidad? No en la forma tradicional, pero sí de cierto modo pues el arte se encarga de la percepción de lo imperceptible, haciendo posible entender la

¹³³ Patton, Paul. *Op. Cit.* Pág. 36.

¹³⁴ Smith, Daniel, y John Protevi. *Op. Cit.* Pág. 11.

realidad y preeminencia de estas fuentes virtuales sobre los fenómenos actuales y materiales que las expresan, aunque no se les haga justicia completamente¹³⁵.

Un segundo ejemplo lo encontramos en el terreno de lo cultural, en la denominación adscrita a acontecimientos históricos vividos. En el caso de una batalla su denominación específica se aplica a una a series de hechos concretos. La “batalla de Waterloo”¹³⁶, por ejemplo, remite a una fecha, un lugar, combinaciones de cuerpos, espadas blandiéndose, disparos que van y vienen fallando o atravesando carne y huesos, sangre derramada de individuos específicos, estrategias, tácticas, planes, mapas, conspiraciones, emboscadas, derrotas, etc. Y el contenido de esa etiqueta resulta de todos ellos como su efecto o resultado, pues de otro modo el nombre estaría asentado sobre la nada. Pero al mismo tiempo, el nombre los abarca a todos y se sitúa por encima de ellos, y por lo tanto no se reduce a ninguno: en ese sentido es un acontecimiento, una entidad con características impersonales, inmateriales e imperceptibles. Una precisión para contribuir a la comprensión de esta dimensión virtual: su realidad cobija tanto a lo actual como a lo que aún no lo es. En el caso de un conflicto, por ejemplo, incluye a desaparecidos y víctimas, a héroes y a victimarios anónimos, a aquellos de los que no se sabe –ni siquiera acerca de su existencia o relación con “los hechos”–, pero que quizá estén por aparecer. El día en que aparezca un documento que nos hable de un muerto del que no se sabía o de un episodio que estuviera en las sombras, podemos tener la confianza de que en principio tendrá su lugar asegurado de antemano en ese acontecimiento, pues ya estaba acogido en su seno sin que estuviera necesariamente dado para la percepción. Así llegará a hacer parte de la lista de aquello que conocemos como “ese conflicto específico”.

Queda claro que tanto el sentido como el acontecimiento tienen una realidad que en principio sólo parece dable en su expresión, pero en realidad la superan. Siendo que se atribuyen a diferentes estados de cosas y mezclas de cuerpos, no puede su realidad residir

¹³⁵ Estos ejemplos son analizados, entre otros comentaristas, por Claire Colebrook. *Gilles Deleuze*. Routledge. New York. 2008. Págs. 126-127.

¹³⁶ Este ejemplo es analizado por varios comentaristas, entre otros Smith, Daniel y John Protevi. *Op. Cit.* y Williams, John. “Ageing, Perpetual Perishing and the Event as Pure Novelty: Péguy, Whitehead and Deleuze on Time and History” en Bell, Jeffrey y Claire Colebrook. *Deleuze and History*. Págs. 143-144.

en sí mismos, en un campo preposicional de expresión separado y auto-sostenible, pues no serían nada sin los estados de cosas o mezclas específicas de cuerpos que los actualizan, y de todos no se limitan a ellos... Sería un error pensar entonces que el acontecimiento, el sentido, o lo virtual en general, constituyen una realidad aparte, pues no tienen el estatuto de una idea platónica trascendente ni de un noúmeno kantiano. Como se dicen de materialidades que son efectivamente su actualización o que están por serlo, lo que se produce entonces es una extraña continuidad entre las palabras y las cosas en el caso del sentido, y entre las fuerzas generativas y los cuerpos o estados de cosas generados, en el caso del acontecimiento:

Esta dimensión virtual infinita no existe por fuera de su actualización en los procesos de subjetivación¹³⁷, en el sentido de que lo virtual no puede ser experimentado en sí mismo, [...] su “en-sí” sólo existe como experimentado. Consecuentemente, no podemos hablar acerca de una virtualidad separada de su emergencia actual¹³⁸.

El acontecimiento no sería entonces trascendente, sino inmanente y virtual, altamente incorpóreo e inmaterial, y esto lo hace indiferente a las actualizaciones que puedan desprenderse de él, constituyéndose más bien como el “elemento ontológico activo”¹³⁹ que las precede en términos metafísicos.

8- *Clásico, romántico, moderno: clasificación de la música según su relación con los factores de des/re/territorialización. El ritornelo como acontecimiento:*

Ya que se entiende mejor la condición extraña, histórica pero a la vez no limitada a una época ni a unas condiciones particulares geográficas de estas “edades”, pues las tres “surgen dentro de ciertas condiciones históricas concretas, pero no están determinadas por ellas, cada una refiriéndose en vez de eso a características diagramáticas de diferentes máquinas abstractas, que se encuentran hoy tanto como en otros tiempos”¹⁴⁰, recapitulemos las características que definirían a cada una mediante diferentes

¹³⁷ El sentido que da a este término Guattari es la emergencia de conexiones de afectos pre-personales, dimensión virtual, que abre la subjetividad concreta de un “Yo” a devenires-otros. Ver Zepke, Stephen. *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. Routledge. New York. 2005. Pág. 153.

¹³⁸ *Ibíd.* Pág. 154.

¹³⁹ *Ibíd.*

¹⁴⁰ *Ibíd.* Pág. 168.

elementos: la relación de la creación con las fuerzas y las codificaciones del caos, el medio, el territorio, la tierra, el pueblo y el cosmos; la relación de la composición y las obras con los factores de des/re/territorialización; el estado de la concepción acerca de la relación materia y forma; el tipo de artista y los riesgos a los que éste se enfrenta; entre otros.

En el clasicismo el arte se sitúa principalmente al nivel de los medios, y como ellos se comportan sus creaciones: mediante ritmos, extraen un orden del caos y constituyen códigos o estructuras que definen el lugar de los elementos constitutivos de las obras en un espacio específico. El artista se comporta como el responsable de dar forma a una materia caótica que encontraría en estado bruto, imponiéndole forma desde afuera, y la materia sólo se comporta de manera pasiva, obedeciendo a criterios externos que la trascienden y determinan. El arte clásico obedece a un modelo hilemórfico, y por ello es susceptible de ajustarse a criterios de creación instaurando poéticas estructuradas con leyes y fórmulas preestablecidas, relaciones binarias jerárquicas, y sistemas regulativos.

Esta modalidad clásica está emparentada con el denominado modelo arborescente o de raíz, correspondiente a una lógica de tipo binario, de “la reflexión o el Uno que se convierte en dos”¹⁴¹, de la creación de medios entre el 1 y el 2, partes que se buscan y se responden. Este tipo de lógica pretende imitar a la naturaleza, pero esto implica una imagen de la naturaleza que negaría la multiplicidad pues parte de erigir una unidad principal o pivote del cual se desprende la variedad de lo que existe. Por eso el artista clásico se toma como un Dios, cuyas creaciones son reflejo del modo creador de la naturaleza, pasando a habitar los medios codificados y estabilizados por él.

La fuerte codificación clásica da pie a la producción de dicotomías: temperado y desafinado, agudo y grave, dominante y subordinado, melódico y armónico, rítmico y arrítmico, tensión y resolución, mayor y menor, música y ruido, etc... Por ello el clasicismo aparece como la modalidad artística más tradicional, basada en algunos de los puntos más combatidos en una estética de corte deleuziana: el significante y el sujeto como fundamentos del arte; la reducción del caos a unos medios que estabilizan funciones para

¹⁴¹ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 11.

unos elementos que pierden así posibilidades de singularización; el considerar que se debe crear un cosmos invariable frente al caos –artista como Dios–; la lógica de jerarquización que define lo que es arte y lo que no; etc. Las posiciones de la musicología suelen coincidir con estas lecturas clásicas:

No podemos hablar de música en el sentido estricto hasta el instante en que el sonido que el hombre puede obtener por determinados medios está sometido a una ley, a unos principios o, si se quiere, a unas convenciones que le confieren sentido. Es preciso, para ello, aglutinar el sonido disperso en el ambiente caótico en un pequeño cosmos en el que cada sonido cumple su misión, en función del conjunto sonoro en que está inmerso, dotando a este de significación. *Diremos por tanto, que música es el sonido organizado, dotado de una carga significativa*¹⁴².

Este tipo de posturas confirman la dura afirmación de que “nos encontramos ante el pensamiento más clásico y más reflexionado, el más viejo y más fatigado”¹⁴³. Acudiendo a un la historia tradicional de la música vemos que algunas de las características asignadas a la música clásica, como perteneciente a una época que responde a determinaciones geográficas y temporales estables, coinciden con varios elementos de la definición de lo clásico que proponen Deleuze y Guattari: “[...] clásico es algo equilibrado y sereno, algo encerrado en formas supuestamente inmutables, algo que sirve de modelo”¹⁴⁴.

62

En la concepción deleuziana-guattariana el clasicismo sostiene un privilegio de la melodía –aunque considerada quizás de manera simplista–, como comienzo de un mundo: “la melodía, el ritornelo de pájaro, es la unidad binaria de creación, la unidad diferenciante del comienzo puro”¹⁴⁵. Aquí la melodía tiende al unísono o a la sucesión entre dos voces a la vez, conservando siempre una arborescencia y unas relaciones de consonancia y de monodia, sin salir de “ese mundo cerrado a todo lo demás, construido por una lógica de un creador y en el que nunca estarían más que ellos dos: esa sonata”¹⁴⁶. Así, la fuga barroca incluye muchas voces o cánones, sin que esto signifique salir del modelo; de

¹⁴² Valls Gorina, Manuel. *Aproximación a la música*. Salvat. Navarra. 1970. Pág. 20.

¹⁴³ Deleuze y Guattari. *Rizoma*. Pre-textos. Valencia. 2004. Págs. 11-12.

¹⁴⁴ Gómez, Carlos y Joaquín Turina. *Pequeña historia de la música*. Alianza. Madrid. 1995. Pág. 25.

¹⁴⁵ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Págs. 342-343.

¹⁴⁶ Citado de Proust en *Ibíd.* Pág. 343. Sorprende, por la existencia del pasaje citado, que Ronald Bogue declare que Deleuze y Guattari “no mencionan el desarrollo de la forma sonata, [que se puede ver como] solución al reto básico del periodo de asimilar las pequeñas unidades dentro de una amplia estructura evolutiva, la forma sonata madura del clasicismo vienes constituyendo el gran logro que hace posible la transición al Romanticismo”. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Pág. 39.

hecho, en lo que corresponde a las características mencionadas, “nunca se ha podido trazar una frontera muy clara entre lo barroco y lo clásico”¹⁴⁷. No vale desarrollar una capilaridad armónica en las melodías estas no dejan de afirmar las estructuras y reglas fijas de la música clásica, por más complejidad que aparezca en la superficie:

En el clasicismo musical se hace perfecta una forma fundamental en la historia, la sonata, con sus reglas fijas. [...] El concierto con solista, diálogo establecido entre un instrumento protagonista y la orquesta, encuentra en el clasicismo su momento. El contrapunto tiende a simplificarse y la melodía acompañada armónicamente reclama su puesto¹⁴⁸.

La melodía se entiende aquí como una sucesión plana de notas sumidas en relaciones verticales de altura, intensidad, tono, duración y sucesión: un desplazamiento a lo largo del pentagrama, cancioncillas, aires o temas, así se incluyan luego en organizaciones complejas de mayores dimensiones. Lo importante para el clasicismo es que en la transcodificación o paso entre medios no resurja el caos, sino que se mantenga un orden formal bajo un sistema tonal y unos temas:

Mucha música se organiza en estratos claros de figura y fondo, y acompañamiento o fondo musical más suave. La música temática se puede equiparar a la pintura o a la escultura representativas; se pueden exponer los temas, reexponerlos, trasponerlos, variarlos, desarrollarlos, combinarlos y por fin reafirmarlos; la ambigüedad progresiva, la pérdida de identidad y la recuperación de la identidad y/o del contexto son valores melódicos importantes¹⁴⁹.

Pero la “edad” clásica no corresponde con toda precisión a lo que se entiende comúnmente por clásico en la historia del arte. En consecuencia, no podemos equiparar esta concepción de lo clásico, sin más, solamente a las obras clásicas o barrocas hablando históricamente, pues obras de épocas y recursos expresivos aparentemente diferentes pueden seguir características similares. Por un lado, clásico podría decirse simplemente de obras cuyas frases o motivos se reduzcan a melodías sencillas, que no entren en relaciones polifónicas suficientemente desarrolladas como para poner en crisis estructuras predeterminadas, o en las cuales el ritmo enfrente lo melódico de manera peligrosa. Y otra opción sería considerar que ciertas obras puedan obedecer a este modelo en tanto estén demasiado codificadas, ya no internamente, en lo específicamente intra-musical o

¹⁴⁷ Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 342.

¹⁴⁸ Gómez, Carlos y Joaquín Turina. *Op. Cit.* Pág. 27.

¹⁴⁹ Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Gedisa. Barcelona. 2005. Pág. 172.

composicional, sino por elementos propios de la interpretación o incluso con relación a medios exteriores y socio-dinámicas frente a las cuales se encuentren territorializadas y comprometidas¹⁵⁰. En este sentido parece necesario situar la música altamente codificada en una zona a medio camino entre el primer aspecto del ritornelo y el segundo, pues hay un repertorio gigantesco de producciones sonoras que siguen pautas, modelos y lógicas binarias. Por otro lado, así las obras sean altamente melódicas y no muy polifónicas, por más que sigan estructuras fácilmente identificables, no se reducen a ser un esbozo expresivo o el comienzo de un mundo –o de una obra, como el caso de la cancioncilla del primer aspecto del ritornelo–. Se acercan a los agenciamientos territoriales, a la descodificación y recodificación, a la territorialización de elementos que previamente han sido extraídos de sus medios, pero que terminan reafirmados mediante la constitución de ese círculo, de ese espacio cerrado de la casa propio del segundo aspecto del ritornelo.

Un caso podría ser la música tradicional de pueblos o tribus que establecen expresiones musicales a partir de sonidos extraídos de sus medios específicos –territorializados–, pero que al usarlo con un alto compromiso instrumental, con fines específicos, corresponden a funciones imbricadas en medios específicos. Así los llamados “cantos de trabajo”, que recrean y apoyan las actividades cotidianas de supervivencia, contribuyendo a reproducir las fuerzas, a incrementar las energías, a comunicar saberes y a afirmar la situación de los individuos en el grupo¹⁵¹. Un segundo caso podrían ser las creaciones musicales dependientes de un modelo económico capitalista, que tiende a reducir la música a mercancía. Mediante la desterritorialización, el capitalismo extrae los ritmos, los géneros y los componentes de la música en general de sus medios y territorios específicos, con el fin de reterritorializarlos a través de la asunción de modelos mecánicos que dependen de

¹⁵⁰ Eugene Holland critica precisamente el hecho de que Deleuze y Guattari terminen, en la meseta “Sobre el ritornelo”, estancados en un tratamiento autorreferencial de la música, perdiendo la dimensión rizomática ganada en el desarrollo de la idea de una estética nómada en la meseta “Lo liso y lo estriado”. Ver “Jazz Improvisation: Music of the People-to-come”.

¹⁵¹ Para LeRoi Jones la música de varias tribus de África occidental es “puramente funcional”. *Blues People*. Quill. New York. 1963. Pág. 28. Son cantos dedicados a la agricultura, la pesca, la caza, el hilvanado, etc., asociados a un contexto y unas funciones específicas, “canciones usadas por los hombres jóvenes para influenciar a las mujeres jóvenes (cortejo, desafío, desdén); canciones usadas por los trabajadores para hacer sus tareas más fáciles; canciones usadas por los hombres mayores para preparar a los niños adolescentes para la adultez”. Citado de Borneman por Jones. *Ibid.* Pág. 29.

una sensibilidad y unos gustos previamente definidos: el pop más comercial, la música fabricada en serie para ser vendida y para ser utilizada como “telón de fondo”, la denominada “muzak”¹⁵², son obras hasta cierto punto complejas, pero que reafirman unas funciones específicas dentro de la sociedad y contribuyen a estabilizar las fuerzas disponibles, impulsan la repetición de lo mismo y mantienen a raya lo nuevo.

Las condiciones de sujeción propias de lo clásico llevan a que el músico sea altamente dependiente de unos medios de producción, actuando como un funcionario, y sin un verdadero reconocimiento de su individualidad: atado a poderes establecidos, monarcas, nobles, obispos, sacerdotes, a la sociedad en su conjunto, a la tradición, etc. Mozart sería un caso representativo en el cual el creador se empieza a independizar de todo ello y así sus creaciones deben buscar nuevos lenguajes y recursos.¹⁵³ Esa indiferenciación del músico con respecto a sus medios es lo que hace que el clasicismo reciba el apelativo de “dogmático”, frente a un romanticismo “crítico”. La rigidez de los modelos de creación clásicos explica la impresionante producción de obras, acometida de semi-mecánica –en paralelo con la producción constante y fácil de música comercial actual–, frente a la baja producción, en términos cuantitativos, de los creadores románticos:

Se ha terminado esa fecundidad que permite, como en el caso de Haydn, componer más de cien sinfonías. Beethoven compone nueve, pero son todas distintas entre sí. Para cada obra nueva es necesario establecer un nuevo estado de espíritu, y con el respeto a las formas, se pierde la sensación de facilidad. Crear es al mismo tiempo placer y tormento. Para los románticos es más lo segundo que lo primero¹⁵⁴.

¹⁵² Apelativo para la música producida por la empresa del mismo nombre desde 1932. Son piezas digeribles y fáciles de escuchar, programada en lo posible de manera técnica, y fabricadas con el fin de sonar en espacios específicos, como ascensores y oficinas, con el fin de crear ambientes aptos para el desempeño laboral. La crítica no la considera música, aunque suene como tal. El análisis de Peter Sloterdijk acerca de este fenómeno nos sitúa cerca de lo que sería la zona entre los aspectos 1 y 2 del ritornelo: pobremente elaborada, logra trazar el círculo de control que protege del caos y de las fuerzas del afuera: “La denominada música ligera que, a decir verdad, debería llamarse música de distracción o música sedante, puede ser, sin duda, de un público masivo porque se hace cargo del quehacer de proteger al oyente del riesgo de la audición de lo nuevo”. Si se trata de repetir síntesis predecibles, dirá Sloterdijk que no hay mucha diferencia entre la muzak y los repertorios de concierto clásico. “¿Dónde estamos, cuando escuchamos música?” en *Extrañamiento del mundo*. Pretextos. Valencia. 2001. Pág. 294.

¹⁵³ Ver Elias, Norbert. *Mozart. Sociología de un genio*. Península. Barcelona. 1991. y Edström, Olle. *A Different Story: Aesthetics and the History of Western Music*. Pendragon. New York. 2008.

¹⁵⁴ Gómez, Carlos y Joaquín Turina. *Op. Cit.* Pág. 36.

Por último, la fuerte codificación y compromiso del músico clásico con todo tipo de estructuras, su dependencia frente a códigos en los que está inmerso, hace que su riesgo sea la disipación en los medios, que el caos irrumpa sin poderlo neutralizar, el surgimiento del “error”, la disonancia, la desafinación, lo inesperado: el ruido.

El romanticismo es una “edad” que se caracteriza no tanto por la intención de crear, sino por la de fundar. Su lugar no está ya en los medios, sino en los agenciamientos territoriales que relacionan Tierra y territorio. El segundo aspecto del ritornelo ayuda a entender la operación romántica pues el adentro de la casa es el territorio que permite disponer de unas fuerzas familiares, sin desconocer que en el afuera existen otras fuerzas extrañas que, aunque mantenidas a raya, se saben iguales o incluso posiblemente más poderosas: las fuerzas de la tierra en su conjunto, la Tierra como *Ur-ritornelo* que capta todos los ritornelos territoriales y todos los de los medios¹⁵⁵.

Así, el romanticismo encara un desfase que pone la melodía en enfrentamiento con el ritmo –quizás también con la armonía–, y ya no se sitúa en la consonancia entre partes o pares, sino que suscita la polifonía, el contrapunto, e incluso la disonancia: canto de la Tierra como fundamento, punto intenso de proyección o profundidad, canción territorial. Tampoco opone más una materia informada a una forma dadora de cuerpo:

[...] ya no existían partes sustanciales que corresponden a formas, medios que corresponden a códigos, una materia caótica que estaría ordenada en las formas y por los códigos. Las partes eran más bien como agenciamientos que se hacían y se deshacían en la superficie. La forma devenía *una gran forma en desarrollo continuo*, reunión de fuerzas de la tierra que agrupaba en un haz todas las partes. La materia ya no era un caos que había que someter y organizar, sino la *materia en movimiento de una variación continua*¹⁵⁶.

Al dogmatismo clásico y su pretensión de universalidad, el romanticismo responde con la variación continua de la materia y el desarrollo continuo de la forma. El artista romántico ya no habita medios sino que se vincula con territorios perdidos –en tanto nunca se constituyen definitivamente–, deviniendo viajero, exiliado, nómada, vagabundo y errante. En vez de cobijarlo, los medios lo rechazan, lo expulsan y lo repelen. Si la materia

¹⁵⁵ Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 343.

¹⁵⁶ *Ibid.* Pág. 344.

romántica se hace expresiva, lo hace a costa de dejar de ser depositaria de contenido, y si la forma romántica puede invocar fuerzas nuevas de la tierra, lo hace a costa de dejar de dominar aquellas fuerzas conocidas, sujetas a codificación. Recurramos de nuevo a la historia tradicional de la música:

El creador ya no se conforma con poner moldes y llenarlos de música, como hacían los clásicos, sino que quiere contar a los demás lo que él mismo siente. El romántico recibe la belleza que hay en su alrededor, sobre todo en la naturaleza y en el arte más cercano a éste, que es el folclore, es decir, el arte y la cultura del pueblo rural¹⁵⁷.

Aparecen también coincidencias entre este romanticismo histórico y el de Deleuze y Guattari. En ambos se despliega una rebeldía contra el código y una crítica frente al dogmatismo. Se detecta la apertura de un “Arte inquieto y evolutivo”¹⁵⁸, que produce artistas angustiados y sufridos, tildados no pocas veces de locos y extravagantes: “La música romántica empezó antes de inventarse el romanticismo, calificativo que tuvo al principio un aire despectivo: parecían ser gente desordenada, indisciplinada, exuberante y malcriada. Desde luego, poco respetuosa”¹⁵⁹. El artista ya no es un Dios creador, sino un héroe fundador, pues reconoce su pertenencia a un territorio –“la música romántica es territorial en tanto frecuentemente invoca asociaciones con paisajes y escenas evocativas”¹⁶⁰–, pero no lo hace con la serenidad de quien permanece en el medio de forma orgánica, a la manera clásica. De ahí que hayamos situado en la forma clásica los tranquilos ritmos tradicionales de labor o trabajo.

Si bien los agenciamientos territoriales se arraigan muy fuertemente al desarrollar cualidades-propiedades, esto se efectúa como una operación de tira y afloje: hacia la afirmación del territorio, incluso de nacionalismos –como vimos en los ejemplos de la música que produce identidad grupal–, o hacia la tensión fuerte entre Tierra y territorio que, si mantiene el territorio, lo hará como territorio perdido. Por eso habrá que esperar a innovadores, creadores insolentes que desde la tradición la pongan en jaque bajo el costo

¹⁵⁷ Gómez Carlos y Joaquín Turina. *Op. Cit.* Pág. 33.

¹⁵⁸ *Ibíd.* Pág. 42.

¹⁵⁹ *Ibíd.* Pág. 34.

¹⁶⁰ Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 39.

de enfrentarse al abismo, al infierno o al subterráneo, a la Tierra como conjunto de fuerzas más allá de la propia casa.

Como formas musicales representativas de lo romántico Deleuze y Guattari señalan el *lied*, la sinfonía y la ópera, que serían “a la vez el territorio, el territorio perdido, y la tierra vectorial”¹⁶¹. Podríamos incluir modalidades metamorfoseadas –des/reterritorializadas– de la denominada música popular o folklórica como música clásica –en el sentido de arraigada a medios con sus respectivos códigos–¹⁶². Consideremos ciertos géneros musicales que son producto del encuentro de tradiciones de origen diferente, con sus respectivos contextos variados, y que se reúnen en lugares con medios distintos, nuevos territorios en los cuales sus códigos originarios ya no funcionan. El blues provino en parte de las canciones de trabajo de las tribus de África occidental, conservando sus formas y códigos hasta que ya no pudo soportarlo, pues chocaban de manera palpable con la nueva situación. Así, sus formas sufrieron desarrollos y sus materiales variaciones según los componentes de, a la vez, un territorio que aparecía como nuevo –las plantaciones del sureste de los Estados Unidos–, un territorio efectivamente perdido –por ejemplo el reino de Dahomey en África– y una Tierra, que se expresaba en medio de la opresión como un conjunto de fuerzas que de cuando en cuando abría líneas de fuga, a veces constructivas, a veces destructivas, pero que en todo caso impulsó a muchos individuos a resistir mediante la música, y a la música misma a ser conocida y recreada universalmente, mucho más allá de su ámbito local, entrando en agenciamientos inusitados¹⁶³. Parece entonces que este fenómeno puede explicarse en parte desde las características de lo romántico, pues estas nuevas expresiones responderían a “estructuras germinativas que

¹⁶¹ *Ibid.* Pág. 40.

¹⁶² Para Deleuze y Guattari la música popular-folklórica, no tiene en sí misma muchas posibilidades aparte de ser cooptada por los grandes compositores en procesos de desterritorialización para que hagan parte de obras de estilo moderno, en el sentido elaborado por ellos. La consideran “pequeño ritornelo”.

¹⁶³ “La historia del blues es, desde muchos puntos de vista, la realización de lo inverosímil: una música étnica, la de los negros del sur de Estados Unidos, que se ha convertido, gracias al disco y al poder americano, en uno de los pilares de gran parte de la música popular en todo el mundo. Imaginemos a Blind Lemon Jefferson cantando en una esquina del guetto de Dallas en 1928. ¿Quién hubiera dicho que setenta años después, grupos de jóvenes blancos (y amarillos) americanos, ingleses, franceses, alemanes, holandeses, australianos, japoneses o rusos tocarían su música?”. Herzhaft, Gérard. *La gran enciclopedia del blues*. Robinbook. Barcelona. 2003. Pág. 13. Ver también Jones, LeRoi. *Op. Cit.*

toman forma a través de una elaboración de relaciones intrínsecas al despliegue de obras de arte individuales” más que a “estructuras fijas de géneros tradicionales”¹⁶⁴.

Que el romanticismo se caracterice por su principio de variación quizás explique por qué dentro de muchas músicas populares –representativas según Deleuze y Guattari de la repetición y de la fijación a modelos preestablecidos y restringidos–, se han desarrollado a un altísimo nivel elementos de improvisación: el caso del jazz, el blues, el flamenco, la música popular brasilera... Cabe decir que la música romántica, entendida desde estos desarrollos, estaría a medio camino entre el segundo aspecto del ritornelo, la casa cerrada que distingue un adentro de un afuera, y el tercero, la apertura a fuerzas del exterior, el volcarse hacia lo inesperado. En el caso de la música comercial, ciertas creaciones pop, desde los mismos lenguajes del capitalismo y la sobrecodificación que le son constitutivos –y desdeñados por Deleuze y Guattari–, introducen una extrañeza crítica que actúa como subversión en el seno mismo de sus producciones, introduciendo contradicciones y posibilidades de resistencia, abriendo canales de emergencia de lo nuevo en el seno mismo de la reproducción¹⁶⁵.

69

Capítulo aparte merecería la relación del romanticismo con el pueblo. El artista romántico se comporta como héroe que desafía la creación pues no se conforma con los medios que encuentra: añora una tierra perdida o prometida, o se erige como representante de un pueblo desaparecido o por venir. Deleuze y Guattari se ciñen en parte a los periodos históricos concebidos tradicionalmente pues este es un tema recurrente en las creaciones del siglo XIX. Del romanticismo histórico distinguirán entre el germano, en el cual el héroe es un solitario y por ello busca las fuerzas de la Tierra, que sirve de mediación para el pueblo; y los latinos y eslavos, culturas en las cuales es precisamente la relación del héroe con las fuerzas del pueblo la que se erige como principal, apareciendo la Tierra mediada por el pueblo. Son tradiciones que enfrentan dos modelos de nacionalismo, fuertemente vinculados a la figura de Wagner en Alemania y Verdi en Italia, y sus técnicas pueden dar

¹⁶⁴ Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 40.

¹⁶⁵ Ver Murphy, Timothy. “What I hear is Thinking Too. Deleuze and Guattari go Pop” y Buchanan, Ian. “Deleuze and Popular Music.”

cuenta de una concepción de la estética y la política: “el problema es verdaderamente musical, técnicamente musical, y por ello tanto más político”¹⁶⁶. Wagner, al acudir a tradiciones míticas, concibe a un héroe místico y solitario, y por ello su orquesta trata de articular una identidad colectiva que debe ser construida –pues no preexiste–, en una textura sinfónica homogénea¹⁶⁷. Sus héroes, en cambio, son fuertemente individuados y subjetivados en la famosa figura del *Leitmotiv*. Por ello a Wagner se le ha criticado que no sepa hacer una muchedumbre o un pueblo, que le quede muy artificial¹⁶⁸ por buscar mantener ante todo la sentimentalidad subjetiva del héroe, el cual requiere un correlato exterior en una orquesta que aparece servil. Verdi no tenía este problema pues al contar con una tradición colectiva fuerte ya disponible la hacía funcionar en el coro como una verdadera muchedumbre vibrante, relacionándose de manera más natural la voz y la instrumentación, poniendo en juego verdaderos afectos individuantes¹⁶⁹. La voz del héroe aparece como un verdadero desarrollo frente a una muchedumbre auténtica: no son un correlato uno del otro, sino que se relacionan desde sus indeterminaciones internas.

70

La importancia de la invocación de las fuerzas de un pueblo reside en que el pueblo, así como el sujeto, no es una entidad preestablecida y dada de antemano, sino que es y debe ser producida¹⁷⁰. Con el pueblo se afronta el problema de la producción de *individuaciones de grupo*, lo *Dividual*, frente a los *agrupamientos de potencias* que se buscan producir con los agenciamientos sobre la Tierra, lo *Universal*. El interés de Deleuze y Guattari frente al romanticismo se centra, en gran parte, en la instrumentalización que la política quiso

¹⁶⁶ Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 345.

¹⁶⁷ Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 42.

¹⁶⁸ Deleuze y Guattari mencionan los reproches de Debussy a Wagner y a Moussorgski. Más que lograr una muchedumbre, una masa, una multiplicidad– una multitud en términos de Negri y Hardt–, resultaría un ejército, un grupo ordenado y bajo control, una masa homogénea y plana, o un agregado de individuos autónomos completamente heterogéneos entre sí. *Mil Mesetas*. Pág. 345. Esto ayuda a comprender el destino de mucha de la música de Wagner, como su apropiación por el nazismo para respaldar su proyecto. Ver también Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Pág. 42. Sin embargo, la condición de estar entre el segundo aspecto del ritornelo y el tercero la encontramos en la visión que tiene Deleuze de Wagner, de quien dice que Proust comprende “la vida autónoma del motivo wagneriano, en la medida en que pasa por velocidades variables, atraviesa alteraciones libres, entra en una variación continua que supone una nueva forma del tiempo para “los seres musicales””. Deleuze, Gilles. “Boulez, Proust y el tiempo: ocupar sin contar”. Pág. 26.

¹⁶⁹ Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 41.

¹⁷⁰ Ver *Ibíd.*

hacer de ella, especialmente los nacionalismos. Representantes de una música que enfrenta al héroe con las fuerzas de la Tierra serían Alban Berg y Gustav Mahler, en cuyas composiciones –especialmente Canto de la Tierra– el ritmo, la respiración dionisiaca de la Tierra, se enfrenta a la melodía, a los pequeños ritornelos bajo control, contraponiendo así las dos modalidades del tiempo, el no-pulsado y el pulsado, y enfrentando a la Tierra con el territorio¹⁷¹. En últimas, de lo que se trataría sería de desterritorializar el territorio, por un lado, y la subjetividad del individuo o del grupo, por el otro, para desencadenar los afectos que pueden estar potencialmente depositados en ellos. Pero para Deleuze y Guattari estos procesos de desterritorialización en el romanticismo no son suficientes.

La razón es que podemos equiparar la modalidad romántica con un sistema-raicilla o raíz fasciculada en el cual, aunque haya abortado la raíz principal: “[...] viene a injertarse sobre ella una multiplicidad inmediata y cualquiera de las raíces secundarias que experimentan un gran desarrollo [...] su unidad no subsiste menos como pasado o porvenir, como posible, [...] unidad secreta todavía más comprensiva, o [...] totalidad más extensiva”¹⁷². Si en el romanticismo se reconoce la multiplicidad, se tiene el riesgo de lograr con ella una unidad nueva en el sujeto, apresando el crecimiento de la multiplicidad en estructuras todavía cerradas: “[...] no basta decir viva lo múltiple [...] Lo múltiple hay que hacerlo, no añadiendo siempre una dimensión superior, sino al contrario lo más simplemente posible, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1 [...] substraer lo único de la multiplicidad a constituir”¹⁷³.

En el romanticismo el artista se enfrenta al abismo, al subterráneo, al infierno de las dos fuerzas en conmoción, y la posibilidad de autodestruirse se hace patente por invocar fuerzas que lo exceden. No dispone más de los marcos de siempre, medios y códigos reducidos que claramente se rompen frente a fuerzas que ya no caben ahí de ninguna manera, pero cuya existencia –creadora y destructora– no se puede ignorar.

¹⁷¹ Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 343.

¹⁷² Deleuze y Guattari. *Rizoma.* Pág. 13.

¹⁷³ *Ibíd.* Pág. 15.

De la denominada “edad” moderna, dirán Deleuze y Guattari que es una edad de lo cósmico¹⁷⁴. Ahora el cosmos, con todas sus fuerzas disponibles e ilimitadas, estará en la mira del artista, ya no los medios ni los territorios con sus fuerzas finitas. Por fin el arte se desliga de manera más radical de la relación materia y forma, dejando de rendir culto a dicha dicotomía y a sus componentes. Las obras adquieren una consistencia independiente que consigue invocar o captar fuerzas de manera directa, la materia se moleculariza, y esta nueva condición del material le permite lo insospechado: hacer perceptibles fuerzas imperceptibles, en el caso de la música hacer audibles las fuerzas no audibles que actúan en el cosmos. “*Las materias de expresión son sustituidas por un material de captura*”¹⁷⁵, y por ello la relación no se da más entre materia-forma, o sustancia-atributos, sino entre material-fuerzas.

Experiencias únicas como las de Messiaen, Varèse o Boulez, se comprometen con la expresión de fuerzas que exigían salirse de los parámetros armónicos, melódicos, tonales y temporales de la música¹⁷⁶. Messiaen se empeñó en hacer humanamente audibles sonoridades que funcionan según tiempos y registros a escalas micro- o macro-dimensionadas, los macro-ritmos de las estrellas y de los cuerpos tectónicos de la tierra, los micro-ritmos de los átomos, las micro-escalas de los pájaros y de los insectos...¹⁷⁷ Varèse se obsesionó por conseguir un manejo del sonido extrayendo de él componentes físicas y espaciales, buscando dejar atrás la dependencia de la música con respecto al tiempo. Esto le permite llevar a cabo el tratamiento de unidades o combinaciones de sonidos como si fueran cuerpos con volumen y dimensión, aprovechando en tal caso sus funcionamientos en tanto partículas, y las vibraciones y ondulaciones que podían actuar sobre y desde ellos, en conexión con propiedades espaciales de la materia –del tipo

¹⁷⁴ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 346.

¹⁷⁵ *Ibid.* Pág. 346.

¹⁷⁶ Según Varèse “El medio electrónico está [...] añadiendo una variedad increíble de nuevos timbres a nuestro depósito musical, pero lo más importante, ha liberado a la música del sistema temperado”. Citado en Cox, Christoph y Daniel Warner. Eds. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Continuum. New York. 2009. Pág. 20.

¹⁷⁷ Para un examen pormenorizado de los procedimientos compositivos y teóricos propuestos por Messiaen, y sus nociones de personajes melódicos y paisajes rítmicos, ver Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*.

posicionamiento, trayectoria, acoplamiento, atracción y repulsión—, más que las propiedades temporales clásicas —de sucesión, pausa y repetición—. Boulez se da a la tarea de que en sus obras se exprese el tiempo no pulsado, *Aion* o tiempo liso, produciéndolo mediante una desterritorialización del material —una desterritorialización del ritornelo, dirán Deleuze y Guattari—, desligándolo de desarrollos de formas con propiedades intrínsecas y preestablecidas, arrebatando más bien a ellas partículas definidas sólo por sus relaciones de velocidad y lentitud, de movimiento y quietud¹⁷⁸, y llevando a cabo obras que procuran no incidir en la formación de una subjetividad ni en la expresión de dimensiones subjetivas. Se quiere llegar a una especie de tiempo musical flotante y liso, del infinitivo, más allá de toda determinación o conjugación particular.

La intención del artista moderno es superar el arraigo temporal y métrico propio de la música tonal, así como sus jerarquías melódicas y armónicas¹⁷⁹. Se encuentra frente a retos enormes pues el manejo de materias sutiles que se mueven al nivel de las fuerzas puras, de carácter molecular y cambiante, se hace muy complicado: “el problema ya no es el de un comienzo [o creación], ni tampoco el de una fundación-fundamento. Ha devenido un problema de consistencia”¹⁸⁰.

El problema de la consistencia aparece como una cuestión técnica y metodológica: el problema composicional de “hacer consistir el conjunto difuso o de captar las fuerzas cósmicas en el material desterritorializado”¹⁸¹. Su resultado tiende a lo minoritario: un abandono de sistemas, códigos y estructuras convencionales, invalidando la idea de forma que moldea una materia o de temas que deben ser representados; suelta el lastre del tiempo pulsado o *Chronos*, a la base de la aparición de formas, de sujetos y de territorios;

¹⁷⁸ Ver Deleuze, Gilles. “Tiempo pulsado y tiempo no pulsado”.

¹⁷⁹ “Webern [...] abolió la contradicción que existía al principio en la música tonal, creando así “una nueva dimensión, que podríamos etiquetar como diagonal, una suerte de distribución de puntos, o bloques, o figuras, no más en el espacio plano, sino en el espacio-sonoro””. Citado de Boulez por Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Pág. 38.

¹⁸⁰ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Págs. 346-347.

¹⁸¹ *Ibid.* Pág. 348. “Se trata, a partir de ciclos restringidos, de llegar a perfiles particulares del tiempo, aunque en seguida estos perfiles se superpongan, de hacer una verdadera cartografía de las variables; y este método concierne a la música, pero también a otras mil cosas”. Deleuze, Gilles. “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son”. Pág. 149.

da espacio a una flexibilidad creativa en la cual “lo esencial ya no está en las formas y las materias, ni en los temas, sino en las fuerzas, las densidades, las intensidades [...], fuerzas gravíficas, [...] de plegamiento, [...] de germinación, [...]”¹⁸². Aparte de los compositores mencionados, otros relevantes son La Monte Young, Philip Glass, Karlheinz Stockhausen, John Cage¹⁸³, e incluso algunos intérpretes como Glenn Gould¹⁸⁴, por su empeño en captar fuerzas imperceptibles del cosmos mediante la consecución de un material molecular. Estos son a su vez representantes de una nueva figura: el artista como artesano, encargado de que sus obras sean “bombas atómicas artesanales”¹⁸⁵.

Una característica muy notoria de la consolidación es la sobriedad en los agenciamientos, como se menciona en la noción del sistema rizoma, tronco subterráneo que deja de lado toda unidad central y raíz, incluso raicillas, para conseguir una horizontalidad conectada, múltiple, heterogénea, en ruptura con todo significativo, y con un carácter cartográfico-productivo. El rizoma es una multiplicidad, no una dada, sino una que surge en medio de agenciamientos: “lo múltiple *hay que hacerlo* [...] lo más simplemente posible, a fuerza de sobriedad, al nivel de las dimensiones de que se dispone, siempre n-1”¹⁸⁶. El arte moderno aparece así como un acto tan fuerte que se torna en la realización máxima del espíritu autocrítico de la modernidad. Va más allá de sus determinaciones históricas afirmando,

¹⁸² Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 346.

¹⁸³ En algunos casos Cage es blanco de críticas, como con su obra “Piano preparado”, un conjunto que Deleuze y Guattari consideran cae en hacerse difuso como tal, en vez de hacer consistir un conjunto difuso. En esta obra el material estaría demasiado territorializado. Ver *Ibíd.* Págs. 347-8.

¹⁸⁴ “Cuando Glenn Gould acelera la ejecución de una pieza, no actúa solamente como virtuoso, transforma los puntos musicales en líneas, hace proliferar el conjunto”. Deleuze y Guattari. *Rizoma*. Pág. 20. Esta cita habría que explorarla con profundidad pues las menciones a artistas representantes del espíritu moderno se reducen a compositores, y resulta llamativo que la interpretación pueda por sí misma conducir a las obras, quizá incluso creadas bajo condiciones no modernas, a tener un carácter moderno molecular.

¹⁸⁵ “Ser un artesano, no un artista, un creador o un fundador, es la única manera de devenir cósmico, de salir de los medios, de salir de la tierra. La invocación al Cosmos no actúa en absoluto como una metáfora; [...] la operación es efectiva desde el momento en que el artista pone en relación un material con fuerzas de consistencia o consolidación”. Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 348. La noción de bomba da cuenta de la necesidad de que los artistas sean discretos, casi clandestinos, en sus efectuaciones. Recuerda además las tácticas de guerra de guerrillas o guerra irregular: “¿No es lo propio de las creaciones actuar en silencio, localmente, [...] mientras que los procesos de destrucción y de conservación actúan groseramente, ocupan el primer plano [...]?”. Por último, la bomba es un artefacto que encierra, integra y condensa un gran poder en un espacio pequeño, reducido y portátil: “[...] ocupan todo el cosmos para dominar lo molecular, encerrarlo en un conservatorio o en una bomba [...]”. *Ibíd.* Pág. 349.

¹⁸⁶ Deleuze y Guattari. *Rizoma*. Pág. 15.

seleccionando y destruyendo¹⁸⁷, limpiando los elementos positivos alcanzados históricamente –y naturalizados– para dar paso a sensaciones, afectos y perceptos pre-personales, del cuerpo sin órganos y del cosmos, con carácter a-histórico o meta-histórico.

El gesto del artista-artesano será el desarrollo de técnicas capaces de captar fuerzas mediante la sustracción y extracción de elementos residentes en esferas o dimensiones cósmicas, y su alcance dependerá justamente de la sobriedad empleada. Estas operaciones efectuadas sobre agenciamientos o “síntesis de heteróclitos”, “actuará[n] sobre un material no elemental, sino prodigiosamente simplificado, creativamente limitado, seleccionado”¹⁸⁸. Gracias a la consecución de un tiempo flotante para la música, uno de sus principales efectos será que esta puede proliferar, dejando de identificarse con un tiempo pulsado¹⁸⁹. Esto hace en adelante imposible la coincidencia entre la escritura musical –y la composición– con respecto a la interpretación, manteniéndose un índice altísimo de creatividad para las obras que adquieren así la categoría de:

“causalidades” invertidas o determinismos “anticipados”, innatismos descodificados, que tienen que ver con *actos de discernimiento* o de elección y no con reacciones encadenadas; *combinaciones moleculares* que proceden por uniones no covalentes y no por relaciones lineales; en resumen, un nuevo “aspecto” producido por la imbricación de lo *semiótico* y de lo *material*”¹⁹⁰.

Muchas de estas ideas coinciden con las de los artistas inventariados considerados modernos. Veámoslo analizando la obra de Edgar Varèse quien concebía la música precisamente como un trabajo sobre una realidad imperceptible e incorporeal, y por eso la definía como: “la corporalización de la inteligencia que está en el sonido”¹⁹¹. Su rebelión contra la distinción jerárquica clásica entre música/ruido, y la centralidad de la subjetividad para el juicio artístico, le llevó además a definirse a sí mismo en términos de los que hacen eco Deleuze y Guattari en su distinción artista/artesano:

¹⁸⁷ “Haced rizoma y no raíz, ¡no plantéis jamás! ¡No sembréis, picad!”. Deleuze y Guattari. *Rizoma*. Pág. 60. Ver también Zepke, Stephen. *Op. Cit.* Págs. 175 y 181.

¹⁸⁸ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 348.

¹⁸⁹ Ver Deleuze y Guattari. *Rizoma*. Pág. 30.

¹⁹⁰ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 341.

¹⁹¹ Siguiendo a Hoëne Wronsky. Ver Cox y Warner. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Págs. 19-20.

[...] decidí llamar a mi música “sonido organizado” y a mí mismo, no un músico, sino un trabajador en ritmos, frecuencias e intensidades. [...] para oídos tercamente condicionados, cualquier cosa nueva en música siempre ha sido llamada ruido. Pero [...], ¿qué es la música sino ruidos organizados? Y un compositor, como todos los artistas, es un organizador de elementos dispares. Subjetivamente, *ruido* es cualquier sonido que a uno no le guste¹⁹².

Varèse compartió con Deleuze el interés por los procesos de los cristales, en los que se encuentra un modelo explicativo del carácter molecular del material pues la forma exterior de un cristal depende de su estructura molecular interna, “de la más minúscula disposición de los átomos que tienen el mismo orden y composición que la substancia cristalizada”¹⁹³. Por ahí se llega a promulgar una continuidad entre materia y forma, acabándose incluso dicha distinción, y desplazando la noción clásica por la cual una forma preconcebida se lleva a cabo en una materia imponiéndose en ella y modelándola desde afuera. Las composiciones de Varèse, al contrario de los procedimientos clásicos en los que el artista trata de imitar o reflejar una naturaleza exterior dada o un plan trazado en su subjetividad, tienen un gran índice de autonomía pues “empiezan con una idea, una estructura molecular interna, que luego “crece, se une de acuerdo con varias formas de grupos sonoros que se metamorfosean sin cesar, cambiando dirección y velocidad, traídos o repelidos por diferentes fuerzas. La forma es el producto de esta interacción”¹⁹⁴.

Históricamente, los desarrollos de la música atonal, de la música concreta¹⁹⁵, del cromatismo, del dodecafonismo y del serialismo, son pasos que alimentan la crisis a la que arriba el lenguaje musical y las estructuras del sistema tonal en sus aspectos mayoritarios, en su rigidez y principios normativos fijos, territorializados y dominantes, conquistan de manera creciente una mayor libertad. La posición de Deleuze y Guattari coincide de nuevo, parcialmente, con interpretaciones históricas tradicionales:

El dodecafonismo o serialismo creado por Schoenberg representa una ruptura con las reglas de la tonalidad [...]. Pero a unas reglas demasiado rígidas sustituyen otras no menos estrictas, contra las que hay otra rebelión general, que ofrece una libertad completa. Hoy el compositor marca sus propias reglas y desarrolla las formas con sus ideas sobre la esencia de lo que es la música¹⁹⁶.

¹⁹² Citado de Varèse por *Ibíd.* Pág. 20.

¹⁹³ Citado de Varèse por Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 45.

¹⁹⁴ Citado de Varèse por *Ibíd.* Pág. 45.

¹⁹⁵ Deleuze y Guattari no reflexionan sobre ella explícitamente.

¹⁹⁶ Gómez, Carlos y Joaquín Turina. *Op. Cit.* Pág. 80.

El planteamiento de Deleuze y Guattari permite en este punto ir más allá de lo estrictamente intra-musical, involucrando conexiones con planos sociales pues la noción de lo molecular no se refiere sólo a procesos de desterritorialización sonora de la tierra y sus fuerzas, sino que el tema del pueblo, que ya veíamos en el romanticismo, reaparece para ser también afectado por el nuevo carácter del material: la población se vuelve molecular. La necesidad de pensar un pueblo molecular –a la vez un pueblo por venir–, se da en el contexto de una modernidad que ha producido sistemas de control y dominación de tipo molecular tanto en la guerra como en la paz¹⁹⁷. El pueblo ya no puede tener una identidad fuerte sino que se torna una especie de proyecto o proceso en formación, “un devenir como línea de elaboración incipiente”¹⁹⁸. Lo que el artista-artesano debe invocar son fuerzas moleculares de lo Dividual, individualidades de grupo suficientemente reales para tener efectos, y suficientemente virtuales para no recaer en nacionalismos o fascismos que instauren relaciones jerárquicas o esencias tiránicas mediante la estabilización de las identidades. El poder político del artista no tiene un lugar más importante que en esta edad cósmica pues es el encargado de crear el pueblo, de inventarlo¹⁹⁹ y de abrir espacios de liberación y resistencia en medio de los estados de modulación constante, meta-estable y fluida del control en la sociedad contemporánea²⁰⁰.

Compositores representativos de esta problemática del pueblo son Béla Bartók y Luciano Berio. Bartók se dedicó a investigar e incorporar las expresiones musicales de la tradición popular húngara, sin contentarse con reproducir sus prácticas y obras sino desterritorializándolas de manera tal que le ayudaron a componer un nuevo lenguaje musical, gracias a que sus estructuras habían permanecido al margen de la fijeza de los sistemas académicos occidentales. Su procedimiento no se basa en una posición teórica o

¹⁹⁷ La “guerra total” se apoya en la creación de un terror constante, la aniquilación de la población, y la destrucción del hábitat; la “paz total” es la continuación de la guerra por otros medios, mediante la instauración de un clima constante de inseguridad, la despoblación de las ciudades gracias al control del espacio urbano, y el hacer los hábitats inhabitables. Ver Bogue, Ronald. *Op. Cit.* Pág. 48.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Poetas como Walt Whitman tenían una gran claridad acerca de esta función del artista como se ve en su obra *Perspectivas Democráticas*. Americalee. Buenos Aires. 1944.

²⁰⁰ Ver Deleuze, Gilles. “Post-scriptum sobre las sociedades de control” en *Conversaciones*. Pre-textos. Valencia. 1999.

abstracta sino que su punto de partida está en experiencias culturales y populares reales que cobijaban inesperadamente posibilidades inmensas de expansión de la complejidad sonora²⁰¹. En este tipo de procedimientos opera con gran efectividad la llamada “desterritorialización del ritornelo”: se toman motivos folklóricos tradicionales, pequeñas formas, para hacer con ellos puertas o llaves de acceso a creaciones con un índice mucho más elevado de flexibilidad. En esta tercera “edad” del arte el tercer aspecto del ritornelo y sus líneas de fuga que se salen de las sujeciones y limitaciones de los territorios, de los sistemas cerrados y de las identidades sedimentadas. Y sin embargo nos preguntamos si no se encuentra aquí un juicio demasiado ligero frente a la música popular, por considerarla enmarcada de manera casi irremediable dentro de los aspectos 1 y 2 del ritornelo. Generalmente los comentaristas no escapan a esta objeción, pues en su interpretación de lo concerniente a la música en Deleuze y Guattari suelen pasar de largo frente a este posible punto ciego, repitiendo simplemente la postura de los autores o a veces incluso tornándola más grave. Así lo vemos en Alberto Navarro:

78

La música popular es melódica, forma la obra en su totalidad y una vez terminada no puede sino repetirse, por ello la melodía popular no es un verdadero tema musical; la sinfonía en cambio es un tema y un desarrollo en variantes, pero en la máquina musical cósmica, en el sintetizador de elementos heterogéneos, no hay tema sino variación. Música que produce el mar y el viento del Cosmos. En Schumann todo es variación, de líneas y movimientos²⁰².

A eso llega también Ronald Bogue, uno de los mayores conocedores sobre la música en el pensamiento de Deleuze, que incluso se ha servido de él para trabajos específicos sobre músicas cercanas a la popular en relación con posibilidades artísticas modernas, funcionando como tercer aspecto del ritornelo²⁰³:

El obstáculo primario de la apropiación de la canción folklórica dentro del arte musical es que las melodías folklóricas son generalmente auto-contenidas, completas en sí mismas y no tienen necesidad de un desarrollo posterior, mientras que los temas de las grandes composiciones artísticas son incompletos y abiertos, y la forma de tales composiciones es generada desde la expansión y elaboración del potencial inherente a esos temas²⁰⁴.

²⁰¹ “Sus experimentos rítmicos no se emitieron de una manipulación abstracta de permutaciones numéricas sino que retuvo la vitalidad y la corporalidad de las prácticas de baile y canto de la cultura popular”. Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Pág. 49.

²⁰² Navarro, Alberto. *Op. Cit.* Pág. 84.

²⁰³ Ver “Violence in Three Shades of Metal. Death, Doom and Black”.

²⁰⁴ Bogue, Ronald, siguiendo a Gisèle Brelet. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Pág. 49.

El componente de “invención” necesario en la búsqueda de un pueblo por venir pasa por reconocer que los elementos que el artista encuentra, ya sea en el sistema musical occidental o en tradiciones populares, no bastan en sí mismos: es necesaria la desterritorialización de ambos, encontrando en ellos los vectores que puedan empujar a la invocación de fuerzas y devenires que los superen, como en Bartók.

El otro compositor importante en cuanto al pueblo futuro, molecular, es Berio, más radical en su proyecto de conseguir una música que hiciera trabajar en conjunto la música popular y la occidental contemporánea en su búsqueda de un agenciamiento de agenciamientos, la utopía de una síntesis exponencial de heteróclitos. Más que reproducir temas populares, Berio abrió el camino para que, de manera sutil, diferentes prácticas musicales tuvieran espacio en el desarrollo de “microtemas” que encontraban lugar en un conjunto instrumental inmenso y muy variado, pasando por culturas de todas partes del mundo y de diferentes épocas, dando lugar a una verdadera “heterofonía pancultural”²⁰⁵. Para lograr una obra de tal magnitud y riqueza interior se necesitan fuertes procesos de desterritorialización, la extracción de múltiples elementos culturales, lingüísticos y sonoros, de sus respectivos territorios, así como evitar que se vuelva una simple mezcla, amalgama, fusión o yuxtaposición de elementos –ya vimos que una multitud no es un ejército ni una masa–. Se trata de una reunión en la cual se percibe un esbozo de pueblo en proceso de formación, un grupo donde la multiplicidad tiene cabida sin sacrificar la singularidad de sus miembros, pues el cambio y la inestabilidad se garantizan por el advenimiento renovado de relaciones en variación: una población molecular.

La música liberada de los estándares, clásicos e incluso románticos, es valorada por Deleuze y a Guattari al punto de que sería deseable que todo arte buscara ceñirse a las características modernas. Aunque se conceda el potencial liberador único y los elementos revolucionarios de estas expresiones de la música contemporánea cabe preguntarse si no hay al mismo tiempo una parcialidad, una incomprensión o incluso una posible ingenuidad en encumbrar estas nuevas escuelas y expresiones de manera exagerada. Quizá sea

²⁰⁵ *Ibíd.* Pág. 50.

posible afirmar que en ocasiones no fueron necesariamente tan innovadoras, ni pudieron estar llevando a cabo operaciones minoritarias, afirmando de cuando en cuando, tal vez sin saberlo, el poder y la dominación dentro de esferas institucionales, académicas y racionalistas que encontraron su lugar dentro de la historia de la música: en últimas, pudieron facilitar la acción del poder fascista de la música dando pie para que otros se sirvieran de él. Por último, quizás este problema explica las revoluciones y renovaciones efectuadas al interior de esas mismas expresiones modernas²⁰⁶. Pero es este un tema polémico sobre el cual no podemos más que arriesgar algunas ideas provisionales, postergando una consideración sistemática por no ser nuestro tema central²⁰⁷.

9- *Historia de la música como actualización y expresión del ritornelo:*

El recorrido y clasificación que hemos hecho de las tres “edades” en la historia del arte nos sitúa frente a una concepción de la historia en la que el arte, en razón de las prácticas, el manejo los materiales, las operaciones de composición y la condición de las obras, permite pensar la presencia de sus tres modalidades a la vez en diferentes momentos no sucesivos. También nos permite ver una clara valoración de la “edad” moderna por encima de las demás y, así, el desarrollo de una cierta posición valorativa y normativa. Superficialmente da la impresión de que Deleuze y Guattari siguieran apegados a una visión lineal en la cual lo clásico corresponde al arte desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, lo romántico al siglo XIX y lo moderno al siglo XX. Sin embargo, la concepción de la historia que hemos establecido ellos defienden permite aceptar que las modalidades del arte se pueden presentar, pueden desaparecer y reaparecer en cualquier momento, pues no están completamente determinados por datos históricos positivos.

En la “edad” moderna el arte alcanza un nivel tal que sus obras devienen máquinas abstractas. Máquinas, en el sentido de que son herramientas operativas, instrumentos de acción que ponen en conexión regímenes, códigos y planos distintos, agencian y

²⁰⁶ Ver *Supra* Pág 65, nota 196.

²⁰⁷ Scherzinger considera de manera aguda que Deleuze y Guattari no comprendieron del todo el proyecto bouleziano, escapándoseles el alto índice de dominación y fascismo que se puede desprender de él, lejos del índice cósmico-desterritorializante-minoritario que le quieren adjudicar a toda costa. *Op. Cit.*

relacionan elementos dispares y heterogéneos para dar paso a composiciones nuevas de todo tipo, diferenciándose de lo mecánico en que su proceder no está dado de antemano, no está programado, limitado o restringido por relaciones de causa-efecto. Abstractas en el sentido en que ocurren en procesos discretos de devenir, en relación con lo virtual donde todo está por acaecer o donde ya todo recién acaeció, más allá de las determinaciones actuales duras y positivas, sin depender de formas o sustancias dadas²⁰⁸.

Las expresiones a través de un material molecular de captura serían privilegiadas en lograr que la sonoridad pura se manifieste como plano de inmanencia, no como plano de trascendente²⁰⁹ o plano molar con ataduras y convenciones que restringen el lenguaje y la materia musical a estructuras, ya sea de la subjetividad, de significantes, o de valores jerárquicos. Todo se juega así en un “entre”, que se libera de los sistemas de convención y que deja de estar inmerso en organizaciones externas, hallando su momento en un germen constante, una línea transversal que dispone elementos a su alrededor para que proliferen en movimientos constantes, sólo marcados por velocidades y lentitudes.

81

Se hace patente que la historia de la música debe abordarse como la historia del devenir del ritornelo, los puntos discretos en los que toma forma y se actualiza en una transversal temporal. Es por eso que se afirma que todo gran artista repite la historia del arte, porque actualiza los momentos y posibilidades del ritornelo de manera transversal. Este, más que constituirse como el origen de la música, se erige como su bloque de contenido, algo así como su medio particular, pues la música se da sólo en tanto actúa sobre él: “la verdadera música comienza a partir del momento en que se toma el pequeño ritornelo y se desterritorializa”²¹⁰. La música aparece como el bloque o forma de expresión de la forma o bloque de contenido que es el ritornelo²¹¹. Pero si el ritornelo hace posible la música, tanto como puede obstaculizarla, es porque sus características son opuestas: la música es desterritorializante, y el ritornelo territorial, territorializante y reterritorializante –aunque

²⁰⁸ Ver Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 519.

²⁰⁹ Deleuze y Guattari. *Rizoma*. Págs. 17-18.

²¹⁰ Deleuze, Gilles. “El plano de consistencia sonoro”. Pág. 332.

²¹¹ Ver Buchanan, Ian. *Op. Cit.* Pág. 184.

estas características también se traspasan entre ellos, al estar vinculados inextricablemente²¹².

La música no se define pues de manera esencial, sino por cómo actúa sobre el ritornelo. Cada vez lo toma y lo hace funcionar de diferentes maneras, y las “edades” del arte no son más que eso: efectuaciones, expresiones de un bloque de contenido. El ritornelo está así al nivel virtual del acontecimiento, no está necesariamente dado o actualizado, sino que encuentra expresión y se actualiza de diferentes maneras cambiantes, pero él mismo sigue siendo pura reserva: “una de las características que definen al ritornelo es su inexpresividad. Es puro contenido que espera expresión”²¹³.

Si la música tiene un carácter cambiante, pues es expresiones diversas de un mismo contenido –el ritornelo–, la historia de la música será también siempre, y a la par, una anti-historia, que necesariamente incluirá

[...] un recuento de los varios momentos cronológicos en los que los compositores han encontrado medios para crear bloques sonoros de tiempo flotante [...] Todos los compositores genuinamente creativos [...] proceden [...] inventando diagonales, líneas transversales de desterritorialización, cuyas características específicas, sin embargo, están determinadas en cada instancia por las convenciones musicales de la era del compositor. En este sentido, uno debe abordar la historia de la música en términos de las formas convencionales y sus metamorfosis transversales²¹⁴.

La historia de la música, como historia y anti-historia, debe seguir los parámetros del estudio del devenir y de los acontecimientos, “delinear el dinamismo interno de todo tipo de eventos y la manera en que estos se despliegan en la realidad”²¹⁵. Como el ritornelo sería un concepto del mismo tipo de los que expresan tanto las dinámicas virtuales de los eventos como sus actualizaciones concretas en lo real, seguir su historia no puede limitarse a seguir sus manifestaciones concretas en una concepción lineal del tiempo. Un abordaje desde el enfoque geoestético permite trazar líneas transversales que detectan las conexiones alcanzadas por las líneas de fuga y las diagonales, la presencia proliferante del acontecimiento y de lo virtual en devenires e individualidades paradójicas que se producen en tiempos no pulsados.

²¹² Ver Holland, Eugene. *Op. Cit.* Pág. 198.

²¹³ Buchanan, Ian. *Op. Cit.* Pág. 189.

²¹⁴ Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts.* Pág. 38.

²¹⁵ Patton, Paul. *Op. Cit.* Pág. 49.

Capítulo III. Música y devenir:

“Cualquier cosa, lo más inesperado, lo más insignificante, puede precipitarnos en un devenir”.

Deleuze y Guattari²¹⁶.

1- *Arte, ser y devenir:*

En el anterior capítulo dejamos clara la relación del arte con las operaciones de des/re/territorialización. Quedaba por desarrollarse el hecho de qué pasa y qué se produce con esos actos pues es en ellos donde se juega en todo su alcance el poder del arte y su capacidad de afectar y contra-efectuar la realidad. Faltaba abordar de manera más directa el principal fenómeno desencadenado de esos agenciamientos territoriales y eso es lo que haremos ahora de manera amplia. Abordaremos el devenir, y con él, los bloqueos o estabilizaciones que sufre debido a procesos de territorialización y reterritorialización, respectivamente, y los despliegues o efectuaciones que acomete, y que se llevan a cabo a partir de procesos de desterritorialización.

83

El devenir hace parte, junto con la diferencia²¹⁷, la multiplicidad, el acontecimiento y lo virtual²¹⁸, del grupo de poderosos conceptos con los cuales Deleuze se desmarca de la tradición filosófica dominante. En una filosofía que busca comprender la producción, lo nuevo y la experiencia real, más allá de la representación, la duplicación, la imitación y la posibilidad –noción que se encuentran no sólo a la base de concepciones tradicionales de la filosofía sino también del arte–, el devenir se muestra como la pieza clave que permite entender la diferencia y la experimentación, abriéndose camino en el seno de las aparentes estabilidades de la identidad y del ser, conceptos altamente estáticos que han dominado la historia de la filosofía como ya mostraron de manera crítica, cada uno en su momento, pensadores como Heráclito, Nietzsche y Heidegger.

Si miramos de cerca el concepto de ser en su sentido clásico, se acerca éste bastante a la segunda modalidad del ritornelo: pretende encerrar un territorio ontológico, contener

²¹⁶ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 292.

²¹⁷ Clifford Stagoll considera al devenir y la diferencia como las dos “piedras angulares” de la ontología deleuziana. “Becoming” en Parr, Adrian. Ed. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh U. Edinburgh. Pág. 21.

²¹⁸ Ver Smith, Daniel y John Protevi. *Op. Cit.* Pág. 1.

elementos de identidad, formar y fijar unidades de sentido. El ser es como la instantánea de la sombra de una existencia, la cual es obligada a detenerse y empobrecerse con el fin de componer una imagen que supuestamente debe ser capaz de dar cuenta de ella. El devenir, por el contrario, está en relación con el tercer aspecto del ritornelo, con las líneas de fuga; da cuenta de la apertura de las individualidades, del flujo, del movimiento y del cambio, y el arte tiene un privilegio en esta operación aparentemente imposible²¹⁹. Este privilegio reside más precisamente en la posibilidad de hacerse cargo de manera constante de la desterritorialización, de la cual depende el devenir: “El arte nunca es un fin, no es más que un instrumento para trazar líneas de vida, [...] esos devenires reales, que no se producen simplemente *en* el arte, [...] esas fugas activas, que no consisten en fugarse *en* el arte, en refugiarse en el arte, sino *por* el arte²²⁰.”

La razón de que el devenir ponga en crisis al ser como “uno” y como mismidad, es que apela a la alteridad, se constituye principalmente como “devenir-otro”, proceso por el cual un elemento cualquiera, cuerpo o entidad que normalmente se percibe separado, autocontenido y encapsulado, se abre, se expulsa fuera de sí, se pone en éxtasis y entra en agenciamientos con otros elementos con los que, en principio, no parece tener nada en común. Con ello se muestra que lo que se tenía como unidades separadas con un ser distinguible en verdad siempre estuvo en continuidad respecto de un flujo de realidad y de fuerzas de la naturaleza que las excedían. Este flujo de fuerzas se puede imponer en cualquier momento, puede manifestarse mostrando no sólo que está en capacidad de actuar sobre los individuos, sino que en realidad los atraviesa y los constituye, aunque se encuentre la mayoría del tiempo en una suerte de desactivación, sueño o sopor.

Empero, tal fondo común de fuerzas e intensidades hace que Deleuze no renuncie del todo a la noción de ser recuperándola en otro sentido, en el que se encuentra emparentado con la filosofía de pensadores como Spinoza y Bergson. En efecto, las fuerzas que impulsan la creación y la producción de todas las cosas hacen parte de un

²¹⁹ Ver Alberto Gualandi, quien muestra la conciliación compleja que establece Deleuze entre ser unívoco y devenir. *Op. Cit.* Págs. 16-18.

²²⁰ Cherniavsky, Axel. *Op. Cit.* Pág. 191.

flujo o impulso único, de una univocidad de ser que se manifiesta de formas múltiples e inagotables: una sustancia única con infinitos atributos, caosmos; una sola duración que se despliega en tiempos heterogéneos. Es posible postular entonces un mismo valor de ser para todos los tipos de cambios y diferencias que encontramos en la naturaleza y en la realidad, tanto en estado virtual como actual. Y la consecuencia más importante de esta noción de ser unívoco será quizá la de que el pensamiento deleuziano se erige como “un sistema igualitario que no admite ninguna jerarquía ontológica entre las cosas existentes – el alma y el cuerpo, el animal y el hombre, el viviente y el no-viviente”²²¹.

Esta univocidad horizontal del ser, a la que todas las cosas pertenecen y con la cual participan, corresponde a un estatuto inmanente de lo real, pues se hace imposible sostener para ella un principio externo o trascendente respecto del que se afirmen niveles o grados verticales de ser o verdad, o de no-ser y falsedad. Por ello la filosofía de Deleuze es una filosofía de la inmanencia que concilia el ser y el devenir pues “Todos los “seres” son solo momentos relativamente estables en un flujo de devenir-vida”²²².

2- *Procesos de des/re/territorialización en la música, preparación o bloqueo de devenir:*

La producción de lo nuevo requiere movimientos previos de estratificación y codificación sobre medios y territorios para alcanzar una estabilidad de organización y estructuración. El devenir, al ser reactivación del puro flujo de las fuerzas generativas de la naturaleza, necesariamente debe pasar por actos de des-subjetivación, descodificación y desterritorialización. Se trata de operaciones de liberación de los elementos inmersos en medios y territorios específicos, dejándolos disponibles para componer agenciamientos de otro modo imposibles. Por eso la relación devenir y desterritorialización resulta esencial.

Mediante la territorialización, los componentes de medio que se desprenden de su compromiso con funciones y posiciones semióticas específicas adquieren mayor autonomía, y esto les permite ganar la expresividad necesaria para acometer nuevos

²²¹ Gualandi, Alberto. *Op. Cit.* Pág. 18.

²²² Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze.* Pág. 125.

agenciamientos. Sobre estos aún es posible ejercer nuevos procesos, ahora de desterritorialización, llevando a los agenciamientos a un terreno más allá de los límites que parecían tener. Estos procesos, tanto de re/territorialización como de desterritorialización, se constituyen como el primer par de aspectos presentes en todo agenciamiento²²³.

Examinaremos estos factores R/T y D en el agenciamiento sonoro o plano de consistencia llamado música²²⁴, y para tal fin desglosaremos la actividad de agenciamientos sonoros sobre el ritornelo en tanto agenciamiento territorial, pues el papel de la música está comprometido con el éxito que tenga en desterritorializar la tendencia del ritornelo a territorializar o reterritorializar elementos expresivos. Pero antes de hacerlo, consignemos un dato: en todos los aspectos del ritornelo se encuentran presentes, en cierta medida, los factores R/T y D. Por ello en cada uno encontraremos tendencias hacia situaciones deseables, liberadoras o convenientes, pero también riesgos, peligros y amenazas. Y es que incluso la función de desterritorialización, la más liberadora según Deleuze y Guattari, se presenta de forma negativa y positiva, tanto para la desterritorialización relativa²²⁵, como para la absoluta²²⁶. Zepke señala para la condición positiva de la desterritorialización, en su aspecto relativo o absoluto, que en el primero tiene una cualidad de resistencia frente a las fuerzas controladoras dentro de un espacio determinado, mientras que el segundo remite a una condición creativa, al capturar fuerzas del caosmos desencadenadas por ritornelos expresivos²²⁷.

Ante el primer aspecto del ritornelo asistimos a la presencia de pequeñas melodías de la mayor simplicidad, pero que bastan para instaurar asideros, puntos de orden en medio

²²³ Los agenciamientos son tetravalentes, siendo su primer par el de contenido y expresión y el segundo la territorialidad y desterritorialización. Ver. Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Págs. 513-515.

²²⁴ Ver Deleuze, Gilles. "El plano de consistencia sonoro".

²²⁵ En la que "la línea de fuga permanece bloqueada", "segmentarizada [...] o se precipita en agujeros negros" y "cualquier cosa puede servir de reterritorialización". Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Págs. 517-9.

²²⁶ La cual "realiza la creación de una nueva tierra, [...] conecta las líneas de fuga, las lleva a la potencia de una línea vital abstracta o traza un plan de consistencia", pero también puede degenerar en "línea de destrucción y de muerte", convertir lo absoluto en "un englobante", un totalizante que sobrecodifica la tierra, y que como consecuencia conjuga las líneas de fuga para detenerlas, destruirlas, en lugar de conectarlas para crear". *Ibíd.*

²²⁷ Ver Zepke, Stephen. *Op. Cit.* Pág. 168.

del caos. Una tonada, una cancioncilla, un estribillo, retrotraen lo familiar, explicitan estructuras rítmicas y melódicas, sirven para afrontar fuerzas caóticas. La función individual y social de la música encuentra aquí una fuente de explicación, pues es fácil constatar cómo se necesita como un salvamento o recurso para enfrentar situaciones límite –de peligro, desasosiego, angustia o desconcierto–. ¿Quién no ha llegado, sobre todo de niño, a silbar, canturrear, tararear una tonada familiar para darse fuerzas ante una situación de temor? ¿Quién no ha tratado de calmarse frente a un estado de ánimo desfavorable escuchando fragmentos musicales, o de enfrentar con ellos la percepción insoportable de que el tiempo se estira durante una larga e impaciente espera?

En los casos que hemos mencionado el papel de lo sonoro tiene una utilidad que se impone más allá de sí, y por eso su forma de expresión y de contenido no importa, pasa a un segundo plano o se contenta con ser simple. Pero la importancia de estos salvamentos sonoros es tal que, más allá de su grado de complejidad, su ausencia puede hacerse grave, incluso insoportable. Puede estar aquí el precedente para el hecho constatable de la presencia universal de la música a lo largo de la historia, en todos los rituales humanos y en las relaciones de sociabilidad, cobijando todo tipo de culturas sin excepción. Actualmente vemos además cómo la música, por más simple que sea, se ha instaurado como un telón de fondo o un acompañamiento de las actividades cotidianas que sirve para evitar situaciones límites y para contener el resurgimiento del caos²²⁸. Este poder se ve aumentado por las propias características de lo sonoro, que ha accedido a un “don de la ubicuidad”²²⁹ emanado de los avances tecnológicos recientes –de finales del XIX y todo el siglo XX²³⁰– los cuales brindan la posibilidad de producción y reproducción automática de los sonidos: puede estar en todo lado con una facilidad asombrosa, al punto de llegar a saturar la vida diaria²³¹. Y es que si cada punto de orden es efectivamente un camino, el

²²⁸ Ver *Supra*, nota 152.

²²⁹ Esto fue postulado tempranamente, y de manera optimista, por Paul Valéry. Ver “La conquista de la ubicuidad” en *Piezas sobre arte*. Visor. Madrid. 1999. Pág. 132.

²³⁰ Para un estudio sobre las consecuencias de los avances técnicos para la música y el sonido ver Bejarano, Mauricio. *A vuelo de murciélago el sonido, nueva materialidad*. Universidad Nacional. Bogotá. 2006.

²³¹ La posibilidad de reproducir la música de forma electrónica y digital permite separar el sonido de su fuente sonora, dando origen al concepto de “esquizofonía”, acuñado por Murray Schafer.

comienzo de un mundo que puede señalar diferentes líneas segmentarizadas de vida y de opción existencial, si realmente siembra el germen de territorios nuevos y mundos posibles²³², ¿muchos puntos de orden no pueden percibirse como desorden y caos, como una proliferación de elementos difusos que hacen que esta función se desvanezca?

Lo acústico tiene propiedades concretas. Podríamos decir que en un estado crudo sitúa un espacio que “reproduce centros en todas partes y no tiene límites ni márgenes en ninguna parte”²³³. Por esta propiedad el ritornelo no puede quedarse en un nivel de indeterminación, sino que esconde un impulso hacia un segundo aspecto, más sólido y constituido, pues el simple hecho de señalar caminos o instaurar puntos tiene una propensión a la disolución que hace sus productos sean de todos modos muy débiles. Para el espacio acústico volverse englobante y envolvente, y conseguir atravesar y enganchar los cuerpos de manera más eficaz, debe poner en juego un mayor índice de territorialidad. Así en el segundo aspecto del ritornelo tenemos una música o unos agenciamientos sonoros que han conseguido mayor elaboración, al insertarse dentro de estructuras y sistemas con más variables. Estos ponen en juego cualidades más expresivas y por lo tanto también ayudan a construir identidades con un sentido más formado de la propiedad y la pertenencia. Y todo ello, lejos de invalidar lo dicho para el primer aspecto, lo refuerza.

La música necesita contar a este nivel con una mayor claridad de criterios jerárquicos, coordenadas horizontales y verticales, pares binarios asimétricos, que permitan situar la expresión para que los individuos puedan establecerse dentro de territorios bien delimitados, respecto de los cuales puedan declararse miembros o no-miembros. En este segundo aspecto del ritornelo es donde tienen más sentido dicotomías como las de ruido/música, tradición/innovación, o el establecimiento de géneros musicales, estilos,

²³² Dentro de la mitología fantástica ideada por J.R.R. Tolkien se reserva para la música la tarea de impulsar la creación originaria. Ilúvatar propone como ser más poderoso la armonía de una Gran Música unisonante ante la cual el rebelde Melkor improvisa disonancias y contrapuntos arrogantes. Ver “Ainulindalë o La música de los Ainur” en *El Silmarillion*. Minotauro. México. 1996. Susan Campos elabora una reflexión acerca de este texto. “Diálogos en Ainulindalë: sobre el problema de pensar la música y la música como pensar” en *Revista Humanitas*, Vol. 3, 2008, Pontificia Universidad Javeriana, Cali-Colombia, 2008. Págs.175-195.

²³³ Hempell, Anthony, clarificando la noción de “espacio acústico” de Marshall McLuhan en *The Global Village*. “Visual and acoustic space”. 1996. [Http://www.anthonyhempell.com/papers/tetrad/visual.html](http://www.anthonyhempell.com/papers/tetrad/visual.html)

roles para los instrumentos y para los músicos, etc., así como la actividad musical especializada y profesionalizada²³⁴. Encontramos ya aquí una diferencia frente al primer aspecto del ritornelo, tan vago que definitivamente no serviría para llevar a cabo este tipo de diferenciaciones.

Para ilustrar este segundo aspecto del ritornelo, la instauración de un espacio cerrado de orden, podemos remitir a la discusión que llevamos a cabo acerca de los problemas de la relación entre tradición e innovación musical²³⁵, pero más allá de ella podemos traer a consideración un caso muy ilustrativo respecto de las propiedades territoriales de la música, su capacidad de generar paredes y límites, de incluir y excluir miembros. Theodore Dalrymple²³⁶ recoge la historia de los habitantes de una población llamada Rotherham, quienes se las ingeniaron para establecer límites territoriales sonoros –no menos sólidos que paredes de concreto como quedó claro– para hacer frente a los ataques e invasiones de los furibundos hinchas de fútbol conocidos como “hooligans”. El método consistió en hacer sonar a alto volumen música de Bach a través de parlantes, lo cual derivó en que los jóvenes vándalos se sintieran desprovistos del ímpetu y la comodidad para acometer los saqueos y destrucciones a las cuales tenían acostumbrado al pueblo. Un intento anterior, más radical, ya había dado frutos: emitir ruidos perceptibles sólo por oídos jóvenes. Pero tal medida fue abandonada por el temor de que los atacantes sufrieran daños permanentes y emprendieran demandas legales. Dicho ruido fue reemplazado entonces por música que, de todos modos, se mostró totalmente efectiva como contención de unos límites invisibles.

Es posible que en este segundo aspecto del ritornelo se haya superado la sujeción de la música con respecto a medios específicos más inmediatos, así como a funciones y a fuerzas también concretas. En el caso anterior una música fue arrancada de su medio o territorio e insertada en otro para generar un reagrupamiento de las fuerzas. Sin embargo, se ve cómo esta nueva libertad provisional del material no lo será más que para establecer

²³⁴ Bey, Hakim. “Utopian Blues”. Sin fecha. Disponible en: <http://hermetic.com/bey/utopian.html>

²³⁵ Ver *Supra* Págs. 35-39.

²³⁶ “When Hooligans Bach Down” en *City Journal*. Enero de 2009. Disponible en: <http://www.city-journal.org/2009/eon0129td.html>

nuevos órdenes, quizás más complejos pero también más fuertemente comprometidos, esta vez con instituciones sociales, con concepciones de la subjetividad, con regímenes de signos, con estructuras de identificación, etc.

Otro efecto bastante visible de la música es la reinserción de los movimientos de los cuerpos en nuevos agenciamientos territoriales en la danza. Este arte conlleva la descodificación de los movimientos “naturales” –aquellos necesarios para la funcionalidad y la supervivencia en la vida cotidiana–, y su territorialización, su autonomización bajo nuevas reglas y ritmos que dotan a los movimientos de nueva expresividad. Es posible que los tres aspectos del ritornelo deban también aplicarse para la danza, correspondiendo el segundo a danzas con estructuras, aunque autonomizadas, reterritorializadas, sumidas en patrones bastantes fijos en cuanto a sus posibilidades de despliegue. Las marchas militares y los himnos nacionales, por ejemplo, son músicas que agresivamente despliegan reglas y ritmos que producen verdaderas coreografías, que arrastran los cuerpos en gestos y movimientos previamente codificados, tornándolos obedientes.

90

Por último, cabe señalar cómo las condiciones altamente inmateriales del sonido permiten traspasar el espacio físico²³⁷ y acoplarse con facilidad a diversos territorios, contribuyendo a su consolidación. Pascal Quignard señala este hecho remitiéndose al Holocausto nazi, sosteniendo, en detrimento de la música, que fue el único arte que pudo acomodarse “a la organización de los campos, del hambre, de la indigencia, del trabajo, del dolor, de la humillación y de la muerte”²³⁸, colaborando en el exterminio al acompañar la procesión de los cuerpos hacia las cámaras de gas con ritmos difícilmente resistibles para los cuerpos, y frente a los cuales terminaban conjugando su movimiento, sin desearlo.

²³⁷ Un ejemplo claro de esto, aunque no utiliza música como tal sino consignas políticas, se ha visto en el uso que el gobierno surcoreano ha hecho de altavoces instalados en la frontera con Corea del Norte para emitir propaganda anti-comunista. El complicado estatuto de lo sonoro, entre lo material y lo inmaterial, es suficiente para provocar al enemigo mediante la transgresión de su espacio, pero no para convertirlo en un acto positivo que pueda tomarse como declaración de guerra, tal como lo sería la violación de fronteras de una forma más “material” y “física”. Ver “Corea del Norte amenaza con destruir los altavoces de propaganda surcoreanos”. *Diario ABC* de España, junio 12 de 2010. Disponible en: <http://www.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=417956->

²³⁸ *El odio a la música*. Andrés Bello. Santiago. 1998. Pág. 193.

Pasemos al tercer aspecto del ritornelo, que podría nombrarse propiamente como la desterritorialización del ritornelo, la crisis o explosión de sus ritmos autónomos, pues es un desprendimiento máximo de sus operaciones de estabilización y sujeción territorial. Para Deleuze y Guattari el ejemplo privilegiado en música de este aspecto está en gran parte de los experimentos de compositores de vanguardia²³⁹, quienes se embarcaron en empresas de molecularización de los materiales con el fin de captar fuerzas del cosmos y, sobre todo, en un esfuerzo por manifestar un tiempo no-pulsado, “una duración, un tiempo liberado de toda medida, ya sea regular o irregular, simple o compleja”²⁴⁰. Este tiempo flotante tiene como efecto el desencadenamiento de devenires no-humanos, inmersos y disponibles en esas mismas fuerzas del cosmos.

Uno de los logros más maravillosos del arte moderno sería el “hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son”, según la expresión de Deleuze. Al hacerlo consigue la producción de mundos nuevos, caracterizados por sostenerse a sí mismos en un plano que les es propio: el plano de consistencia sonora, la música. No se trata ya de imitar o reflejar impulsos internos de cuerpos, o circunstancias externas, o datos de la conciencia o la percepción; se trata de generar bloques de espacio y tiempo de modo que adquieran existencia y consistencia, sirviendo como piso para *personajes rítmicos, paisajes sonoros, colores audibles*, etc., en otras palabras, para individuaciones paradójicas, *haecceidades*.

Si los agenciamientos territoriales en el segundo aspecto del ritornelo son la “conjunción de coordenadas espacio-temporales (y así las posibilidades de medición, locación precisa, concreción y actualidad) y cualidades (que son inconmensurables, indeterminadas, virtuales y no acabadas), esto es, el acoplamiento de un medio y un ritmo”²⁴¹, resulta claro que en ellos domina el primer factor, las coordenadas espacio-temporales dadas, mientras que en este tercer aspecto del ritornelo –su superación– dominaría el segundo: lo inconmensurable, lo virtual, lo indeterminado, lo no acabado. Dichas características se hacen dominantes en tanto logran intensificarse, a tal punto que permean el primer

²³⁹ Ver al respecto el estudio de Buydens, Mireille. *Sahara : l'esthétique de Gilles Deleuze*. J. Vrin, Paris. 1990.

²⁴⁰ Deleuze, Gilles. “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son”. Pág. 150.

²⁴¹ Grosz. *Chaos, Territory, Art*. Pág. 19.

factor: generan un tiempo y un espacio liso, flotante, abierto y en proliferación, es decir, cualitativo, en conexiones infinitas y rizomáticas²⁴².

El arte moderno debe pues dar acceso a lo imperceptible, en otras palabras a lo virtual. La desterritorialización permite este tránsito, pues abre la percepción y las afecciones, produce en el cuerpo una reactivación del flujo de las fuerzas de la naturaleza más allá de la particularidad de unas facultades reducidas. Es esto lo que dicen Deleuze y Guattari cuando señalan que las fuerzas puras del Cosmos estaban ya presentes “desde siempre”, “pero en otras condiciones perceptivas”²⁴³. Deleuze lo explica bien cuando muestra que la percepción generalmente está cerrada, como adormecida, frente a la dimensión virtual de lo real. No basta con que efectivamente la materia sea materia-movimiento o materia-energía, en tanto está compuesta de átomos y electrones; no nos contentamos con que así sea ni es suficiente que lo sepamos y seamos conscientes de ello de manera teórica y abstracta; se necesita, más allá de ello, de un agenciamiento particular que logre que esta condición de la materia se nos dé como sensible, accesible a la percepción y a la intuición.

92

Las artes son una vía para llegar a percibir devenires y entidades paradójicas pues mediante sus técnicas permiten “seguir la materia-movimiento. [...] busca[r] la materia en tanto que presenta tal singularidad antes que tal otra, tal afecto antes que tal otro, haciendo sufrir a esa materia ciertas operaciones con el objeto de hacer converger las singularidades sobre tal o cual trazo de expresión”²⁴⁴. En otras palabras, al arte es capaz de someter a la materia a operaciones que capturan y hacen que no nos escape su carácter cambiante y su pertenencia al gran flujo; y esta percepción nos hace participar efectivamente de dicho flujo, percibir también en nosotros mismos esas singularidades que nos constituyen, a la vez que amenazan nuestra “unidad” identitaria. De ahí que el arte moderno ya no dependa de formas, sujetos o materias estables, sino simplemente de “relaciones diferenciales de velocidad entre elementos”²⁴⁵, singularidades puras que se hacen a cada momento, proliferan, itineran, atraen, repelen y cambian persistentemente,

²⁴² Que en tanto múltiples dejan de responder a un centro, a una ley o a una estructura fija.

²⁴³ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 350.

²⁴⁴ Deleuze, Gilles. “Música y metalurgia” Pág. 370.

²⁴⁵ Deleuze, Gilles. “El plano de consistencia sonoro”. Pág. 333.

en vez de obedecer a un plan de organización trascendente que fija regularidades o irregularidades. Más allá del esquema de materia-forma, son modulaciones, estados metaestables, materia-movimiento que no se sujeta más a un tiempo determinado pues “la toma de forma no se cumple en un solo instante de manera visible, sino en varias operaciones sucesivas”²⁴⁶. Así, hay en el arte moderno “un espacio y un tiempo anexactos, no métricos”²⁴⁷, así como esencias que se despliegan en ellos, devenires, una especie de corporeidades nómadas y vagas, en el sentido de vagabundas²⁴⁸.

Pero ¿se reduce esta gran fuga que convoca devenires a compositores de vanguardia? Aunque Deleuze y Guattari insisten en ellos, es posible pensar que quedan las puertas abiertas para alcanzarla desde otras tradiciones, otras técnicas e incluso desde planos todavía cercanos a estructuras formales, subjetivas, significantes y de tiempo pulsado. Durante varias discusiones con Deleuze acerca de música Richard Pinhas parece apuntar en esa dirección, sugiriendo una posición quizás demasiado radical en su interlocutor:

Me pregunto si no habría una relación sintética de metalización [...] que pusiera en relación –entre otras cosas y sin ser oposiciones estrictas, [...]– un espacio liso y un espacio estriado, una materia flujo o en movimiento y quizás una materia más o menos del tipo coagulado [...], un cierto tipo de duración que correspondería a una duración territorial y un tipo diferente de duración que se relacionaría posiblemente con el polo itinerante²⁴⁹.

Para Pinhas parece ser útil pensar formas mixtas de tiempo a la vez continuo y acontecimental. Compositores-intérpretes como Philip Glass estarían inclinados hacia “una efectuación extremadamente potente que sería mucho más interesante en ciertos aspectos que la noción de tiempo no pulsado que, a priori, se situaría del lado del *Aion*”²⁵⁰. La posición de Pinhas da para reevaluar –él mismo se arriesga por momentos–, atenuar o

²⁴⁶ Deleuze citando a Simondon. “Música y metalurgia”. Pág. 378.

²⁴⁷ *Ibid.* Pág. 371.

²⁴⁸ Ver *Ibid.* Aparece de nuevo el hecho de que los acontecimientos no son esencias abstractas, pues están en conexión con combinaciones de cuerpos que son sus actualizaciones, pero tampoco se reducen a ninguna de dichas actualizaciones efectivas. La corporeidad “Por un lado es inseparable de los procesos de deformación de los que ella es el asiento. [...] Y por otra parte, es inseparable de un cierto tipo de cualidades susceptibles de más y menos”. *Ibid.* Pág. 371.

²⁴⁹ Intervención de Richard Pinhas en *Ibid.* Pág. 361.

²⁵⁰ Intervención de Richard Pinhas en Deleuze. “Tiempo pulsado y tiempo no pulsado”. Pág. 346.

al menos plantear reservas sobre la radicalidad de Deleuze al declarar la necesidad de desterritorializar de manera absoluta la subjetividad, el significante y las formas²⁵¹.

Asistimos precisamente a un proceso de metalización que vuelve a exacerbar ciertas líneas de fuga y a meter un devenir molecular en algo que pertenece a un tiempo cronológico. Entonces, tenemos por una parte una forma de base que podemos llamar estructural, subjetivada o subjetivable, [...] segmentaria, en resumen, todo lo que no nos gusta, es decir el tiempo cronológico. Pero por otra parte, tenemos un proceso que llega a involucrar todo eso completamente²⁵².

Autores posteriores, retomando ideas de Deleuze, y siguiendo caminos paralelos a los de Pinhas, han hecho aplicaciones que matizan sus postulados. Algunas de esas búsquedas asignan a la improvisación musical un lugar importante, por su condición de apertura al cosmos y de llamado al futuro, cuestiones adscritas al tercer aspecto del ritornelo. Siendo uno de los elementos más importantes, lo curioso es que se encuentra en músicas no precisamente de tipo moderno, el más caro a Deleuze y Guattari²⁵³.

La música popular, en gran parte pulsada, de pequeños ritornelos, territorial, subjetivada, estructurada, etc., ha tenido grandes representantes de improvisación, maestros que la han llevado a un punto tal que queda difícil no reconocer en ella líneas de fuga en un sentido absoluto. Uno de estos personajes es el gran saxofonista John Coltrane cuya música se considera altamente experimental, no sólo en cuanto a la composición, sino en cuanto a la ejecución misma. La noción de “formas en formación” y “materias en modulación perpetua” no son ajenas para quienes hayan escuchado improvisar a músicos de ese perfil, pudiendo sus solos extenderse de manera inusitada. Coltrane declaró alguna vez, a una pregunta de Miles Davis, que durante sus solos ignoraba en qué momento parar de tocar²⁵⁴, situación comprensible si consideramos que líneas de fuga someten al cuerpo a ritmos que van más allá de él y sobre los cuales carece de todo control. Valéry lo había previsto al decir que en la ejecución de las obras de arte —quizá también en su recepción— se abre una dimensión espacio-temporal singular, con leyes y motivos

²⁵¹ Esta posición también se encuentra, aunque en una reflexión sobre literatura y pintura, en Costa, *Luiz. Op. Cit.* y en la misma Mireille Buydens. *Op. Cit.*

²⁵² Deleuze. “Tiempo pulsado y tiempo no pulsado”. *Ibid.* Pág. 353.

²⁵³ En gran parte de la música moderna la improvisación no se contempla, respondiendo más bien a estructuras, aunque novedosas, muy rígidas, pasadas por el filtro de procedimientos altamente calculados, por más que el material resultante haga experimentar otra cosa y los oculte tras bambalinas.

²⁵⁴ Ver May, Todd. *Gilles Deleuze. An Introduction.* Cambridge. New York. 2005. Pág. 154.

propios, lo cual lo lleva a formular que en el arte se produce la conexión con una esfera de lo infinito y por eso la obra no puede acabar por sí misma sino que necesita de un acontecimiento externo e indirecto que la haga acabar —casi siempre las limitaciones vienen del cuerpo, que cae tarde o temprano en el agotamiento o hasta en la muerte—²⁵⁵.

En sus ejecuciones Coltrane parecía estar no sólo creando, sino perdiéndose en la intensidad del sonido, inmerso en un flujo de experimentación más allá de los límites del sistema tonal²⁵⁶. El instrumento era presionado por el músico, que intuía en él sonidos y ritmos virtuales, por fuera de sus mismas capacidades o leyes físicas²⁵⁷. Para May, hay que evadir el peligro de pensar que en estos casos la música no tiene especificidad, pues se trataría de una herramienta al servicio de una misión ajena: el compromiso de entrar en contacto con una dimensión trascendente, haciendo indiferente si el camino es la música o cualquier otro. Pero la música deja de ser contingente si se mira su especificidad, su característica como agente activo, “un campo virtual de diferencias que puede ser

²⁵⁵ Ver Valéry. “Filosofía de la Danza” en *Teoría poética y estética*. Visor. Barcelona. 1990. Págs. 173-189.

²⁵⁶ Ver May, Todd. *Op. Cit.* Pág. 155.

²⁵⁷ Son varios los casos de músicos inmersos en estas experiencias. Uno de ellos es Charlie Parker, quien inspiró a Julio Cortázar el protagonista del relato *El perseguidor*, quien declara algo muy interesante que nos remite a la incidencia del arte sobre bloques de espacio-tiempo: “[...] cuando empecé a tocar de chico me di cuenta de que el tiempo cambiaba. [...] yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se queda ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos. Yo me di cuenta cuando empecé a tocar que entraba en un ascensor, pero era un ascensor de tiempo [...]. No creas que me olvidaba de la hipoteca o de la religión. Solamente que en esos momentos la hipoteca y la religión eran como el traje que uno no tiene puesto; yo sé que el traje está en el ropero, pero a mí no vas a decirme que en este momento ese traje existe. El traje existe cuando me lo pongo, y la hipoteca y la religión existían cuando terminaba de tocar y la vieja entraba con el pelo colgándole en mechones y se quejaba de que yo le rompía las orejas con esa-música-del-diablo. [...] el tiempo no es como una bolsa que se rellena. Quiero decir que aunque cambie el relleno, en la bolsa no cabe más que una cantidad y se acabó. ¿Ves mi valija, Bruno? Caben dos trajes y dos pares de zapatos. Bueno, ahora imagínate que la vacías y después vas a poner de nuevo los dos trajes y los dos pares de zapatos, y entonces te das cuenta de que solamente caben un traje y un par de zapatos [...] Lo mejor es cuando te das cuenta de que puedes meter una tienda entera en la valija, cientos y cientos de trajes, como yo meto la música en el tiempo cuando estoy tocando, a veces. [...] El metro es un gran invento, Bruno. Viajando en el metro te das cuenta de todo lo que podría caber en la valija. [...] Todo es elástico, chico. Las cosas que parecen duras tienen una elasticidad... [...] -... una elasticidad retardada”. Alianza. Madrid. 1996. Págs. 15-17. Ver el artículo González Riquelme, Andrés. “La Máquina musical en “El Perseguidor” de Julio Cortázar”, en *Revista Acta Literaria*, Nº 28, Universidad de Concepción, 2003, que explora la escritura en este relato desde un punto de vista deleuziano, definiéndolo como una narrativa en agenciamiento con una máquina musical jazz.

actualizado de muchas maneras diferentes”²⁵⁸. Esta relación constitutiva de la música con lo virtual, aunque es la más interesante, no se produce comúnmente:

Desafortunadamente la mayoría de músicos no tocan lo virtual. Ni siquiera buscan hacerlo. La industria discográfica no es una investigadora de la virtualidad musical; es una proveedora de sus identidades más comunes y banales. Y la mayoría de músicos, buscando vender álbumes, se contentan con confinar sus aventuras musicales a los límites del gusto público. Incluso lo que cuenta como transgresiones en la música contemporánea –letras provocativas o accesorios y atuendos escénicos– son poco más que cosquilleos más que desarrollos musicales²⁵⁹.

La relación del músico con su arte cambia del todo: no se trata ya de lograr una maestría técnica en el sentido de un sujeto que brinda forma a una materia. Se trata de que el músico se haga uno con la música, que cada elemento se haga instrumento del otro y entren en un agenciamiento en el que cada par deviene otra cosa: se conquista una máquina abstracta que toca lo virtual, material-fuerzas, Coltrane-música²⁶⁰. Y lo interesante es descubrir que esa epifanía de lo virtual puede aparecer en los lugares más inusitados. Es el caso de la música pop contemporánea que, contrario a lo que podría preverse, no siempre es totalmente controlable por el sistema capitalista, tanto que su recepción, uso y consumo puede tornarse también del tipo minoritario e intenso, sin dejar necesariamente de ser ritornelo en el segundo aspecto²⁶¹.

¿Y respecto a las líneas de desterritorialización negativas en este tercer aspecto del ritornelo? Retomemos primero la danza, como un arte inseparable de la música. En ella también vemos manifestarse tremendos procesos de desterritorialización que coinciden con una larga tradición de desconfianza hacia la música, precisamente por la valoración negativa de un cierto tipo de efectuaciones de fuga especialmente visibles sobre los cuerpos. La música y la danza en ocasiones han sido tildadas de irracionales, hipnóticas, salvajes, en estrecho vínculo con los valores más repudiados de lo social. Lo curioso es que un punto de vista deleuziano permite revalorar estos juicios, que efectivamente pueden señalar experiencias negativas, pero que en otros casos pueden tornarse liberadoras.

²⁵⁸ May. *Op. Cit.* Pág. 156.

²⁵⁹ *Ibíd.*

²⁶⁰ *Ibíd.* Pág. 157.

²⁶¹ Ver la interesante exploración de este problema por Buchanan, Ian. *Op. Cit.*

Valéry señala cómo la música y la danza producen sus propios bloques de espacio-tiempo, haciendo entrar en ellos a los cuerpos y a los individuos. Fenómenos de éxtasis, en los cuales se adquieren energías inusitadas y se producen extraños efectos sobre la consciencia –a veces un desprendimiento de las estructuras de la subjetividad y la identidad individual–, responden a líneas de fuga y de desterritorialización. Es el caso de los derviches y otros bailes de tribus y pueblos tradicionales²⁶², así como los contemporáneos *raves*, fiestas electrónicas que se prolongan por días enteros²⁶³.

Líneas negativas en las cuales es entrevisto un desasosiego, un riesgo e incluso una repugnancia, son aquellas que tienen compromisos con proyectos de muerte o con el poder de impulsar hacia agujeros negros. H.P. Lovecraft ilustra en un relato²⁶⁴ lo que sería hacer sonar esa dimensión virtual e imposible desde un agenciamiento de muerte: el

²⁶² Walter Muschg valora el elemento rítmico y repetitivo –musical– de la rima poética pues, lejos de aburrir, adormecer o paralizar con un supuesto carácter inane y simple de la repetición, alcanza con ella un poder movilizador único, una verdadera fuga creativa: “Y ahora digo yo: ¿han buscado acaso los pueblos antiguos en la rima esa locura paralizante que nos amenaza también a nosotros cuando intentamos sobrepasar su principio? Aquella preferencia por el mismo sonido, repetido indefinidamente, que nos resulta primitiva y disparatada, ¿no pudo ser algo completamente distinto, no pudo ser el delirio, el camino hacia el éxtasis?”. *Sobre el origen mágico de la poesía*. UNAL. Bogotá. 2004. Pág. 16. El fenómeno de colectividades inmersas en rituales de este tipo lo compara Muschg con devenires-cosmos, con una incorporación al ritmo del mundo. Para él la lírica no tiene un poder de símil o evocación, ni un sentido estructurador y ordenador, sino un poder real que atraviesa los sentidos y moviliza fuerzas, intensidad pura: “Recitar rimas y ritmos significaba en otro tiempo algo parecido a lo que hoy significa conectar un cable de alta tensión, poner en marcha una máquina”. *Ibid.* Pág. 21.

²⁶³ Muchas veces asociados todos estos fenómenos al consumo de drogas o sustancias alucinógenas que pueden servir como refuerzo para tales efectos de fuga.

²⁶⁴ “La música de Erich Zann” en *Cinco relatos insólitos*. Alcaldía mayor de Bogotá. Bogotá. 2008. Buena parte de las ideas exploradas hasta aquí aparecen en él: la música como punto de salvación en medio del caos, y círculo cerrado o casa que mantiene a raya la totalidad de fuerzas del cosmos y contiene bajo control sólo unas de ellas: “sería inútil tratar de describir la música de Erich Zann aquella horrenda noche. Era más pavorosa de lo que jamás había escuchado a escondidas, porque ahora podía ver la expresión de su rostro y podía ver que el motivo era un temor absoluto. Estaba tratando de producir un sonido para mantener algo lejos o para ahogar algo...”. Pág. 24; la apertura del espacio cerrado a fuerzas que exceden, una ventana a devenires no-humanos amenazantes: “lanzaba una mirada de alarma hacia la solitaria ventana con cortina, como si tuviera miedo de algún intruso...”. Pág. 19; líneas de fuga incontrolables, que arrojan al individuo a devenires no humanos y que arrancan sensibles a lo virtual: “No es que los sonidos fueran desagradables [...]; sino que sus vibraciones sugerían la presencia de algo fuera de este mundo, y en ciertos momentos la cualidad sinfónica de la música me hacía dudar que fuera producida por un solo hombre”. Pág. 22; “Su música se tornó fantástica, indómita e histérica [...] Los gritos y gemidos de la viola se hicieron cada vez más y más altos, los gemidos más y más feroces. El músico, que sudaba de una manera sobrenatural y se contorsionaba como un mico, siempre mirando frenéticamente hacia la ventana con las cortinas corridas. [...] La viola hiriente de Zann alcanzó un nuevo nivel al emitir sonidos que no creí posibles en ese instrumento”. Págs. 24-25.

advenimiento de un terror cósmico derivado de la invocación de devenires inhumanos, potencialmente destructivos. La curiosa opinión del compositor Charles Loeffler acerca de la obra “Hiperprisma” de Edgar Varèse, se acerca a estos sentimientos de temor. Al oírla declaró que le sugería ritos o ceremonias místicas y terribles, pertenecientes a un tiempo no registrado por la historia, y entendemos que eso se desprende del presentimiento de líneas de desterritorialización tan fuertes que se hacían riesgosas. El conocido mito de las sirenas²⁶⁵, seres que con el poder atractivo de sus cantos endulzaban, hipnotizaban y atraían hacia el espacio liso de muerte que era el mar –sin las mínimas condiciones para la supervivencia humana–, apunta a lo mismo. También lo hace la leyenda popular recogida por los hermanos Grimm, que se remonta al siglo XIII, del Flautista de Hamelin, personaje que, mediante la música, primero arrastra una manada de ratas a la muerte y, en venganza por el no pago de ese servicio, hace lo propio con la población de niños local, todo al son macabro de su flauta.

Tanto eventos históricos como creaciones folklóricas recogen el hecho de que cuando la música se vuelve línea de fuga negativa se hace línea de muerte y destrucción, “un anzuelo que captura las almas y las conduce a la muerte”, instaurando un poder terrible sobre los individuos, logrando que sus cuerpos se rebelen a pesar de ellos mismos²⁶⁶. “Sus almas están muertas y es la música la que las impulsa hacia adelante, como el viento a las hojas secas, y se transforma en su voluntad”²⁶⁷.

3- *Lo impersonal y lo inhumano en el arte, perceptos y afectos:*

Una de las tareas del arte consiste en una lucha o esfuerzo²⁶⁸ por extraer perceptos de las percepciones y afectos de las afecciones: la percepción debe desligarse de la interacción sensible de un sujeto con las propiedades determinadas de cuerpos u objetos concretos, y

²⁶⁵ Rapsodia XII. Homero. *La Odisea*. Verón. Barcelona. 1973. Libro V. Ovidio. *Metamorfosis*. Austral. Madrid. 2007.

²⁶⁶ Ver Quignard, Pascal. *Op. Cit.* Pág. 196.

²⁶⁷ Citado de Primo Levi en *Ibíd.*

²⁶⁸ “El tiempo no pulsado, por definición, sólo puede ser arrancado de un tiempo pulsado. [...] El tiempo no pulsado sólo puede ser conquistado [...] el tiempo pulsado siempre está dado o les será impuesto, pondrán en eso la complacencia y les será ordenado. El otro habrá que arrancarlo”. Deleuze, Gilles. “Tiempo pulsado y tiempo no pulsado”. Págs. 355-356.

la afección desligarse de las alteraciones o transformaciones determinadas sufridas por ese sujeto como producto de dicha interacción²⁶⁹. Si las percepciones y las afecciones suceden en un espacio y en un tiempo dado, mensurable y de coordenadas detectables, los perceptos y afectos producen bloques independientes de espacio y tiempo, bloques de sensación auto-sostenidos. La música, verbigracia, puede recordar la objetividad de un paisaje, puede evocar datos sensibles por operaciones de sinestesia, y puede asociarse con personajes, simulando su subjetividad por medio de motivos²⁷⁰. Pero no es ahí donde reside su poder más interesante pues más importante es señalar que está en capacidad de crear individuaciones que existen en sí mismas, en un plano de consistencia sonora:

La música implica un paisaje estrictamente sonoro que le es interior [...] las duraciones, los ritmos, y *a fortiori* los timbres, son en sí mismos colores, colores primariamente sonoros. [...] Y sucede igual con [...] los motivos [...] que se transforman, tienen una vida autónoma en un tiempo flotante y no pulsado en el que llegan a ser ellos mismos, por sí mismos, personajes internos a la música²⁷¹.

Según lo anterior, el arte se mueve entre dos aguas: por un lado, apela a prácticas concretas, actuales, finitas y materiales, así como a percepciones y afecciones de objetos y sujetos típicamente concebidos; por el otro, establece contacto con otro aspecto de la realidad, con una dimensión abstracta, infinita, virtual, y en parte inmaterial, que, aunque siempre está ahí, pocas veces se siente²⁷², y que es el medio propio de perceptos y afectos, de bloques, personajes y paisajes de sensación, de individuaciones paradójicas.

Bogue enfatiza en que el arte es una red o sistema donde se encuentran en estrecho vínculo perceptos con fuerzas, y afectos con devenires²⁷³, red que surge de una relación con la naturaleza como depósito de percepciones de las que se derivan perceptos, y como escenario de afecciones que llevan al surgimiento de afectos. La naturaleza es ante todo un reservorio de fuerzas que permite el abrazo de lo caótico, lo terrestre y lo cósmico. Es a partir de ella, y en ella, donde se producen seres inmersos en procesos de devenir.

²⁶⁹ “El ser de la sensación, el bloque del percepto y el afecto, surgirá como la unidad o la reversibilidad del que siente y de lo sentido, su entrelazamiento íntimo”. Deleuze y Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Pág. 180.

²⁷⁰ Hasta aquí se trataría de una escucha pobre y muy limitada.

²⁷¹ Deleuze, Gilles. “Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son”. Pág. 151.

²⁷² Ver Zepke, Stephen. *Op. Cit.* Pág. 152.

²⁷³ Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Pág. 165.

La naturaleza tiene una cara física, positiva y empírica, dotada de unidades materiales y circunstancias exteriores específicas con cuya interacción se producen percepciones. Pero también tiene una dimensión virtual, donde se encuentra el equivalente virtual de las percepciones: perceptos, paisajes indiferentes y no humanos, fuerzas no humanas del cosmos, devenires no humanos de la naturaleza. Los individuos físicos, positivos y empíricos, con especificidades materiales y circunstancias interiores, tienen su propio correlato virtual: *haecceidades*, combinaciones de intensidades²⁷⁴, individualidades paradójicas, personajes sensibles también sujetos de cierta forma a transformaciones. En ellos se hallan afectos, fuerzas y devenires no humanos del hombre, equivalentes virtuales de las afecciones.

Los afectos son devenires en la medida en que transmiten compuestos de fuerzas extraídas de la naturaleza a través de perceptos. Estas fuerzas producen cambios de vibración, resonancias o alteraciones en el nivel de intensidad corporal de los individuos que las sufren; son incidencias en la estabilidad de su “ser”, demostrando el hecho de que ser y devenir son inseparables pues: “en un mundo en devenir lo que algo “es” está siempre abierto a lo que aún no es”²⁷⁵.

4- *El devenir como fuerza invivable:*

La incidencia del devenir sobre la estabilidad y fijeza del ser estable permite entender por qué con Deleuze y Guattari se experimenta “una abrumadora sensación de inquietud, particularmente en lo que concierne a la identidad”²⁷⁶. Es que la captura, invocación o restauración de la dimensión infinita y virtual del caos, la tierra y el cosmos, llevada a cabo en el arte, arrastra procesos de un inmenso peso ontológico, en la medida en que moviliza efectivamente aquellas fuerzas de las que se desprende todo cambio y creación, interviniendo en el ser y sus transformaciones. El devenir acaece y se manifiesta en el medio de esta combinación de dimensiones virtuales y actuales, no siendo más que la

²⁷⁴ Deleuze, Gilles. “El plano de consistencia sonoro”. Pág. 333.

²⁷⁵ Colebrook, Claire. *Op. Cit.* Pág. 126.

²⁷⁶ Sutton, Damian & David Martin-Jones. *Deleuze Reframed*. IB Taurus. NY. 2008. Pág. 46.

dinámica de los procesos de creación y de formación del ser que se efectúa ante nuevos llamados, aprovechando las salidas que le son abiertas de repente.

Si el ritornelo levanta, mediante agenciamientos territoriales, barreras de contención del caos y trampas para su estabilización, la desterritorialización con la que se compromete el arte rompe con esos muros y restaura el poder del caos-cosmos, las fuerzas exteriores, que habían sido mantenidas a raya, y las fuerzas interiores, que habían sido enclaustradas dentro de paredes de contención. Cuando el arte se abre a este plano diferencial inmanente e infinito, es lógico que sus productos sean la expresión de fuerzas que superan lo reducido de la experiencia humana cotidiana. Como hemos dicho, el arte se autonomiza de lo actual, de las percepciones y afecciones vividas y sentidas por sujetos particulares y producidas por objetos también particulares; consigue liberar afectos y perceptos, intensidades impersonales, naturalezas indiferentes²⁷⁷.

El arte está comprometido entonces con una doble dimensión virtual y actual, inmaterial y material, un plano de composición estético y otro técnico:

101

[...] aunque el arte como artefacto material [...] está en relación con otros cuerpos materiales y con el mundo físico, y así no aislado ni auto-contenido, la obra de arte como “ser de sensación” es distinta del artefacto material, tal como los perceptos y los afectos son distintos de las percepciones y afecciones experimentadas por los seres humanos²⁷⁸.

La independencia de estos elementos, su carácter auto-sostenido, otorga al arte el atributo de “monumento” pues significa la conservación material de fuerzas, de bloques de sensación, perceptos y afectos, que antes existían en una virtualidad, aunque pasaban inadvertidas para el ser humano.

Realmente todo puede involucrarse en procesos de devenir pero cuando, gracias al arte, el devenir es experimentado humanamente, sus consecuencias tienen un carácter inquietante. Esa experiencia se desprende de nociones como las de identidad, subjetividad, y persona, que entran en crisis porque el devenir se hace sentir crudamente al despertar los elementos extraños que están incluidos en el individuo humano.

²⁷⁷ Hallward, Peter. *Deleuze and the philosophy of creation. Out of this World*. Verso. N. York. 2006. Pág. 107.

²⁷⁸ Bogue. *Op. Cit.* Pág. 168.

El ser humano en proceso de devenir experimenta por tanto su individualidad no en estado puro sino como algo contaminado, lleno de presencias ominosas; siente en sí el despertar de la multiplicidad que lo habita, descubriéndose como producto de ella. El devenir es por eso un devenir-otro a-, meta- o pre-personal y a-, meta- o pre-subjetivo²⁷⁹, y tiene un carácter autopoietico pues “los afectos están sólo nominalmente unificados bajo un sujeto [y los perceptos bajo un objeto], y una vez liberados de su sobre-codificación [...] encuentran una consistencia auto-unificadora”²⁸⁰.

El modelo del ritornelo consiste en diferentes maneras de lidiar con un cúmulo de fuerzas que superan en todo al ser humano, sea deteniéndolas por un momento, cerrando una zona de control para estabilizarlas de manera más prolongada, o reviviendo su flujo y recanalizándolo. Zepke muestra cómo esto se relaciona con la noción kantiana de “lo sublime” –a la base de una concepción romántica del sujeto y del arte–, conciencia o intuición sensible de una dimensión de lo real que excede, por mucho, “la habilidad subjetiva de comprensión”²⁸¹. Lo sublime es la percepción paradójica de la cualidad infinita de la naturaleza, algo para lo cual nuestras facultades claramente no podrían estar preparadas, y ante lo cual no tendrían la suficiente resistencia ni capacidad. Esa infinidad, extensiva o intensiva, se constituye como “el límite de nuestra posible percepción y comprensión de la Naturaleza, [...] la apariencia de un exceso, un “afuera” al organismo humano y sus juicios dogmáticos”²⁸².

Por lo anterior Deleuze y Guattari parecerían reclusos en una concepción romántica del arte, que rinde culto a la idea de lo sublime, comprometida la posibilidad de una especie de redención de la vida, una superación de la fragilidad y finitud humanas en la búsqueda de una especie de “destinación suprasensible” de “origen trascendente”²⁸³, una vuelta del

²⁷⁹ El devenir aplicado a las creaciones humanas también hace explotar la estabilidad de éstas, haciendo que sus unidades se vean agujereadas y atravesadas. Por ejemplo, frente a las teorías y estructuras del lenguaje, con la pretendida pureza de sus definiciones, reglas y leyes, se ve brotar de repente la extrañeza de lo otro. El devenir es por eso también a-, meta- o pre-significante.

²⁸⁰ Zepke, Peter. *Op. Cit.* Pág. 153.

²⁸¹ *Ibid.* Pág. 170. Zepke señala cómo estas ideas son retomadas por Deleuze en sus libros sobre cine con la noción de “ruptura del aparato sensorio-motor” producida por la imagen-tiempo.

²⁸² *Ibid.* Pág. 171.

²⁸³ *Ibid.* Pág. 172.

espíritu sobre sí mismo, o una especie de salvación contenida en una comunión final de las partes con el todo. Pero en realidad ellos no adhieren a eso y su compromiso se da con un arte de tipo moderno, no interesado en solucionar dialécticamente una oposición, sino en mantener el carácter intolerable de la diferencia. Lejos de alcanzar una tranquilidad o resolución, el sobrepasar y exceder lo humano tendiendo puentes a través del devenir es una empresa de desasosiego y por eso no se da recurrentemente: “reconectar estas fuerzas no es fácil, y requiere las invenciones del gran arte –perceptos y afectos inhumanos (subjetivaciones mutantes)”²⁸⁴. Hacerlo puede hasta acarrear grandes riesgos.

La descripción de las tres “edades” del arte señalaba ya los peligros que tenía que afrontar el artista: la reaparición del caos, el clásico; la absorción por parte de la tierra, el subterráneo o el abismo, el romántico; y el volverse asesino o productor de agujeros negros, dispersiones y conjuntos difusos, el moderno. De este último se dice que tiene la posibilidad de vivir como asesino o como poeta. La segunda no es una opción dulce o sentimental, pues las creaciones artísticas –poéticas–, suponen procesos de “increíbles, hirientes, trágicas, dolorosas y destructivas configuraciones de cosas y cuerpos como eventos continuos, temporalmente mediados”²⁸⁵.

103

Para crear, el artista debe enfrentar cierto vacío, devenir-cualquiera, devenir-cosmos, dejar de lado su ego e identidad, sus percepciones y afecciones personales, si toma en serio el hecho de que el devenir es resultado de una no-identidad del ser consigo mismo. En un modelo de devenir no hay elección al respecto pues “El yo debe ser concebido como un agenciamiento constantemente cambiante de fuerzas, un epifenómeno que surge de confluencias azarosas de lenguajes, organismos, sociedades, expectativas, leyes, etc.”²⁸⁶.

La labor más deseable del arte aparece como algo extremadamente difícil, casi insoportable, pues tiene el deber de traer a la presencia fuerzas tan grandes y poderosas que sólo situarse ante ellas puede tornarse algo invivible. El artista se juega la vida en sus

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Colman, Felicity. “Affect” en Parr, Adrian. Ed. *The Deleuze Dictionary*. Pág. 11.

²⁸⁶ Stagoll, Cliff. *Op. Cit.* Pág. 22.

creaciones, sufre y se duele²⁸⁷, y sin embargo tal esfuerzo sobrehumano hace que el arte sea verdaderamente político y potente. Zepke, acudiendo a la dimensión virtual e infinita como “canto de las moléculas”, declara que el artista no puede contentarse con escuchar la voz de ese canto, actitud indirecta que sería fácil y metafísica, sino que debe más bien tratar de “cantar con esta voz, encarnar nuestros propios ritornelos, y “revincularnos con los cantos de las Moléculas””²⁸⁸, sin que esto signifique, como hemos dicho, una redención definitiva, sino más bien una revolución permanente. Y es que la relación dolorosa del artista no se da con un más allá divino o trascendente, como sucedía en el romanticismo. La ironía de la dificultad terrible de despertar esa infinitud virtual es que se no convoca un trascendente que nos excede²⁸⁹, sino un inmanente que nos constituye en el corazón mismo de lo que somos: “como el inmanente de lo finito e infinidad genética, no “la Naturaleza” sino *esta* Naturaleza, como es expresada y construida aquí y ahora”²⁹⁰.

Como se ha dicho, el artista moderno no busca conciliar, sino capturar e incluso intensificar la disonancia, la modulación perpetua de la diferencia, de lo virtual, y del acontecimiento; reactivar el movimiento del flujo de la vida y del cosmos, servir de conductor para el poder compositivo infinito de la naturaleza y hacerlo de nuevo sensible, perceptible. La escasez y rareza con la que aparecen grandes artistas tiene aquí su explicación pues “no hay nada reconfortante acerca de esta experiencia, y hay buenas razones por las cuales, la mayoría de gente, la mayoría del tiempo, hace todo lo que

²⁸⁷ En ese sentido habría que entender las palabras de Kierkegaard, más que como un sentimentalismo subjetivo: “¿Qué es un poeta? Un hombre desgraciado que oculta penas hondas en su corazón, pero cuyos labios están hechos de tal manera que los gemidos y los gritos, al salir por ellos, suenan como una música bella. Le pasa lo que a la infeliz víctima atormentada a fuego lento dentro del toro de Fálaris: sus gritos no podían llegar a los oídos del tirano para aterrorizarle; para él sonaban como música dulcísima. Y los hombres se congregan alrededor del poeta y le dicen: “¡Pronto, canta otra vez!” Es decir, que tu alma sea víctima de nuevos sufrimientos, pero que tus labios sigan siendo los de antes. Porque los gritos nos asustarían, pero la música es suave. Y van los críticos y dicen: “Eso es, así debe ser según las reglas de la estética” [...]”. *Diapsalmata*. Aguilar. Buenos Aires. 1964. Pág. 21.

²⁸⁸ Zepke, Stephen. *Op.Cit.* Pág. 168.

²⁸⁹ Sea este de tipo espiritual, material, histórico, simbólico, intersubjetivo...

²⁹⁰ Stagoll, Cliff. *Op. Cit.* Pág. 173.

puede para evadir la traumática despersonalización y desfamiliarización requerida por el arte”²⁹¹.

Lo que hace a los artistas personajes raros y singulares reside, paradójicamente, en lo contrario de lo que comúnmente se cree, en las antípodas de la subjetividad, la personalidad y el carácter, nociones que describen más bien individuos altamente territorializados. Lo que sucede en el arte más profundo es lo contrario: desterritorializaciones que arrastran devenires, perceptos y afectos des-subjetivados e impersonales. Para involucrarse en procesos de devenir, los artistas necesitan entonces saber “cómo ser nadie, cómo no seguir siendo alguien”²⁹². Como se ha dicho, es de esperar que lograrlo sea episódico, pues se trata de algo difícil de soportar.

Si el arte se hace duradero y eterno, convirtiéndose sus obras en monumentos –al liberar un tiempo independiente, desprendido de toda coordenada–, eso reside en la independencia de sus bloques de sensación, no del sujeto-artista. El artista libera las fuerzas de lo virtual de manera transversal y con el uso de ciertas mediaciones y rodeos²⁹³, pues un enfrentamiento sin más sería mortal, invivible –hacerlo sin deshacerse de las estructuras molares y estriadas de la subjetividad y el significante–:

No creo que nadie pueda vivir en un tiempo no pulsado, por la simple razón de que literalmente, moriría. [...] cuando hablamos del cuerpo sin órganos y de la necesidad de hacerse uno, jamás pensé que se pudiera vivir sin organismo. Ni hablar de vivir sin apoyarse y sin territorializarse sobre un tiempo pulsado, [...] que nos permite el desarrollo mínimo de las formas que necesitamos, los emplazamientos mínimos de los sujetos que somos. Subjetivación, organismo, pulsación del tiempo son condiciones de vida. Hacer saltar eso es lo que se llama un suicidio²⁹⁴.

²⁹¹ Hallward, Peter. *Op. Cit.* Pág. 108.

²⁹² *Ibid.* 109.

²⁹³ Son relevantes aquí las reservas de Deleuze y Guattari frente a la noción fenomenológica de “carne” propuesta por Merleau-Ponty para señalar la existencia conectada de los individuos concretos con un horizonte que los excede. El problema que ven en la carne es que es una noción demasiado “tierna” y maleable, además de antropocéntrica; por eso proponen la noción inorgánica de “casa”, señalando una mediación más fuerte, una coraza que protege de manera más efectiva para poder llevar a cabo operaciones de composición con fuerzas que, en tanto exceden a los sujetos particulares, también pueden por eso destruirlos fácilmente. Ver Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Págs. 166-168.

²⁹⁴ Deleuze, Gilles. “Tiempo pulsado y tiempo no pulsado”. Pág. 354.

El devenir, siendo lo más deseable para que el arte alcance una verdadera condición creativa, implica experiencias terribles pues contacta fuerzas que abren el ser y lo disparan al cosmos infinito. La búsqueda de devenires se revela como una tarea a seguir, aunque puede contener visos de trauma y desestabilización insoportable y perturbadora.

5- *Contenido y expresión, historia del devenir o de los agenciamientos musicales:*

Hemos dicho que todo agenciamiento se caracteriza por ser tetravalente, con cuatro factores organizados en dos polos, y hemos trabajado en el primero, donde se encuentran las funciones de territorialidad y desterritorialización; pero falta explorar los factores correspondientes al otro polo, los de expresión y contenido. Tratar de comprender lo que se juega en ellos implica hacerse las preguntas ¿qué se dice? y ¿qué se hace?, donde la primera remite a conjuntos de signos y la segunda a conjuntos de prácticas.

La segunda pregunta referida a la música puede situarse frente a las individualidades y a los cuerpos, a las alteraciones y transformaciones ocurridas en ellos –teniendo en cuenta que éstas son ante todo virtuales, incorporales–; en otras palabras, frente a los devenires hacia los cuales son arrastrados los cuerpos. Maneras de reformular la pregunta serían: ¿cuáles son los efectos de la música?, ¿cómo altera los cuerpos? y ¿qué individuaciones produce? La primera pregunta sí se complica, pues está pensada principalmente desde un modelo de sistemas semióticos: el modelo del lenguaje como agenciamiento colectivo de enunciación, que atribuye propiedades a los cuerpos, alterándolos y transformándolos mediante los signos que moviliza. Ya advertimos de la dificultad de considerar la música un lenguaje, sin más. Y sin embargo es posible mantener la pregunta si tomamos ese “decir” de ¿qué se dice? apelando no a la letra de la música, cuando la tiene –o no sólo a ella en cuanto a su pertenencia a un sistema significante–, sino más bien a los aspectos formales de la expresión musical, a sus herramientas concretas para organizar o presentar el material sonoro –de la misma manera que la lengua tiene las suyas–. También podemos

hacerlo si referimos esta parte de la música en relación con un sistema semiótico general de la cultura encargado de organizar las identidades a través de diferencias binarias²⁹⁵.

Ya habíamos también avanzado en señalar que la música misma forma, junto con el ritornelo, un agenciamiento, en el cual la primera actúa como forma de expresión y el segundo como forma de contenido²⁹⁶. La música se caracteriza por desterritorializar su contenido, por desterritorializar el ritornelo en un sentido abstracto, como máquina abstracta, o como plano de consistencia sonora –de desterritorialización sonora–²⁹⁷. Pero ¿podemos investigar qué sucede en un sentido concreto?

Deleuze señala la posibilidad de registrar efectuaciones, actualizaciones y concreciones de la máquina abstracta y, por ende, trazar una historia de los agenciamientos en los que entra, de las desterritorializaciones que produce y de los devenires que impulsa. Sería esto seguir el rastro a un cierto tipo de “evolución maquinaica de la música”²⁹⁸ procurando buscar qué desterritorializaciones ha efectuado históricamente, y con qué devenires ha estado comprometida. Adrian Parr nos arroja indicios para esa tarea cuando dice que “lo que es desterritorializado en música son las voces humanas y el ritornelo”²⁹⁹ y el mismo Deleuze señala que “los procesos de desterritorialización que constituyen la música no son de ningún modo idénticos los unos a los otros”³⁰⁰.

Es natural pensar como primera medida en la voz humana, que estaría en continuidad con los cantos de los animales, de los cuales hemos abordado el lugar paradigmático de los

²⁹⁵ Según Sutton, Damian y David Martin “La cultura se organiza a sí misma según principios de “proporcionalidad”, en los cuales, dentro de una estructura simbólica donde se alcanza una equivalencia de términos, es creada una jerarquía de relaciones como una “serialización de semejanzas con una estructuración de diferencias”. *Op. Cit.* Pág. 46. Lo que se establece en realidad son ciertos términos centrales dominantes frente a los cuales se identifican y estabilizan diferencias molares, que de paso quedan relegadas de manera asimétrica y subordinada respecto del primer término del cual se hacen derivar.

²⁹⁶ “La música toma, se apodera del ritornelo como contenido en una forma de expresión, porque forma un bloque con él para llevarlo a otro sitio”. *Mil Mesetas*. 299.

²⁹⁷ “[...] la idea de una máquina musical [...] se define abstractamente como la desterritorialización sonora [...]. Se pueden concebir mutaciones de la máquina tal que sus diferentes elementos cambien completamente de relación. [...] hay una historia cuando tomo las máquinas concretas”. Deleuze, Gilles. “El plano de consistencia sonora”. Pág. 341.

²⁹⁸ *Ibid.* Pág. 335.

²⁹⁹ Parr, Adrian. “Deterritorialisation/Reterritorialisation” en *The Deleuze Dictionary*. Pág. 67.

³⁰⁰ Deleuze, Gilles. *Op. Cit.* Pág. 339.

cantos de pájaros en la teoría deleuziana, por su des/territorialidad. La mayoría de musicólogos la señalan de hecho como el comienzo de la música, como el primer instrumento, por estar incorporada en las estructuras orgánicas³⁰¹. Todo lo anterior explicaría un predominio de la voz frente a los instrumentos, una maquinación de la voz como música, o de la música como voz, que durará muchos años en cambiar.

Pero Deleuze no se remonta mucho en el tiempo para hablar de música, y sus reflexiones más importantes parten de fenómenos desde la Edad Moderna. Esto quizás se deba a que para él la música más antigua, popular y folklórica, de los pueblos tradicionales, está demasiado territorializada, ligada a medios y funciones específicos. Sin embargo, la generalidad de una afirmación suya es extensible a la música más antigua, y también a la no occidental: “Yo diría que aquello que siempre ha pertenecido a la música, a través de toda su historia, son formas muy particulares de devenir animal”³⁰².

En su sentido más primordial, y desde el punto de vista del plano de expresión, la música sería una desterritorialización de lo sonoro –incluida voz e instrumentos– que cuestiona, desde el punto de vista del contenido, la separación arbitraria que establece las oposiciones animal-ser humano y naturaleza-cultura. Otros devenires pueden verse en la misma operación, como los vegetales y elementales, que renuevan la afinidad existente entre el ser humano y la naturaleza, pero que son renegadas y mantenidas a raya por el sistema de la cultura, volcado cada vez más hacia el racionalismo y el antropocentrismo.

Las leyendas tejidas alrededor de la vida del músico industaní conocido como Tansen³⁰³ y las hazañas de su arte están plagadas de este tipo de devenires, que debemos entender como señales de agenciamientos que eran puestos en juego en su música: “Ya de niño, Tansen descubrió la música en diferentes formas de la naturaleza, tales como el soplo del

³⁰¹ Aquí se puede encontrar una coincidencia en el tránsito que efectúa la expresividad desde la interioridad de los cuerpos –el cuerpo como medio–, hacia el trabajo sobre materiales de medios externos. De los colores de la piel en los peces y las plumas de los pájaros, al *performance* con hojas y otros elementos exteriores que cumplen el mismo propósito. Ver DeLanda. *Op. Cit.*

³⁰² Deleuze. *Op. Cit.* Pág. 335.

³⁰³ Músico de la corte Mughal del emperador Akbar, que vivió en el siglo XVI en una zona de confluencia entre las culturas musulmana e hindú.

viento, el gorjeo de los pájaros y los sonidos de animales”³⁰⁴. Se cuenta que desde pequeño impresionaba con la “imitación” de cantos de pájaro y rugidos de tigre, habilidad que permitiría que llegara a su vida Haridas, quien fuera uno de sus maestros. Un Tansen de 5 años, escondido en el bosque, llamó su atención luego de asustar al grupo de personas con las que iba el maestro, al entonar sonidos de tigre. Sin necesidad de ahondar en los procedimientos compositivos y los elementos formales de su música, es notable que las leyendas alrededor de la vida de Tansen señalen devenires de todo tipo. Más allá de lo legendario, existe una unanimidad entre los conocedores en señalar en sus obras algo que recuerda características de lo minoritario y de los devenires: la hibridación, el mestizaje, la puesta en relación de sistemas no lineales, su carácter disimétrico: “el entrenamiento temprano de Tansen con Swami Haridas en la tradición Bhakti y su posterior interacción con Ghaus en la tradición Sufi permitió la fusión de las dos en [su] trabajo [...]. Ambas tradiciones tienen considerables transposiciones filosóficas y estilísticas”³⁰⁵.

En cuanto a devenires-elementales, una obra que resulta representativa es la de Claude Debussy, y aquí daremos la palabra a Alejo Carpentier, gran conocedor de la música:

La voz de Debussy en la música [...] nos habló de la luz y de las nubes ingravidas; del agua que ríe y del viento que “nos cuenta la historia del mundo”. [...] En efecto; sus obras se titulan *Del alba al mediodía sobre las olas, Jardines bajo la lluvia, Campanas entre las hojas...* ¿Son pues meras sartas de sutiles onomatopeyas musicales? ¿Simple “música descriptiva”?... ¡No! Exquisitas alusiones; maravillosas transposiciones al mundo sonoro de sensaciones [...]. Debussy jamás tratará de imitar [...] para justificar el título de alguna de sus composiciones. Esos títulos –tan criticados– no son más que sugerentes evocaciones poéticas, destinadas a originar inefables juegos de sonoridades³⁰⁶.

Devenir-elemental y devenir-animal aparecen entonces como dos devenires fuertemente presentes en la forma de contenido de la música, a través de la forma de expresión sostenida por una desterritorialización de la diferenciación entre naturaleza y cultura,

³⁰⁴ Malhotra, B.M. “Tansen: el maestro de la música mágica” en *Instituto de indología*. Pág. 3. http://www.institutodeindologia.com/index.php?view=article&catid=43%3Aarte&id=77%3Atansen-el-maestro-de-la-musica-magica&format=pdf&option=com_content&Itemid=57

³⁰⁵ “Tansen” en *Music of India. Indobase*. <http://music.indobase.com/classical-singers/tansen.html>

³⁰⁶ Carpentier, Alejo. “La estética de Debussy” en *Ese músico que llevo dentro*. Alianza. Madrid. 1987. Pág. 243. Carpentier parece estar muy cerca de las ideas de Deleuze, aunque desprovisto de sus conceptos. Sus palabras recuerdan lo dicho acerca del devenir, la sensación, los perceptos y afectos, las operaciones no-miméticas del arte, etc., aunque no consiga catalogar cosas similares de forma diferente a la problemática categoría de “metáfora musical”.

humano y entidades naturales, que se traslada a la música. El devenir hace que la música deje de ser considerada un producto artificial, y que traspase las fronteras que el sistema de la cultura le impone en este sentido. Pero hay un momento en que efectivamente tal sistema se hace más fuerte, en el tránsito hacia la modernidad, antes de la industrialización. La voz humana asume en ese momento un índice muy alto de territorialidad, pues su lugar en la máquina musical refuerza los códigos binarios organizadores de la cultura. Por tal razón a Deleuze le interesa mucho el libro de Dominique Fernández *La Rose des Tudors*, obra que explora dos sub-máquinas de desterritorialización de la voz en la música: la máquina castrato y la máquina contratenor.

Las voces humanas tienen un registro natural, y es de común dominio que la de la mujer tiende a ser más aguda mientras que la del hombre más grave. Esta diferenciación no sólo se implantó como un hecho en el sistema musical tonal, sino que incluso sirvió a la organización de la notación musical en occidente³⁰⁷ y, de manera extra-musical, a la consolidación del viejo modelo diferenciador de la identidad de los sexos, pues se aceptaba que un hombre, por naturaleza, cantara en tal rango y una mujer en tal otro.

La voz preindustrial tuvo la posibilidad de ser desterritorializada gracias a las máquinas castrato y contratenor. Los *castrati* eran individuos sometidos, por medio de procedimientos quirúrgicos, a la extirpación de sus glándulas secretoras de testosterona, y eso les hacía padecer poderosos cambios hormonales que alteraban su desarrollo. Así, había hombres que tenían la capacidad de alcanzar registros reservados a niños –otro par binario que reforzaba las jerarquías culturales, adulto y niño, madurez e inmadurez– o a mujeres, con voces que encontraban su origen y fuerza en la base de los pulmones o en el vientre. Los contratenores, por su parte, desarrollaban una técnica que hacía que la voz no pasara por los pulmones sino que de cierta forma se generara en la cabeza, atravesando los senos paranasales sin un apoyo en el diafragma.

³⁰⁷ “En su origen europeo, la notación musical se produce esencialmente sobre la voz. Una de las cosas más importantes aquí es el doble papel que jugaron algunos personajes como Enrique VIII y los Tudor o los papas para los países latinos –por ejemplo Gregorio–. Y no es simplemente –como se ha dicho– para que el texto cantado sea bien comprendido. Se trata de un procedimiento de desterritorialización de la voz formidable, es un procedimiento clave. Si a cada sílaba hacen corresponder una notación musical tienen entonces un procedimiento de desterritorialización de la voz”. Deleuze, Gilles. *Op. Cit.* Pág. 322.

En los dos casos resulta una máquina musical ya no fijada por determinaciones naturales o territoriales, desterritorializada como máquina andrógina que cuestiona tanto los pares binarios que establecen y estabilizan las identidades sexuales como la diferenciación de identidad entre adulto y niño; es ahí donde hallamos su forma de expresión. Por eso la música que asume la desterritorialización de la voz en ese momento despliega devenires-niño y devenires-mujer; es ahí donde hallamos su forma de contenido³⁰⁸.

Siguiendo esta historia de los agenciamientos musicales, se produce lo que Deleuze denomina “una gran revolución musical” cuando después de Bellini y Rossini “la máquina musical deja de ser predominantemente vocal para devenir instrumental y sinfónica”³⁰⁹. Los instrumentos pierden la función de acompañar a la voz en sus operaciones de desterritorialización, y surge una maquinación sinfónica que integra la voz al instrumento y los pone a la par. Es el momento de aparición de Verdi y Wagner, quienes fuerzan la voz a precisarse como la de un hombre o de una mujer. Para Fernández esto es trágico, prácticamente el fin de la música, pero Deleuze es más cauto y afirma que si bien en la ópera la voz es efectivamente reterritorializada, la música se maquina ahora de otra manera, en la cual los instrumentos y la voz alcanzan una situación de horizontalidad y trabajo en común. La música procede a “una maquinación sonora generalizada [...], una maquinación sinfónica”³¹⁰, y aquí hallamos su forma de expresión. Su forma de contenido radica en que esta nueva maquinación se abre a un nuevo tipo de devenires: devenires-moleculares inauditos, devenires-fuerzas cósmicas.

Envueltos en estos últimos devenires se sitúan los compositores de vanguardia ya comentados, pues en ellos se desterritorializa de manera indiferente tanto voz humana como instrumentos musicales, e incluso otros tipos de sonidos provenientes de la vida

³⁰⁸ “[...] el agenciamiento musical de la voz, el proceso musical de desterritorialización de la voz, hace uno con una especie de traspasamiento de la diferencia de los sexos. En nuestro lenguaje, diríamos que la música es inseparable de un devenir mujer y de un devenir niño”. Deleuze, Gilles. *Op. Cit.* Pág. 325.

³⁰⁹ *Ibid.* Pág. 328.

³¹⁰ *Ibid.* Págs. 328-9.

cotidiana, de máquinas, de fuentes no consideradas musicales³¹¹. Es este un tipo de arte moderno que desborda, en la forma de contenido, toda diferenciación entre ruido y música, haciendo explotar las categorías de forma, tema, sujeto, etc., y desplegando un tiempo no-pulsado. Es una música que se produce trazando transversales que ya no obedecen a las coordenadas de los sistemas tonales con sus oposiciones binarias y con sus esquemas lineales, horizontales y verticales. En ella las voces “devienen elementos del sonido, valores de timbre, sin el privilegio (y limitación) del significado discursivo”³¹².

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en un fenómeno reciente: la música electrónica. Deleuze y Guattari ya habían hecho algunos comentarios al respecto, pero Ignacio Aguiló³¹³ dedica una análisis a prácticas y técnicas musicales que nos resultan familiares: las mezclas de los llamados DJ's y el uso del *loop*, basadas en la expansión de la posibilidad de maniobra respecto a los sonidos por la tecnología digital, que permite su reproducción electrónica, y que los hace disponibles en una base de datos o un *stock* almacenado en memorias informáticas. Los *loops* son la repetición o secuencia arreglada de pequeños fragmentos de canciones –pequeños ritornelos–, llamados *samples*, como extractos de obras relativamente cerradas y acabadas, desterritorializados y arrancados de esos medios o territorios sonoros para los cuales fueron concebidos y creados. Estos fragmentos se pueden hacer poner a sonar sobre otras canciones, insertándolos en agenciamientos inicialmente ajenos a ellos, reterritorializándolos para producir variantes en un nuevo medio o territorio sonoro. Desde el punto de vista de la expresión, la música se hace una máquina sonora desterritorializada ella misma, y pone en crisis la distinción cultural entre música entendida como obras cerradas y acabadas, e instrumentos, entendidos como artefactos que son medios para crear música. Desde el punto de vista del contenido, la música misma entra en un devenir-molecular y en un devenir-

³¹¹ La música concreta es una de las escuelas que más insiste en el uso de sonidos considerados no-musicales para la composición de obras musicales pero, curiosamente, ni Deleuze ni Guattari parecen reparar en ella, o por motivos velados deciden no tomarla en cuenta.

³¹² Murphy, Timothy. *Op. Cit.* Pág. 22. En el estudio de Ronald Bogue sobre la música metal uno de los elementos considerados es precisamente sus operaciones de desterritorialización de la voz.

³¹³ Aguiló, Ignacio. “El *loop*. Desterritorialización de la canción” en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. Nº 32. Marzo de 2004.

instrumento. Fragmentos de música pueden servir entonces para crear otras obras, y van a funcionar casi de la misma manera en que funciona un instrumento. Se hacen artefactos para ser ejecutados, que acompañan en momentos diferentes con sonoridades características, las cuales aportan elementos para la nueva composición y ya casi no se reconocen como haciendo parte de la música de la cual fueron extraídos.

Podemos entonces trazar una diagonal que muestra a grandes rasgos los devenires más importantes por los que habría pasado históricamente la música: devenir-animal³¹⁴, devenir-mujer, devenir-niño, devenir-pueblo³¹⁵, devenir-elemental, devenir-molecular³¹⁶.

6- *¿Más devenires? El blues y sus devenires:*

Sabemos que la música popular tiene un estatuto complicado en Deleuze, a ratos relegada a un papel secundario por una supuesta limitación de los ritornelos que ella estaría condenada a expresar –pequeños ritornelos–, al contener éstos un fuerte índice de re/territorialización, siendo que el papel de la música debería ser antes desterritorializador. Esto se verifica cuando la música popular se toma en el sentido de música tradicional o folklórica, fuera de los condicionamientos históricos occidentales y del sistema capitalista³¹⁷. Pero en otros momentos, tomada como música pop contemporánea, producto del capitalismo, de la cultura de masas, y de las nuevas tecnologías de grabación y reproducción³¹⁸, aparece privilegiada para pensar el advenimiento de devenires moleculares.

³¹⁴ En este devenir tienen un lugar especial, dentro del pensamiento deleuziano, el devenir-pájaro y el devenir-lobo.

³¹⁵ Remitimos al segundo capítulo en lo concerniente al tema de lo Dividual como devenir-pueblo.

³¹⁶ Este devenir se conjuga con el devenir-imperceptible y el devenir-insecto.

³¹⁷ Ver *Supra*. Págs. 52-54, 57-58, y 67.

³¹⁸ “[...] no se puede negar que las moléculas sonoras de la música pop no dispersen aquí o allá, actualmente, un nuevo tipo de pueblo, singularmente indiferente a las órdenes de la radio, a los controles de los ordenadores, a las amenazas de la bomba atómica”. Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 349. Timothy Murphy y Daniel Smith se enfocan en esta lectura, considerando que la música pop ocupa un lugar importante en la teoría de Deleuze, señalando la influencia de Richard Pinhas en ese sentido. Los autores se centran especialmente en la música pop contemporánea –con algunas breves pero importantes menciones de música folk, blues, jazz y rock–, y la consideran relevante por disponer de un carácter rizomático: “se desarrolla por ajustes y comienzos, de una manera enrevesada, práctica, improvisadora en vez de una manera refinada, programática, teórica”. *Op. Cit.* Pág. 1.

Los comentaristas se sitúan dentro de dos grupos que consideran, unos, que la música popular no tiene un lugar suficientemente importante en la teoría de Deleuze³¹⁹, y otros, que es posible demostrar lo contrario³²⁰. Más allá de esta discusión, adherimos a la idea de Buchanan de que, sea como sea, las ideas de Deleuze se muestran muy útiles para “el descubrimiento y la articulación de una forma de creatividad única de la masa popular”³²¹, sea esta aplicada a un periodo reciente o a grupos poblacionales en otros contextos.

La dificultad real para pensar la música popular en el primer sentido desde la teoría deleuziana no deja de ser extraña³²² pues muchas experiencias culturales populares han estado, de suyo, inmersas en corrientes y procesos que agencian operaciones minoritarias de una gran creatividad y potencia. Si en efecto “No hay más devenir que el minoritario”³²³, es de esperar encontrar prácticas y productos artísticos minoritarios en lo popular que, si bien no es minoritario *per se* –pues lo minoritario, como la multiplicidad, debe hacerse, es cuestión de devenir y no un estado o una situación fija³²⁴–, es un importante caldo de cultivo de devenires minoritarios. Aún el espíritu gregario de lo popular puede considerarse de manera distinta a “masa alienada” tomando la cercanía de la multiplicidad con el concepto de manada, recordando que “multiplicidad y devenir son una sola y la misma cosa”³²⁵ y que manada y multiplicidad van de la mano pues “no devenimos animal sin una fascinación por la manada, por la multiplicidad”³²⁶.

³¹⁹ Sin que esto conlleve que no pueda abordarse utilizando sus propuestas.

³²⁰ En el primer grupo podemos situar, de manera relativa, a Ronald Bogue, Ian Buchanan, Eugene Holland y Martin Scherzinger. En el segundo podemos ubicar, también relativamente, a Timothy Murphy, Daniel Smith y Andrew Murphie.

³²¹ Buchanan, Ian. *Op. Cit.* Pág. 175.

³²² En un momento Deleuze y Guattari sugieren la posibilidad de que “ritornelos populares y folklóricos” tengan una labor más importante al entrar en relación con “un inmenso canto del pueblo, según las relaciones variables de individuaciones de muchedumbre que utilizan a la vez afectos y naciones”, pero es este un punto en el que no parecen profundizar. *Op. Cit.* Pág. 350.

³²³ *Ibid.* Pág. 134.

³²⁴ “No hay que confundir “minoritario” en tanto que devenir o proceso, y “minoría” como conjunto o estado”. *Ibid.* Pág. 291.

³²⁵ *Ibid.* Pág. 254.

³²⁶ *Ibid.* Pág. 246.

Retomemos el caso del blues³²⁷, música interesante por muchas razones: considerada fuente de los géneros más influyentes del siglo XX –jazz y rock–, ha influenciado enormemente la cultura musical contemporánea, desterritorializando lo que empezó a un nivel muy local³²⁸. Muestra además relación con prácticas minoritarias y agenciamientos maquínicos que liberan diferentes clases de devenires. En su historia misma, mestiza y sufriente, surgida de la hibridación de músicas espirituales y músicas de trabajo desarrolladas por grupos de esclavos traídos de las costas africanas hacia nuevas tierras en el continente americano³²⁹, el blues se desarrolló en los resquicios abiertos en medio de la dominación y la subyugación de todo un pueblo³³⁰, de la reducción de sus individuos a las categorías de meros objetos, animales, seres inhumanos, primitivos, infantiles y tontos³³¹.

Si volvemos al hecho de que el devenir-animal es uno de los devenires más cercanos a culturas tradicionales y populares, resulta significativo que Deleuze y Guattari declaren precisamente que “hay toda una política de los devenires-animales”, los cuales “expresarían grupos minoritarios, u oprimidos, o prohibidos, o rebeldes, o que siempre están en el borde de las instituciones reconocidas”³³², reforzando este nexo. Los descendientes de la población africana de quienes surgió el blues heredaron el hecho de que sus ancestros fueron llevados inicialmente a tierras americanas para servir como mano de obra barata en el creciente mercado agrícola³³³. La vida de estas personas no se valoraba más que como una herramienta de trabajo, y no cabía dentro de la mente de sus compradores y amos que tuvieran derechos, inteligencia o sentimientos. Esta situación de desterritorialización y reterritorialización forzosa de todo un pueblo junto con sus elementos culturales, aminoró muchísimo el amor propio y el valor de sus miembros,

³²⁷ Nos referiremos en la mayor parte de comentarios respecto a esta música, al periodo de los últimos años de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

³²⁸ Ver *Supra*. Pág. 57-58.

³²⁹ Los primeros esclavos negros llegados a costas estadounidenses para permanecer lo hicieron hacia 1619. Ver Jones, Leroi. *Op. Cit.* Pág. x.

³³⁰ Ver *Supra*, Pág. 57-58.

³³¹ Todo esto ha hecho que el devenir-negro pueda y deba considerarse, dentro del dominio de una sociedad marcadamente patriarcal, blanca, eurocentrista y occidental, igual de importante que el devenir-mujer, devenir-niño e incluso devenir-indígena. “Incluso los negros, decían los *Black Panthers*, tienen que devenir negro”. Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 291.

³³² *Ibid.* Pág. 252.

³³³ Principalmente de algodón, azúcar, tabaco y arroz.

situación que acentuó aún más la condición de sometimiento, incluso después de la conquista de la “libertad” civil, ya bien entrado el siglo XIX. Pero ¿resulta coincidencia que la música haya tenido un papel fundamental en la intermitente resistencia a las terribles condiciones de vida bajo las plantaciones, así como en la progresiva y subsecuente inserción de la población negra, explotada y reducida a condiciones inhumanas, a los derechos de un sistema democrático que gracias a su adopción iba a ir definiéndose como multicultural? No parece si consideramos el poder desterritorializador de la música³³⁴.

Marcel Swiboda es consciente del poder desterritorializador de la música, y de las consecuencias políticas desprendidas del carácter minoritario inmerso en ese poder. El potencial creativo y transformador de las formaciones minoritarias se deriva de la complejidad –léase multiplicidad– envuelta en sus circunstancias históricas, que lleva a pueblos y a individuos a inventar tácticas no sólo para sobrevivir, sino para intensificar sus vidas dentro de contextos opresivos, haciendo maleables los esquemas dominantes³³⁵. Para Deleuze la literatura es rica en este tipo de prácticas artísticas de hibridación y mestizaje, como muestra la lengua efectuada por Kafka en una población judeo-austriaca o por Beckett y Joyce en una población anglo-irlandesa. Sus experimentos lograron agenciar las lenguas dominantes con las lenguas maternas, generando una involución o forma de evolución entre heterogéneos pues: “[...] involucionar es formar un bloque que circula según su propia línea “entre” los términos empleados y bajos las relaciones asignables”³³⁶. En nuevos territorios y bajo la acción de estructuras mayoritarias aparentemente no hay espacio de supervivencia ni dinamismo, pero lo cierto es que la posibilidad de abrirse paso como algo nuevo siempre está ahí³³⁷.

³³⁴ Gérard Herzhaft señala que “El blues nació [...] en un entorno de miseria, hambre, enfermedades, inexistencia de seguridad social, sin estructuras educativas adecuadas y en una situación de crisis económica endémica. Las únicas salidas eran la emigración al norte o el alcoholismo”. *Op.Cit.* Pág. 13. De manera increíble olvida mencionar, siendo una obra dedicada al blues, una tercera salida: ¡la música! LeRoi Jones, por su parte, es claro en constatar que “el referente más peculiar del drástico cambio en los negros de la esclavitud a la ciudadanía es su música”. *Op. Cit.* Pág. x.

³³⁵ Ver Swiboda, Marcel. “Minoritarian+Music” en *The Deleuze Dictionary*. Págs. 169-170.

³³⁶ Deleuze y Guattari. *Op, Cit.* Pág. 245.

³³⁷ Ver Bogue, Ronald. “Minority, Territory, Music”.

Como el blues se desarrolló en medio de un cambio brutal de contexto social, arrastró raros usos lingüísticos que se muestran como amalgamas, juegos libres, y estrategias de resistencia, agenciando lenguas africanas con el inglés, lo cual originó combinaciones inéditas. En cuanto al contenido semántico, un ejemplo: inicialmente algunas canciones mencionaban temas relacionados con excesos y goce en lenguaje africano, y temas que mostraban gentileza y obediencia en el lenguaje de los amos. Esto de manera conjunta. En cuanto al sonido, los negros empezaron a aprender la nueva lengua pero la dicción y pronunciación la hacían en la forma en que hablaban o “cantaban” en sus lenguas precedentes³³⁸. Estas prácticas derivaron en *slangs* o dialectos híbridos que encontraron su lugar en la música, fortaleciendo un uso minoritario de la lengua que por mucho tiempo se consideró, de manera equivocada –y a veces aún hoy–, como ignorancia, falta de rigor o incapacidad para aprender el “buen inglés”.

El espíritu gregario presente en lo popular puede ser un elemento de reticencia a la hora de aceptar la confluencia de la música popular en lo minoritario, pues las élites la han encasillada dentro de características negativas asociadas a culturas tradicionales: oralidad, pensamiento de tipo “mágico” o “supersticioso”, falta de rigor, enjuiciándola también como próxima a esa “enorme máquina homogeneizante que priva al arte de su lugar y valor en la sociedad contemporánea”³³⁹. Pero esto no es más que la extensión del peligroso modelo dicotómico entre alta cultura y cultura popular, y podemos partir de manera distinta considerando que la masa no tiene referentes necesariamente negativos. Desde Deleuze podemos incluso asignarle cierta intimidad con el devenir en tanto cercana a la manada anónima y proliferante, instigadora de un devenir-cualquiera que impide la sedimentación de identidades molares, al contrario de lo que ocurre en sociedades individualistas. Además, lo minoritario conlleva siempre, junto con su alto índice de desterritorialización y su carácter político, un valor colectivo.

Lejos de ser una música simple y empobrecedora, o instigadora de bloqueos de devenir, en la música popular que es el blues es detectable la presencia de una gran cantidad de

³³⁸ Ver Jones, LeRoi. *Op. Cit.* Págs. 21-22.

³³⁹ Buchanan, Ian. *Op. Cit.* Pág. 175.

devenires: devenir-planta, devenir-animal, devenir-lisiado y, algo raro, devenir-máquina. Una estrategia para ubicarlos es siguiendo el rastro de uno de sus instrumentos más representativos, que carga también con el destino de desterritorializarse y reterritorializarse de formas inesperadas: la armónica diatónica³⁴⁰.

La armónica, desde un primer momento, tuvo un rol fuerte en el desarrollo de piezas populares que no permiten ser relacionadas con planes de composición previa, ni con elementos de una teoría musical o estructuras abstractas que tuvieran en cuenta primordialmente relaciones tonales, o patrones rítmicos reglamentados. Pero no por ello diríamos que se trataba de piezas musicales emanadas desde una simple espontaneidad irracional. Más bien se trataba de una música desarrollada en estrecho contacto con los ritmos del territorio, de la naturaleza y de las actividades sociales, que se desterritorializaban para encontrar expresiones sonoras. La tradición ha recogido estas prácticas varias asignándoles el título de “imitaciones”, pero confiamos en que, según lo expuesto hasta acá, quede claro que, desde una teoría del arte deleuziana, los productos artísticos que operan según procesos territoriales y que proyectan devenires están lejos de limitarse a meras imitaciones, teniendo un peso ontológico infinitamente superior.

Los primeros géneros de música en armónica estaban en contacto muy cercano con devenires-animales, tanto silvestres³⁴¹ como de granja³⁴², cuyos sonidos se usaban para desarrollar piezas lejos de las intencionalidades para las cuales había sido pensado el instrumento por parte de sus fabricantes. El sub-género de *chase songs*, o canciones de cacería, interpretaba sonidos inspirados en la vertiginosa persecución de una presa,

³⁴⁰ Instrumento de viento compuesto por lengüetas libres desarrollado en Alemania como versión reducida del órgano. Pensado para interpretar música religiosa sin las complicaciones de espacio de los instrumentos de teclas curiosamente llegaría a identificarse con la interpretación de blues, música considerada oscura y diabólica. De la versión del instrumento que conocemos hoy fueron responsables Friedrich Buschmann, hacia 1821, Joseph Richter hacia 1826 y Matthias Hohner hacia 1857. El instrumento se popularizaría fuera de su lugar de desarrollo, en Estados Unidos, y llegaría a ser considerado “el instrumento del pueblo”, deseado por sus características de fácil porte y economía. Su compromiso con líneas de desterritorialización y nomadismo es muy alto: siempre asociado a errantes, viajeros y vagabundos, fue el primer instrumento en trasladarse al espacio exterior, llevado en 1965 por el astronauta Wally Schirra en su misión a bordo del Gemini VI. Ver Field, Kim. *Harmonicas, Harps, and Heavy Breathers*. Cooper Square Press. New York. 2000.

³⁴¹ Zorros, lobos, alces, halcones...

³⁴² Pollos, gallinas, gansos, patos, perros, mulas, caballos.

generalmente un zorro, en la que participaban caballos, perros y hombres³⁴³. Resulta interesante que estas composiciones, más allá del parecido entre los sonidos producidos por el instrumento y los de los animales en cuestión, llevan paisajes externos y personajes biológicos a alcanzar una consistencia sonora –como paisajes melódicos y personajes rítmicos–, lo cual se refleja en la rítmica y el desarrollo de la forma de esta música: avances y retrocesos que se van haciendo a sí mismos, que responden a ritmos de la naturaleza, alcanzan un grado de libertad formal que no obedece a estructuras depuradas desde una normativa estética occidental o desde un tiempo musical típicamente pulsado, con sus regularidades características. En estas sonoridades la voz también es desterritorializada, llevando a cabo articulaciones que dejan de recordar lo humano, y que ya no se reconocen como masculinas o femeninas. La voz deja de ser el instrumento de comunicación de mensajes o información, y se convierte en un medio para convocar fuerzas naturales residentes fuera del lenguaje, en este caso en los sonidos animales.

En el sub-género llamado *talking harmónica*, la armónica trata de “imitar la voz humana”, situación facilitada por ser el único instrumento de viento occidental cuya interpretación se hace tanto aspirando como soplando, prestándose para asumir los ritmos de la respiración orgánica. Esta particularidad otorga herramientas para “hablar” a través del instrumento, generando tesituras y timbres en los cuales la voz humana por sí misma se agencia con una voz instrumental, rompiendo con la clásica distinción entre el sonido propio del instrumento y el propio de la voz, dando a luz a un extraño engendro sonoro que sirvió como recurso importante para despertar devenires musicales. Mediante diálogos entre una persona y una armónica como máquina- instrumento-voz se logra desarticular el lenguaje³⁴⁴, como en un tema en el cual una madre habla a su “hijo”³⁴⁵. Una voz femenina normal se dirige al armonicista que suena como un niño que apenas se

³⁴³ Ver por ejemplo el tema “Fox Chase”, del armonicista Sonny Terry.

³⁴⁴ Este extrañamiento de la comunicación hace que no se pueda considerar como un estilo perteneciente a lo clásico en su carácter típico de dos partes limpias que se interpelan una a la otra, *call and response*.

³⁴⁵ Se trata de “Talking Harmónica”, del armonicista blanco Floyd “Salty” Holmes. Él hizo parte, aparte de la corriente del blues, del folk-country, género que, respecto a los blancos, correspondía a lo que el blues para los negros. Cierta tipo de población blanca pobre no se diferenciaba mucho en su estilo de vida a la población negra más azotada por las dificultades.

encuentra aprendiendo a hablar, articulando a “media lengua” y tratando de reproducir los sonidos de la voz humana, no sólo palabras sino también lloriqueos, quejidos, risas, etc. Se trata de un devenir-niño, pero un niño-no humano, que hace que el aspecto sonoro y semántico de la lengua se haga reconocible sólo hasta cierto punto, desterritorialización de la voz³⁴⁶ en la cual el sonido y la significación se entrecruzan y contaminan, al punto de que ambos pierden la claridad y pureza reclamadas por la música y por la lingüística en un sentido clásico. Resulta interesante la picardía con la cual este devenir pone en juego, de manera traviesa, una obediencia simulada y una desobediencia encubierta frente a la estructura de madre-hijo y de adulto-niño. La canción puede verse como un intento por establecer en el niño valores y reglas de comportamiento, referentes a la escuela, la religión, etc. Pero en un momento en que la madre pregunta al niño “¿quieres ir al colegio?” la respuesta, gracias a la desarticulación de la lengua, parece al mismo tiempo ser “sí” y “no”, al punto de que la madre tiene que repetir la pregunta y se conforma con lo que parece más un “sí” –los límites del poder–, siguiendo adelante... En un caso similar³⁴⁷, se produce una extraña desterritorialización pues la armónica “imita” la voz de un niño que llama a su madre, pero la frase principal, *I want my mama*, “quiero a mi mamá”, tiene la carga de un doble sentido sexual.

Junto con los productos musicales, es necesario tener en cuenta también el tipo de individuos que eran estos músicos. Hemos señalado su proveniencia humilde, pobre, explotada y miserable. Pero hay que consignar también el carácter rebelde de muchos. Asumir la música como forma de vida va más allá de considerarla un simple paliativo o calmante para las dificultades de la existencia: de hecho el blues se suele considerar reflejo de pasiones tristes y melancolía, hasta un agravante de estos estados de ánimo. No obstante, lejos de ser la mayoría de músicos de blues individuos derrotados, lastimeros o

³⁴⁶ El blues cuenta no sólo con esta desterritorialización de la lengua sino con una desterritorialización de la voz que es propia de su estilo: “Sólo cuando la voz está sujeta al timbre, revela una tesitura que la hace heterogénea a sí misma y le da un poder de variación continua: ya no es más “acompañada”, sino realmente “maquinada” [...] La voz siempre tiene timbre, por supuesto, pero no todo timbre es igualmente perceptible; por cierto, la marca de la voz cantante “entrenada” o “pura” es precisamente su timbre mínimamente perceptible, en comparación con la cualidad vocal brusca, rasgada o chillona de los cantantes de blues”. Murphy, Timothy. *Op. Cit.* Págs. 22-23.

³⁴⁷ El tema “Mama Blues”, también de “Salty” Holmes.

acomplejados, fueron desde un comienzo gente rebelde, belicosa, temperamental y con un alto sentido del nomadismo. Se trataba, al mismo tiempo, de sujetos de una gran simplicidad, con estructuras de la subjetividad difíciles de emparentar con la concepción occidental clásica –la llevada psicoanalítica–. Un ejemplo impactante de este hecho está en el testimonio del armonicista “Harmonica” Frank Floyd³⁴⁸, a quien formalmente nunca se le dio un nombre, insistiendo en que “Frank” idea suya³⁴⁹. ¿Qué impacto puede tener para la subjetividad e identidad de una persona carecer de algo tan básico como un nombre propio? Es difícil saberlo, pero podemos arriesgar la hipótesis de que dificulta la formación de una subjetividad molar cerrada, haciendo al sujeto más poroso y abierto a captar de forma desprevenida perceptos y afectos que lo puedan atravesar. Y quizás podría propiciar el advenimiento de devenires-anónimos, próximos al devenir-cualquiera valorado por Deleuze³⁵⁰.

Un número considerable de músicos que sí tenían nombre popularizaron la práctica de asumir *nicknames* o apodos, y se puede decir que estos tenían una función más importante que la de ser simplemente descriptivos. Para Deleuze el nombre propio “es el indicador de un agenciamiento concreto”³⁵¹, un afecto que puede tener autonomía sobre la personalidad o la psicología de los individuos particulares y por lo tanto puede incidir e instaurar en ellos transformaciones incorporales. Los apodos de estos músicos nos muestran la presencia en sus vidas de diferentes devenires, que reconocemos también en su música. Los más frecuentes tienen que ver directamente con devenires-plantas, devenires-animales, devenires-niños o devenires-lisiados³⁵². Así, el armonicista conocido

³⁴⁸ Blanco, pero inmiscuido directamente con ritmos y música “negra” desde niño.

³⁴⁹ Ver Field, Kim. *Op. Cit.* Pág. 100.

³⁵⁰ El caso no era aislado. Muchos de los negros libertos no sabían cómo llamarse al conseguir la libertad, pues generalmente tenían nombres africanos que les resultaban inaplicables en el nuevo contexto. Después de la Guerra Civil muchos inventaron sus nombres copiando los de uso más frecuente, y se adjudicaban el apellido de los dueños de las plantaciones donde habían trabajado, dando origen a verdaderas legiones de personas con apellidos como Johnson, Jefferson, etc. Los blancos pobres, que no habían sido propiedad de nadie, no contaban siquiera con ese recurso como vimos con Frank Floyd...

³⁵¹ Deleuze, Gilles. “El plano de consistencia sonoro”. Pág. 341.

³⁵² Sería muy interesante realizar un estudio sobre la máquina-nombre artístico. Hoy en día ésta busca movilizar más bien operaciones de *glamour* y distinción con vistas al mercadeo y la publicidad, lejos de la crudeza y del impacto a veces desagradable de los nombres de los músicos de blues. Se trata de dos tipos diferentes de máquinas concretas de la máquina-nombre artístico abstracta.

como “Sonny Boy Williamson II” se llamaba Aleck Ford, pero adquirió como segundo apodo el de “Rice Miller”, por sus años de trabajo en una plantación de arroz. Los apodos *boy* y *child* también eran frecuentes como vemos con los armonicistas George “Wild Child” Butler y el ya citado “Sonny Boy”. En cuanto a lisiados que además asumieron esa condición en sus alias encontramos al armonicista “Peg Leg” Sam Jackson, quién incorporó a su vida, sus habilidades y su carácter, la dificultad de haber perdido una pierna en un accidente de tren y haber recibido un disparo de escopeta que le desfiguró la cara³⁵³. En esta misma vía, tenemos a los guitarristas “Blind” Lemmon Jefferson, “Blind” Boy Fuller, “Blind” Willie Mc Tell y “Blind” Willie Johnson. En cuanto a devenires-animales tenemos a figuras como el armonicista y guitarrista Robert “Nighthawk”, el pianista y guitarrista Johnny “Big Moose” Walker, el armonicista Burl “Jaybird” Coleman y el famosísimo armonicista, guitarrista y cantante Chester Burnett, conocido como “Howlin’ Wolf” por su manera de emitir aullidos y otros sonidos que le dio a su canto un toque muy especial.

¿Qué importancia puede tener el nombre para la asunción de devenires? Si nos ceñimos a los modelos dominantes de la lingüística el nombre no es más que un significante que se dice de una entidad separada, siendo ésta la fuente de la que se extraen las características que le dan identidad; no sería más que una arbitrariedad de la lengua, y lo importante no sería él mismo sino aquello que designa. Pero en un enfoque deleuziano, de identidades múltiples y en devenir, la lengua halla su desarrollo en la intensidad de la diferencia, y no en la identidad de leyes y reglas fijas. El nombre se relaciona con operaciones no solamente constatadas en el pasado, sino en unas que abren futuro y son potencialidades de despliegue: “un individuo, incluso insignificante, es ese campo de singularidades que sólo recibe su nombre propio de las operaciones que lleva a cabo sobre sí mismo y en el entorno para extraer de ellos una configuración prolongable³⁵⁴. El individuo “sólo adquiere su nombre propio cuando se abre a las multiplicidades que lo atraviesan totalmente, tras un severo ejercicio de despersonalización”³⁵⁵, y así como “el nombre

³⁵³ Se ufanaba de ser autosuficiente, de bailar con la pata de palo construida por él mismo, de lidiar con “haber nacido para la mala suerte”. Asumió su desfiguración para intensificar un sentido de lo único.

³⁵⁴ Deleuze, Gilles. *Pericles y Verdi. La filosofía de Francois Chatelet*. Pág. 20.

³⁵⁵ Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 43.

propio es la aprehensión instantánea de una multiplicidad”³⁵⁶, el apodo, como complemento del nombre propio y agenciado con él, podría estar llamado a extender esa vía, capturando devenires no contemplados dentro de las primeras actualizaciones de la multiplicidad, como aparece inicialmente. Los devenires-lisiados son muy interesantes en este sentido pues se designan con palabras políticamente incorrectas, o al menos con asociaciones desagradables, pero al afirmarse asumen de manera directa una separación respecto de los códigos binarios típicos de la cultura, las distinciones entre salud y enfermedad, buena y mala constitución, proporcionalidad y desproporcionalidad, y no menos importante, entre la disposición de un buen cuerpo productivo frente a cuerpos “inútiles” o incapaces de ser vinculados como mano de obra a la cadena productiva de la economía. Y recordemos que este fue el rol o función social asignado a estos hombres cuando fueron forzosamente territorializados como pueblo en un nuevo lugar...

7- *Devenir-tren, devenires-máquina en la música:*

123

Hallamos en el blues un último devenir que merece capítulo aparte por ser muy extraño: el devenir-tren, que abre las puertas para lo que se podría llamar devenires-máquina. Este devenir resulta difícil de anunciar en la filosofía de Deleuze pues el concepto “máquina” tiene en ella un uso transversal y particular. La “máquina”, en ese sentido filosófico³⁵⁷, se entiende como “sistema de interrupciones y cortes”³⁵⁸ respecto de un flujo material continuo con el que se encuentra en conexión, y no es equiparable a la máquina técnica³⁵⁹. Además suele acompañarse del calificativo “abstracta”.

Las características de la máquina abstracta se extraen de su contacto con una dimensión virtual: alejándose de formas y sustancias acabadas, se constituye como un *phylum* maquinico o una línea filogenética, es decir, maneja líneas de potencialidad, diferencia e intensidad que le garantizan libertad de desarrollo, como pasa con los seres vivientes.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Ver *Supra*. Pág. 66-67.

³⁵⁸ Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Anti Oedipus*. University of Minnesota. Minneapolis. 1983. Pág. 276. En esta obra aparece acoplado el calificativo “deseante” desplazado luego en *Mil Mesetas* por “abstracto”.

³⁵⁹ Ver Suely Rolnik y Félix Guattari. “Máquina (y maquinico)” en *Cartografías del deseo*. Traficantes de sueños. Madrid. 2006. Pág. 369, y Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Pág. 351.

Pero Deleuze se refiere también a “máquinas concretas”³⁶⁰, expresión que tampoco hace referencia a las máquinas técnicas, sino a máquinas que, conservando en parte las características de las máquinas abstractas, muestran un índice de territorialización, codificación, estratificación y formación. En otras palabras, las máquinas concretas son versiones actualizadas de la máquina abstracta, pero la presencia de componentes virtuales certifica que tanto las máquinas abstractas como las concretas no se reducen a simples “máquinas técnicas”, en el sentido del uso de todos los días.

Al referirse Deleuze y Guattari a la máquina en sentido tradicional lo hacen arrastrados por cierta desconfianza, por considerar que está implicada en procesos mecánicos, de alta codificación, apareciendo cerrada, acabada y bloqueadora del devenir, más que aprovisionadora de líneas de fuga, creativas, intensas y abiertas. Este tratamiento se matiza poco, siendo una de esas ocasiones cuando Deleuze se pregunta por el lugar de la máquina en la filmografía de dos directores: Charles Chaplin y Buster Keaton³⁶¹. Comparando algunas de sus películas constata cómo la máquina se torna para Chaplin en un obstáculo con el cual debe confrontarse, mientras que en Keaton aparece como una posible aliada, a la cual puede, cuando menos, adaptarse³⁶². Si bien esto arroja una doble cara frente a la máquina, lo general es que en los análisis prevalezca la negativa.

Cuando Maurizio Lazzarato se detiene ante la cuestión de la máquina en Deleuze y Guattari, consigna la aproximación negativa. El capitalismo se describe como un sistema cuyas máquinas abstractas y concretas se apoyan históricamente en máquinas industriales técnicas, implicándolas en la medida en que se exhibe como “un conjunto de dispositivos de servidumbre maquínica y a la vez un conjunto de sujeción social”³⁶³. En esta distinción la primera se refiere a la acción molecular sobre el individuo, acción que lo compromete como agenciamiento, haciéndolo parte de su sistema como una pieza; y la segunda a la

³⁶⁰ Ver *Supra*. Pág. 96. Nota 297.

³⁶¹ Las máquinas de Chaplin son simples, máquinas herramientas, con funciones claras y distintas; las máquinas de Keaton sirven a finalidades desconocidas, son complicadas, misteriosas y casi podría decirse voluntariosas. Ver Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Págs. 246-249.

³⁶² Hay que recordar la íntima relación de la alianza con el devenir. Deleuze y Guattari *Mil Mesetas*. Pág. 252.

³⁶³ Ver Lazzarato, Maurizio. “Postfacio” en Raunig, Gerald. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Traficantes de sueños. Madrid. 2008.

acción molar, que asume al individuo como usuario, en su forma, sustancia y subjetividad, adjudicándole características y funciones definidas.

Esto nos permite notar que, de la misma manera como en el campo de la estética la batalla se libra atacando un modelo instaurado de materia-forma, en el campo de lo social se denuncia el correlato de una sujeción a lo que Deleuze llama el “modelo trabajo”. Mediante el modelo trabajo se estabilizan territorios que enmarcan a los individuos en funciones específicas y modelan sus espacios y sus tiempos en la línea de una racionalidad instrumental. Nos interesa que dicha correspondencia se sustenta en una “operación tecnológica”³⁶⁴, a través de la cual se somete la materialidad y la corporeidad a cierta concepción de lo social y del trabajo. Sustancias hechas molares, integradas a un modelo hilemórfico, quedan comprometidas en el diseño de un espacio y un tiempo estriado que serán instrumentalizados bajo la forma de un modelo trabajo territorializado y territorializante, con la capacidad de contar y calcular. La manera de contrarrestar tal modelo sería la apertura de líneas de fuga y desterritorialización, reinstaurando un espacio listo y un tiempo no pulsado, produciendo devenires que liberen la sujeción de las corporeidades e individualidades a un modelo estriado, volviéndolos moleculares y respondiendo en lo social con lo que Deleuze llama un “modelo de acción libre”³⁶⁵. Pero ¿cómo se relaciona esto con los devenires-máquina que estamos considerando?

Desde un punto de vista histórico las máquinas son individualidades no-paradójicas, de consistencia ontológica hilemórfica, cerradas sobre sí. También lo son los seres humanos que se sirven de ellas, y así los toma el modelo trabajo, como entes aislados, instrumentos que pueden ser objeto de alienación y explotación. La máquina social que moviliza un modelo trabajo no se separa de máquinas técnicas, pues se sirve de ellas para llevar a cabo sus transformaciones³⁶⁶. Y estas máquinas, para funcionar, deben conformar con el ser humano un acoplamiento, un agenciamiento que resulta en una nueva máquina, tanto

³⁶⁴ Ver Deleuze, Gilles. “Música y metalurgia”. Pág. 376

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Ver el excelente libro de Raunig, Gerald. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Traficantes de sueños. Madrid. 2008.

para bien como para mal³⁶⁷; al fin y al cabo toda máquina se compone de, y está en conexión con, otras máquinas³⁶⁸. Pero si con Deleuze no podemos ignorar lo virtual como la otra dimensión de lo real ¿no habría que decir que cada uno de los elementos de este bloque máquina-ser-humano puede verse sujeto a devenires y tornarse individualidades paradójicas, abiertas y en flujo?

El tren es una máquina técnica que corresponde a toda una visión de la sociedad fuertemente ceñida a un plan de organización. Para su funcionamiento el espacio es estriado de manera brutal pues requiere una alteración del paisaje, extendiendo vías férreas que conectan y demarcan el espacio mediante puntos que subordinan el trazado de líneas, segmentación que también divide el tiempo mediante cálculos de recorrido, energía necesaria, combustión de carbón, etc. El tren llegó a convertirse en ícono del progreso capitalista, héroe de la economía de mercado, el Estado liberal, el desarrollo cultural y la racionalidad instrumental; y como máquina asume las características de cierre y molaridad que eso implica. Pero ¿tuvo operaciones rizomáticas proliferando por debajo o entre las grietas de ese modelo?

126

En el contexto que hemos estado analizando –Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX, edad de oro de la locomotora–, encontramos un fenómeno que resulta muy interesante en este sentido, emanado de las migraciones, fugas y desplazamientos de la población negra sometida desde la época de la esclavitud. Un número importante de personas emprendieron por años, desde el sureste, marchas hacia estados norteros tratando de liberarse de la sujeción a formas de vida miserables y oprimidas configurando poco a poco una red de tránsito y movimiento que no pocas veces se sirvió del tren para salvar las enormes distancias que los alejaban de sus esperanzas. Si en los planos del Estado podían verificarse los trazados de las líneas férreas, estos caminos otros, abiertos clandestina y no oficialmente por quienes pretendían escapar y por sus colaboradores –se trataba de una red de aprovisionamiento, comunicaciones y tránsito bastante compleja–,

³⁶⁷ Esto es así al menos hasta la segunda revolución industrial, después de la cual muchas máquinas adquieren un mayor coeficiente de autonomía por su funcionamiento electrónico.

³⁶⁸ Ver Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Anti-Oedipus*. Pág. 277.

se denominaron en tanto sistema *Underground Railroad*, ferrocarriles del subsuelo, retomando los elementos semánticos del modelo trabajo, pero arrojándolos ahora en devenires que afirmaban un modelo de acción libre. Tal vez no hay mejor ejemplo que este para la oposición entre calco y mapa³⁶⁹. Y si el tren tenía unas funciones asignadas y una identidad cerrada dentro de un modelo de organización de la fuerza de trabajo, ¿una desterritorialización de sus codificaciones, al servicio de propósitos y modelos alternos, no debería producir un reagrupamiento de fuerzas y una reorganización de las funciones de los elementos comprometidos en él? No es precisamente lo mismo un ser humano y una máquina bajo un modelo trabajo que bajo un modelo de acción libre.

Dentro de una territorialización del tren los sonidos que produce no son de interés, todo lo contrario, son ruidos, subproductos indeseables pero inevitables de su función como medio de transporte. Pero dentro de una desterritorialización del tren sus funciones se reorganizan, y sus elementos sonoros se liberan quedando disponibles para otros agenciamientos creativos. En el blues se desarrolló un género que consistía en la “imitación” de trenes con armónica, con representantes como De Ford Bailey, Freeman Stowers, Sonny Terry, Harmonica Frank Floyd, Peg Leg Sam, Palmer McAbee, D. H. Bert Bilbro, y muchos otros³⁷⁰. Resulta sugestivo que esta música responde a los procedimientos del ritornelo: un acoplamiento entre los individuos y las componentes de medio desterritorializadas que se hacen cualitativas y ritmos de medio que se hacen expresivos, un trabajo sobre una tecnología que se había arraigado e instaurado como parte de los códigos que debían ser ahora desterritorializados. Música concerniente a

³⁶⁹ El calco es reproducción, repetición abstracta que reduce la multiplicidad a una identidad fija. El mapa “es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, invertido, adaptarse a montañas de cualquier naturaleza, ser comenzada su realización por un individuo, grupo, formación social”. El mapa se dirige enteramente “hacia una experimentación derivada de la realidad”. Deleuze y Guattari. *Rizoma*. Pág. 31.

³⁷⁰ Temas famosos de música de tren en armónica son "Pan American Blues", "Railroad Blues", "Train Whistle Blues" y "Mc Abee's Railroad Piece", entre otros. “La música popular siempre se ha inspirado naturalmente en el ambiente socio-tecnológico pero rara vez un medio de transporte y un instrumento han estado tan estrechamente asociados como el tren y la armónica en la primera mitad del siglo XX en Los Estados Unidos”. Milteau, Jean-Jacques. “Train & Harmónica. L'harmo, le Blues et la locomotive”. Disponible en: <http://www.planetharmonica.com/ph2/VF/Train&HarmoFR.htm>

trenes ha habido mucha³⁷¹, pero en gran parte ha llegado a un nivel pobre de desterritorialización, siendo reterritorializada de manera rápida. El mismo folklore estadounidense reterritorializado y mayoritario estableció canciones y temas que no hacían más que tomar los sonidos desterritorializados para reforzar la forma de contenido que expresaban: la obediencia a estructuras de una economía de mercado, a un tiempo y un espacio pensados desde la veneración del espíritu de producción capitalista –la máxima de Benjamin Franklin “el tiempo es oro” –, el auspicio de un espíritu protestante que consideraba al trabajo parte de la vida espiritual, la salvación como cálculo, etc.³⁷²

Si el modelo trabajo y el modelo hilemórfico producen identidades sólidas, materias y formas pesadas y compactas; el modelo de acción libre, sometido a devenires y flujos, produce una materia-movimiento de tipo molecular, directamente relacionada con movimientos y velocidades. Los medios de transporte, en cuanto son artefactos móviles, ¿no están propensos a ser capturados en bloques de devenir que desencadenan afectos y perceptos también móviles y veloces, de fuga y desterritorialización?³⁷³ Los devenires no son correspondencias de relaciones, semejanzas, imitaciones, identificaciones, o evoluciones por descendencia o filiación³⁷⁴, sino más bien alianzas, síntesis, capturas, multiplicidades simbióticas, matrimonios aberrantes, participaciones contra-natura: “agenciamientos que no respetan ni la distinción de órdenes ni la jerarquía de formas”³⁷⁵. Rompen las coordenadas de las identidades unificadas, desestabilizan y desorientan, abren zonas de intensidad y de variación continua donde cualquier cosa puede pasar: “La definición de la captura como doble devenir se aplica aquí para pensar, no una identidad

³⁷¹ Phil Pacey consigna cronológicamente una gran cantidad de música relacionada con trenes desde 1820. La lista es enorme. <http://www.philpacey.co.uk/musrail.html>

³⁷² Un ejemplo está en el cuento “The Little Engine that could”, aparecido a inicios del siglo XX como “The Pony Engine” –incluso en el seno de lo mayoritario el tren es incapaz de escapar al devenir-caballo con el cual siempre se ha visto ligado–, hecho después canción. Se trata de una parábola del optimismo que pretende inculcar los valores “inocentes” del trabajo duro y la perseverancia con vistas al éxito económico, la acumulación y el ahorro. Otra canción por esta vía es la famosa “I’ve been working on the Railroad”.

³⁷³ Deleuze considera al metal como el modelo de la materia-movimiento, y es curioso que sea el material principal de las máquinas de transporte modernas. Surge un nexo con posibles devenires con los que podrían estar emparentadas. “Esta materia-movimiento es, en su esencia, vaga, esencialmente metálica. La verdadera materia flujo es el metal”. Deleuze, Gilles. “Música y metalurgia”. Pág. 376.

³⁷⁴ Ver Deleuze y Guattari. *Mil Mesetas*. Págs. 244-5.

³⁷⁵ *Ibid.* Pág. 414.

del hombre y la máquina, sino un “agenciamiento”, un doble devenir que transforma la materia domesticada, así como había contribuido a transformar las especies [...] incorporadas al agenciamiento humano”³⁷⁶.

En un devenir-máquina deben cumplirse, como en todo devenir, las condiciones mínimas de desterritorialización: que haya como mínimo dos términos, que el más rápido conecte su intensidad con el más lento, actuando simultáneamente sobre otros planos, y que el menos desterritorializado se reterritorialice en el más desterritorializado. Y también debe cumplirse el hecho de que cada uno de los componentes devenga otra cosa. Con el devenir-tren, ¿qué puede devenir el ser humano? Siguiendo las características principales del tren, podemos decir que se trata de un devenir movimiento y velocidad, y la posibilidad de devenir líneas de fuga. La música de tren en armónica tiene características de desterritorialización, no respeta del todo el sistema tonal³⁷⁷, constituye y disuelve la estructura rítmica a medida que se ejecuta a voluntad, dependiendo más de aceleraciones y detenciones que de parámetros fijos. En los músicos esto se manifestó en la asunción de tiempos lisos, un nomadismo extremo, rebeldía, desasosiego, incapacidad de permanecer en un lugar fijo, alteraciones de consciencia –la respiración requerida para los ejecutantes en la música de trenes en armónica tiene tal exigencia que puede llevar a hiperventilar–³⁷⁸ y fugas a veces destructivas como cierto uso del alcohol y las drogas³⁷⁹.

³⁷⁶ Sauvagnargues, Anne. *Op. Cit.* Pág. 112.

³⁷⁷ La armónica diatónica típica es de 10 agujeros, con lengüetas afinadas a una tónica respecto de la cual se distribuyen tres escalas de siete notas. Resultan tres octavas no cromáticas a las que faltan notas que no se encuentran de manera “natural” en el instrumento. Las técnicas de *bending* y *overbending* fuerzan las lengüetas logrando alteraciones que hacen sonar las notas faltantes aunque con una afinación –o desafinación– fuera de los parámetros clásicos de temperancia, consiguiendo incluso micro-tonalidades que la música occidental no contempla o que sitúa en la categoría de ruido. Estas técnicas tienen una doble cara, pueden considerarse “una bendición o una cura”, pues dependiendo de la habilidad del ejecutante puede llevar a que el instrumento se manifieste como “no cooperativo, de poca respuesta, e incluso disonante”, tornándose ruidoso y fastidioso; pero si se consigue dominarlas, dotan al instrumento de unas capacidades y una expresividad inesperadas que lo llevan más allá de sus límites. Ver Komara, Edward. “Harmonica” en *Encyclopedia of the blues*. Routledge. New York. 2006. Págs. 405-409.

³⁷⁸ Según el testimonio de Adam Gussow, maestro reconocido internacionalmente. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=02FduMQJnBM> Para el aprendizaje de la armónica se suele recomendar “respirar como perro”, respiración diafragmática y abdominal que convoca un extraño devenir animal.

³⁷⁹ Harmonica Frank decía con orgullo que durante 35 años no pasó más de dos noches seguidas en un mismo lugar. Ver Field, Kim. *Op. Cit.* Pág. 100.

Y en cuanto al tren, ¿qué puede devenir? Un estrecho vínculo une los artefactos y medios de transporte con devenires animales³⁸⁰. Es conocido que en el imaginario popular el tren se conoce como “caballo de hierro” –como en su momento la bicicleta–, y con este nombre se encuentra en la literatura³⁸¹, el cine³⁸² y la música³⁸³. Hablando de devenir Deleuze y Guattari traen a colación el caso del héroe folklórico Alexis el Trotador, quien:

[...] corría “como” un caballo, a una velocidad extraordinaria, se fustigaba con un junquillo, rechinaba, levantaba las piernas, coceaba, se doblaba, se desplomaba como los caballos, rivalizaba en carreras con ellos, con bicicletas o trenes. Imitaba al caballo para hacer reír. Pero había una zona de indiscernibilidad más profunda. [...] nunca era más caballo que cuando tocaba la armónica: precisamente porque ya ni siquiera tenía necesidad de una imitación secundaria o reguladora. Dicen que llamaba a la armónica su “rompe-labio”, y que superaba a todo el mundo con ese instrumento, doblaba el tiempo del acorde, imponía un tiempo no humano³⁸⁴.

¿Qué significa que el tren devenga caballo? Líneas de fuga: una disolución de las funciones que le fueron asignadas –de productividad, de transporte– para tornarse expresivo, gratuito y rebelde³⁸⁵. Al acercarse al estatuto de acontecimiento o *haecceidad* asume un

³⁸⁰ “En el mundo egeo, la embarcación que se mueve en el agua se concibe como un ser viviente, por lo cual se perfila como un auténtico animal marino. Su proa se levanta como una cabeza y la popa como la cola. Las barcas de los antiguos gaditanos poseían una popa en forma de cabeza de caballo, por lo que se las llamaba “caballitos”, y fácilmente se las identificaba en todo el Mediterráneo. Idéntica concepción hallaremos entre las embarcaciones del norte de Europa, representadas con proas zoomorfas en muchos grabados rupestres de Escandinavia. Una idea semejante presidirá las barcas rituales, formadas con protomos de aves acuáticas, cisnes y patos, concebidas como las barcas que arrastraban al sol en su viaje diurno por el horizonte y cuyas representaciones alcanzaron un extraordinario desarrollo en el mundo etrusco y celta, del que pasaron a los pueblos nórdicos como simples temas decorativos”. Pericot, Maluquer. *La humanidad prehistórica*. Salvat. Navarra. 1969. Pág. 135. Los modernos helicópteros de guerra tampoco son ajenos a los devenires animales, como el caso del “Black Hawk”, el AH-1 “Cobra” y el AH-1Z “Viper” estadounidenses; el Ka-50 “Black Shark” y el Ka-52 “Alligator” rusos; o el “Tiger” UHT alemán.

³⁸¹ Tema recurrente en las obras de Dee Brown, entre otros.

³⁸² “Iron Horse”, de 1924, del director John Ford, es un ejemplo. Aprovecho para hacer aquí la obligatoria mención en la relación cine-trenes del clásico de Buster Keaton “El maquinista de la general”, de 1927.

³⁸³ “The Iron Horse” de Charles Balfour, “The Trail of the Iron Horse: a music-story of the development of inland transport in America”, de Margaret Talbott y Sigmund Spaeth, “Iron Horse” de Ferde Grofé y “O trezinho do Caipira” de Heitor Villa-Lobos.

³⁸⁴ Deleuze y Guattari. *Op. Cit.* Pág. 304.

³⁸⁵ Otras experiencias notorias de música de tren sumergida en procesos de desterritorialización y devenir, aunque en un ámbito de música orquestal, son las obras “Pacific 231”, de 1923, de Arthur Honegger y “Different Trains”, de 1988, de Steve Reich. Honegger declaraba un amor intenso por las locomotoras, a las cuales consideraba seres vivientes y decía querer “como otros quieren a las mujeres o a los caballos”. Ver las notas de programa de la Orquesta Sinfónica de Champaign, Illinois. Disponible en: <http://www.cusymphony.org/page.aspx?site=music&page=ProgramNotes>. Su música agenciaba los sonidos del tren, buscando a partir de velocidades y detenciones la aparición de *momentum*, o índice de movimiento puro, pues la potencia de la gran máquina no se conseguía sólo acelerando. Ver el programa para esa obra disponible en:

espacio y un tiempo liso y virtual que quizá encuentre cuerpo en los legendarios *ghost trains*, el tren como devenir-fantasma, apareciendo en ferrocarriles abandonados o incluso en lugares donde no había rastros de esa infraestructura. Y es que el paso del tiempo empezó a hacer obsoleta la tecnología del tren, y los rieles empezaron a ser sustituidos por carreteras³⁸⁶. El tren veía marchitar su edad de oro, y su ruidoso desempeño sería reemplazado por el más silencioso y cómodo automóvil.

En el blues, las letras sirvieron de apoyo al sonido en sí, pero cuando el tren ocupaba un lugar importante, lo principal era el instrumento y sus agenciamientos presentes en esta música de armónica: el devenir rítmico de la fuga, los análogos sonoros de la velocidad vertiginosa e incontenible³⁸⁷. Muchas canciones mencionaban la captura por movimientos imposibles de controlar, viajes interminables de costa a costa del país, peregrinaciones de ida y vuelta sin fin u objetivo claros, la compra de tiquetes carísimos para simplemente salir del pueblo, debido a móviles ocultos hasta para los mismos involucrados, el “tren a ninguna parte”, el “tren perdido”...³⁸⁸ Si el tren estaba circunscrito a ciertas rutas por la

international.com/Programme_Notes/honegger_231.htm+music+mimesis+pacific+231&hl=es&client=firefox-a&gl=co&strip=1, y Vella, Richard. “Music and Representation” en *NMA Magazine* Nº 8. 1990. Págs. 34-38. <http://www.rainerlinz.net/NMA/repr/Representation.html> La obra de Reich, pionero del minimalismo, tiene características de fuga que incluyen desterritorializaciones de la voz. De niño viajaba seguido de costa a costa de los Estados Unidos en tren, y la obra fue una manera de elevar esas circunstancias actuales a un plano sonoro auto-consistente, tratando de trabajar el hecho de que en un plano virtual podía devenir un niño judío que en esa misma época viajara en Europa, en trenes destinados para la muerte, hacia campos de exterminio nazi. Su escrito “Music as a Gradual Process” refleja la preocupación por desligarse de los procedimientos compositivos clásicos, buscando que la música constituya sus propios procesos a medida que estos ocurran, consiguiendo con ello que el proceso mismo de composición se hiciera audible. Disponible en: <http://ccnmtl.columbia.edu/draft/ben/feld/mod1/readings/reich.html> Se acercó en sus ideas al lema de hacer audibles las fuerzas no sonoras, y Deleuze mismo mostró interés por su trabajo.

³⁸⁶ Desde 1956 se empezó a implementar en EEUU el Sistema Interestatal de Autopistas.

³⁸⁷ No falta quien haya tratado de llevar la influencia del sonido del tren en el blues a niveles extremos, diciendo por ejemplo que “la raíz de prácticamente toda la música que hoy escuchamos está en el ferrocarril” pues “la escala de blues no procede de la herencia africana conservada durante siglos por los esclavos negros [...] sino del silbido de las locomotoras”. Según esta teoría, el tren habría dado origen rítmicamente al *Groove* y melódicamente a la escala de blues, elementos folk clave para el blues, primero, y luego para otros géneros como el jazz y el rock. Aunque provocadora, aún no ha sido elaborada de manera seria. Ver Cid, Alex. “El chachachá del tren” en el blog *Malditos músicos*. Entrada del 21 de agosto de 2010. Disponible en: <http://malditosmusicos.blogspot.com/>

³⁸⁸ Un testimonio muy bello de los devenires nómadas del tren que perduran incluso bajo la nueva tecnología del autobús y el automóvil está en la letra del blues “Me and the Devil” de Robert Johnson, inspirada en temas mucho más antiguos. El cantante, andariego excepcional, declara su último deseo: que cuando muera lo entierren junto a la autopista, para que su espíritu pueda tomar el bus y adentrarse de nuevo en una fuga absoluta y sin fin...

lógica de su mismo sistema –la limitación de los rieles–, el tren devenido animal o el tren fantasma aparece como visiones o perceptos que muestran la posibilidad de ir en tren a cualquier lado, desplazarse sobre un espacio liso y a través de un tiempo no pulsado, sin límites ni ataduras³⁸⁹. El tren fantasma recoge de alguna manera la resistencia del tren a ser desplazado por el automóvil. Dadas las características menos ruidosas del automóvil, la música que se inspira en él es más formal, menos molecular que la de trenes, pues estos últimos tenían una mayor posibilidad de independizar y liberar piezas sonoras, que accedían así al nivel y consistencia de personajes rítmicos y paisajes melódicos. Con los carros hay que decir, la música se vuelve más lingüística, depende más de las letras³⁹⁰.

El concepto de ritornelo, con sus factores D y R/T, guía casi toda la reflexión de Deleuze y de Guattari sobre la música, junto con las nociones de forma de expresión y forma de contenido. Aunque en su tercera modalidad encarna las líneas de desterritorialización más elevadas, teniendo que ver la música sobre todo con este tercer aspecto, quizás no deja de estar demasiado enmarcado en una especie de circularidad y cierre, implicado en el concepto mismo de ritornelo. Por eso a Deleuze se le ocurre en un curso tardío el extraño concepto de “galope”, “un vector lineal con precipitación... velocidad acrecentada”³⁹¹, el cual se distingue del ritornelo como se distinguen sus devenires: el caballo y el pájaro.

La ambigüedad del ritornelo empuja a distinguir entre el pequeño ritornelo, territorializado y encerrado, y el gran ritornelo, desterritorializado y abierto al cosmos. Si el ritornelo puede ser un prisma, cristal o un catalizador que sirve de operador espacio-temporal, que atrae y convoca fuerzas, estas fuerzas no están exentas de desarrollarse así

³⁸⁹ Quizás estas visiones se constatan en el testimonio de Olmstead sobre la vida rural al sur de EE.UU. en el siglo XIX, donde se apreciaba que una extraña convocatoria pues en las chozas pobres “rostros blancos y negros se empujaban conjunta y constantemente fuera de las puertas para ver al tren pasar”. Citado por Jones, LeRoi. Pág. 15.

³⁹⁰ Vale la pena recordar aquí la importancia que Deleuze asigna a la literatura americana en el sentido de que consigue trazas diagonales más fuertes y es mucho más desterritorializada que cualquier otra. Obras de viajeros, vagabundos, errantes, se enmarcan dentro de líneas de vuelo en las que la carretera ocupa un lugar privilegiado como convocatoria de velocidades y fuerzas. Por ejemplo Kerouac, Jack. *On the Road*. Viking. New York. 1957. ¿Acaso el blues, la música americana por excelencia, no debería contar con esas mismas condiciones? Es lo que hemos venido viendo...

³⁹¹ Criton, Pascal. “A propósito de un curso del 20 de marzo de 1984”. Pág. 528.

como de estancarse³⁹². El galope aparece como la posibilidad de insistir separadamente en el aspecto de fuga e intensidad, y resulta importante señalar su parentesco musical con esa cadena de devenires que ya elaboramos: devenir-animal, devenir-máquina; devenir-caballo, devenir-tren. Su identificación significa una posibilidad preciosa para profundizar en este concepto arrojado de manera un tanto despreocupada por Deleuze y que tampoco ha sido estudiado prácticamente por ningún comentarista, si mucho recogido por Criton³⁹³. Junto a él, los devenires máquina también están por estudiarse, pues los comentaristas se han dedicado especialmente a indagar sobre las tecnologías recientes, de la electrónica, la cibernética y de la informática, ignorando en gran medida la parte concerniente a las máquinas de la revolución industrial.

El trazado que tiende Deleuze en su búsqueda de devenires no es exhaustivo –quizás no pretende serlo–. Pasando por el devenir animal, el devenir-mujer, el devenir-niño, devenir-molecular, devenir-imperceptible, parece estar siguiendo en cierta forma la historia de occidente. Y sin embargo vemos en esa serie un salto un poco extraño. Los devenires animal, mujer y niño parecen encontrar su lugar más importante en la sociedad preindustrial, así sigan teniendo presencia e impacto todavía hoy; y el devenir-molecular parece tener un lugar natural en la sociedad contemporánea, de fines del siglo XX, en el capitalismo tardío y en condiciones tecnológicas de electrónica avanzada, cibernética e informática: en esa medida la edad moderna deleuziana se denomina “edad de la máquina”. Y sin embargo Deleuze parece dejar ese vacío que ya señalamos en lo referente a la edad industrial como tal, finales del XIX y principios del XX. Consideramos que el postular el devenir-máquina industrial máquina pesada, puede contribuir a llenar ese vacío³⁹⁴.

³⁹² “El cristal sonoro es un operador germen-estructuración, pero también un principio revelador de transmutaciones y de variación infinita”. Criton, Pascal. *Ibid.* Pág. 539.

³⁹³ También Criton, Pascal. “L’Invitation” en AA.VV. *Deleuze. Épars. Aproches et portraits*. Hermann. Paris. 2005. Págs. 55-68.

³⁹⁴ Una fuente clave para el estudio de devenires-máquinas de tipo industrial y el arte relacionado con ellas es el Manifiesto del ruido o “L’Arte dei Rumori. Manifesto Futurista”, de 1913, del polémico italiano Luigi Russolo. Este pequeño escrito es tremendamente inspirador y es raro que Deleuze y Guattari no lo mencionen. El manifiesto llama la atención sobre el hecho de que con el desarrollo de las grandes ciudades y subsidiaria multiplicación de las máquinas, sus ruidos empiezan a poblar el espacio auditivo cotidiano, y

Conclusiones

Los conceptos desarrollados por Deleuze, también en conjunto con Guattari, son fieles al carácter rizomático, abierto, múltiple y en conexión, de su filosofía. También ellos moleculares y móviles, no se dejan capturar y congelar en definiciones estáticas y fijas. Hemos visto cómo diferentes músicas, experiencias y géneros musicales parecen tener lugar en zonas intermedias, situándose cambiantemente entre uno u otro de los aspectos del ritornelo. Pero es esta aparente dificultad la que permite establecer nexos inusitados, hacer converger universos distintos y superar categorías de distinción jerárquica –como música popular/música culta–, definiendo las obras musicales más bien por lo que pueden hacer y por su impacto en los seres vivos –¿qué puede un cuerpo?–, que por parámetros impuestos desde modelos arbitrarios, autorreferenciales y desconectados de otros planos de la realidad.

134

La importancia del arte se encuentra en que es una actividad poderosa: contribuye a efectuar o contra-efectuar lo real; a mantener a raya la virtualidad del caosmos empobreciendo la vida, o a asumir la intensidad infinita de la diferencia abriéndola a una riqueza y una complejidad inagotables. ¿Cómo se manifiesta esto en la música? Al tener la mayor fuerza de desterritorialización y al ser la que más intensamente hace sentir los devenires, la música puede ser el arte más potente. En últimas es la que menos mediaciones necesita para efectuar sus ritmos –en el sentido de aquello que produce diferencia–, pero la inmediatez de sus tremendos poderes hace que los peligros ocultos en

terminan por reclamar un lugar propio en la creación musical, produciendo un cambio en la sensibilidad y significando una verdadera desterritorialización del sonido, a la vez que una impresionante ampliación de las posibilidades de la música. La música concreta es un desarrollo de esta iniciativa futurista, movimiento que tenía una fascinación por la máquina en general, y por los trenes en particular. Quizás la filiación de estos artistas con el fascismo y su reivindicación de la guerra, el machismo y la violencia, hizo que estudiarlos fuera políticamente incorrecto, ignorándose y dejándose de lado sus ideas. Un intento de rescate de lo que implicaron estas posturas está en Foster, Hal. *Dioses Prostéticos*. Akal. Madrid. 2008. Una pequeña curiosidad final: Erich Fromm da cuenta de un devenir-máquina que conlleva un intercambio de velocidades y sensaciones en un pasaje de *El arte de amar*. Si habláramos de ser sensible a una máquina, no habría dificultad para explicar lo que eso significa. Cualquiera que, por ejemplo, maneja un coche, es sensible a él. Advierte hasta un pequeño ruido inusual, o un insignificante cambio de aceleración del motor”. Pág. 133. Paidós. Barcelona. 2007.

ella sean a la par los más temibles, causa probable de que genere tanta pasión: odios y rencores, amores y simpatías, pero casi nunca indiferencia.

Cuando la música no sigue prácticas minoritarias y cuando falla el poder creativo de su índice de desterritorialización, se producen situaciones muy difíciles, pues se da una falla en el manejo de la tendencia re/territorializante y normalizadora del ritornelo. Este se sale de control, haciendo que imperen la obediencia hipnótica, la estabilidad adormecedora o la repetición compulsiva y estéril. El ritornelo puede hacer exponencial el gran poder de las obras sonoras o domesticarlo hasta el ridículo. La música que pierde la pelea con la re/territorialización se torna, en su cara más cruda, una fuerza de arrastre hacia fines de destrucción, muerte o bloqueo. Máquinas sonoras atraviesan la voluntad consiguiendo dominarla, exigen seguir el ritmo de cualquier movimiento más allá de las fuerzas humanas así este tenga fines aborrecibles. Es el poder fascista de la música, que aplasta con violencia toda diferencia para reunir fuerzas en una avalancha de destrucción plana. En una cara más molecular, el dominio del ritornelo torna débil el poder de lo sonoro, la música se hace autoindulgente e inofensiva. Se convierte en mercancía simplona, lujo, accesorio banal, curiosidad, telón de fondo o adorno desechable: pequeñas piezas pegajosas, que dan vueltas en ritornelos tan simples como proliferantes, los cuales ocupan como una plaga territorios existenciales, desalojando de ellos las fuerzas rebeldes de la singularidad. Mediante la simple repetición insaciable el ritornelo compensa la liviandad y el carácter efímero de lo sonoro. Con el apoyo actual de las técnicas de reproducción asegura para la música alienante una presencia ubicua, la posibilidad de transitar –por la facilidad que le confiere su materia descorporalizada–, a través de todo tipo de territorios inermes ante sus invasiones.

Pero cuando la música gana la pelea al ritornelo despliega positivamente su poder desterritorializador, galopa desencadenada hacia fines más deseables, impulsando ritmos que posibilitan la creación de lo nuevo. Sabemos que la vibración que está en el corazón de la música hace parte de los materiales con los cuales los organismos vivos se relacionan con medios específicos para constituir territorios; y sabemos que este carácter contingente de la producción territorial hace que los territorios, por más que parezcan

estables y protegidos –cuando sus cualidades expresivas se han tornado propiedades de identidad–, también conserven constitutivamente los elementos mismos que los pueden transformar. La desterritorialización y combinación diferente de elementos dispares se agencian en planos de consistencia capaces de canalizar las fuerzas de la tierra y de los cuerpos de maneras alternativas e inesperadas. Cuando la música participa de estas operaciones convoca fuerzas del cosmos que dan solidez a bloques autónomos de espacio y tiempo heterogéneos, se desprende de los comportamientos estereotipados, de reglas y leyes predeterminadas por instituciones, tradiciones y otros estados fijos de cosas.

La música invoca movimientos y desenvuelve relaciones que conectan planos antes separados. Deviene política, pues resiste a las oleadas de normalización y a la vez propone formas de existencia que exceden las estructuras más sólidas de la cultura: el significante, la subjetividad, las relaciones binarias, las jerarquías... Cuando la música alcanza este nivel de ruptura y descodificación, se hace imposible de manipular, ya que queda en contacto con una dimensión virtual que excede cualquier determinación: es como un mensaje del futuro, una percepción anticipada imposible de agarrar, pues como no se entiende no se instrumentaliza; corre el umbral de la percepción, hace empresa común con el movimiento de las fuerzas genéticas, y pone la semilla de mundos reales aún no perceptibles mediante la construcción de análogos sonoros de ellos, realidades artificiales que se convierten en laboratorios de experimentación, ventanas para que entren de cuando en cuando las fuerzas inmensas del cosmos que lo mayoritario lucha por restringir.

La sutileza del material sonoro propio de la música tiene la capacidad de hacer sentir el movimiento de lo molecular, de esa dimensión incorporal de la materia que, estando a la base de todo lo molar, de lo que tiene cuerpo y peso, permanece tremendamente difícil de captar para la percepción. La posibilidad de acceso a ese sensible saca a los cuerpos de la inercia habitual en que pueden caer, pues al arrastrarlos en ese mismo movimiento les exige facultades, capacidades y comportamientos ampliados o nuevos. Y esto no se restringe a los cuerpos individuales sino que se aplica también a los colectivos.

Una comprensión de la música como la que se ha venido desarrollando se hace posible en el marco de la geoestética, herramienta que nos sitúa dentro de una concepción enriquecida de las artes al inmiscuirlas de manera directa en operaciones de producción territorial. Esta teoría despliega una gran variedad de panoramas debido a su apertura, exigiendo incluir al menos tres niveles relacionados en la consideración de experiencias artísticas: primero, un ser viviente, en este caso el artista; en segundo lugar, los medios y territorios en los que se sitúan los seres vivientes, que se hacen expresivos como resultado de marcas y firmas de componentes previamente organizados, pero siempre susceptibles de acometer nuevas reorganizaciones y recodificaciones creativas a través de procesos de desterritorialización que los hagan cambiar; y, por último, la Tierra o el caosmos como conjunto de fuerzas, depósito virtual de potencia infinita y excesiva donde reside la fuente de todo cambio y toda novedad. La geoestética exige la experimentación continua con este campo de fuerzas, materia y energía, para sacar a la vida de sus atolladeros y para secundarla en su impulso creativo inagotable, y la música muchas veces se ignora como una herramienta privilegiada para intentarlo.

Nuestro análisis del blues se efectuó tratando de detectar estas tres variables de la geoestética: individuos que llevaron a cabo cierta lectura de sus territorios y que desarrollaron operaciones creativas y prácticas expresivas sobre ellos, a través de experimentaciones sobre las componentes sonoras de sus circunstancias naturales, sociales, económicas, tecnológicas –el tren–, políticas, etc., desencadenando fuerzas virtuales de la Tierra o caosmos. El blues se mostró activando velocidades e intensidades, animando afecciones que trastocaban las cómodas coordenadas territoriales, no sólo musicales sino también extra-musicales, afectivas, sociales, racionales, políticas, de los comportamientos, de las relaciones de producción, etc., reinscribiendo así los territorios existenciales y trazando unos nuevos. Convirtiéndose en depositario de pasiones alegres, perceptos y afectos, dotaba de respuestas creativas que generaban encuentros, afirmaban la vida y se negaban a reducir la variedad de caminos disponibles en la naturaleza. Hizo posible la irrupción de modelos de acción libre, de heterogeneidad y gratuidad, en el seno de modelos trabajo, contribuyendo a que los primeros se extendieran a todo tipo de

dominios, confiriéndoles un ritmo desterritorializante y diferencial. Se hace plausible que la música sea la desterritorialización del ritornelo en sentido total y no simplemente del ritornelo sonoro.

El caso del blues resulta de sumo llamativo, pues se trata de una música popular aparentemente inmersa en estructuras formales, un tiempo pulsado, recursos de imitación, fórmulas preestablecidas, medios específicos que responden a un modelo trabajo con fuertes jerarquías binarias... Y sin embargo pudimos constatar cómo logra desencadenar devenires de todo tipo –incluso más allá de los detectados por Deleuze–, usos minoritarios de la lengua, desterritorializaciones de la voz, agenciamientos maquínicos cercanos a tiempos no pulsados y espacios lisos heterogéneos, relaciones complicadas con los territorios que desplegaban un modelo trabajo dando a luz a otros en la vía de la acción libre. Esto último se manifiesta en serios efectos éticos y políticos sobre individuos y grupos humanos, que se vieron disparados a movimientos incontenibles y rebeldías inasibles que parecían expresar fuerzas infinitas y virtuales.

¿Cómo explicar esta aparente contradicción en fenómenos de música popular –no sólo limitados al blues– desde una concepción que la limita a operaciones de re/territorialización o pequeño ritornelo? Es un reto que exige poner bajo consideración, revisión y profundización algunas de las ideas de Deleuze, y la geoestética es el camino que por ahora se muestra más adecuado para conseguirlo. Espero que este trabajo haya conseguido constituirse como un aporte en esa dirección.

Bibliografía*

Obras de Deleuze.

1. Deleuze, Gilles. "El plano de consistencia sonoro" en *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus. Buenos Aires. 2006. Págs. 319-344.
2. Deleuze, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Paidós. Buenos Aires. 1998.
3. Deleuze, Gilles. "Hacer audibles fuerzas que en sí mismas no lo son" en *Dos regímenes de locos*. Pre-textos. Valencia. 2007. Págs. 149-152.
4. Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Paidós. Barcelona. 1984.
5. Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. Paidós. Barcelona. 1987.
6. Deleuze, Gilles. "Música y metalurgia" en *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus. Buenos Aires. 2006. Págs. 361-381.
7. Deleuze, Gilles. "Tiempo pulsado y tiempo no pulsado" en *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus. Buenos Aires. 2006. Pág. 345-360.
8. Deleuze, Gilles. "Ocupar sin contar: Boulez, Proust y el tiempo" en *Dos regímenes de locos*. Pre-textos. Valencia. 2007. Págs. 263-269.
9. Deleuze, Gilles. *Pericles y Verdi. La filosofía de François Châtelet*. Pre-textos, Valencia. 1989.
10. Deleuze, Gilles. "Post-scriptum sobre las sociedades de control" en *Conversaciones*. Pre-textos. Valencia. 1999.
11. Deleuze, Gilles. *Spinoza: Filosofía práctica*. Tusquets. Buenos Aires. 2006.
12. Deleuze, Gilles. "Tener una idea en cine" en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*. Págs. 52-59. Barcelona. 1999.

Obras de Deleuze y Guattari.

1. Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Anti-Oedipus*. University of Minnesota. Minneapolis. 1983.
2. Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas*. Pre-textos, Valencia. 2008.
3. Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama. Barcelona. 1993.
4. Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Rizoma*. Pre-textos. Valencia. 2004.

* Todos los recursos electrónicos fueron recuperados por última vez el 25 de julio de 2011.

Bibliografía secundaria.

1. Aguiló, Ignacio. "El *loop*: Desterritorialización de la canción" en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*. Nº 32. Marzo de 2004. Págs. 1-4. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/loop.pdf>
2. Antonioli, Manola. *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*. L'Harmattan, 2003.
3. Barenboim, Daniel. *El sonido es vida. El poder de la música*. Norma. Bogotá. 2008.
4. Bejarano, Mauricio. *A vuelo de murciélago el sonido, nueva materialidad*. Universidad Nacional. Bogotá. 2006
5. Berlanga, Miguel. "Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco" en *Trans. Revista transcultural de música. Iberia*. Nº 3. 1997. Disponible en : <http://www.sibetrans.com/trans/a311/tradicion-y-renovacion-reflexiones-en-torno-al-antiguo-y-nuevo-flamenco>
6. Bey, Hakim. "Utopian Blues". Sin fecha. Disponible en: <http://hermetic.com/bey/utopian.html>
7. Bogue, Ronald. *Deleuze and Guattari*. Routledge. Londres, New York. 1989.
8. Bogue, Ronald. *Deleuze on Music, Painting and the Arts*. Routledge. New York. 2003.
9. Bogue, Ronald. "Gilles Deleuze: The Aesthetics of Force" en Patton, Paul. Ed. *Deleuze: a Critical Reader*. Blackwell. Cambridge/Oxford. 1996. Págs. 257-269.
10. Bogue, Ronald. "Minority, Territory, Music" en *Deleuze's Way. Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Ashgate. Hampshire. 2007. Págs. 17-34.
11. Bogue, Ronald. "Violence in Three Shades of Metal. Death, Doom and Black" en *Deleuze's way: Essays in transverse Ethics and Aesthetics*. Ashgate. Hampshire. 2007. Págs. 35-52.
12. Bonta, Mark y John Protevi. *Deleuze and Geophilosophy: A Guide and Glossary*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2004.
13. Boulez, Pierre. *Penser la Musique Aujourd'hui*. Gonthier. Paris. 1963.
14. Boyer, Amalia. "Archipelia. Lugar de la relación entre (geo) estética y poética" en *Revista Nómadas*, No. 31, octubre 2009. Págs. 13-25. Universidad Central. Bogotá.
15. Buchanan, Ian. "Deleuze and Popular Music" en *Deleuze, a Metacommentary*. Págs. 175-191. Edinburgh University Press. Edinburgh. 2000.
16. Buchanan, Ian y Gregg Lambert. Eds. *Deleuze and Space*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2005.

17. Buchanan, Ian y Marcel Swidoba eds. *Deleuze and Music*. University of Edinburg, Edinburg. 2004.
18. Buydens, Mireille. *Sahara : l'esthetique de Gilles Deleuze*. J. Vrin, Paris. 1990.
19. Campos, Susan. "Diálogos en Ainulindalè: sobre el problema de pensar la música y la música como pensar" en *Revista Humanitas*, Vol. 3, 2008, Pontificia Universidad Javeriana, Cali, Colombia, 2008. Págs. 175-195.
20. Carpentier, Alejo. "La estética de Debussy" en *Ese músico que llevo dentro*. Alianza. Madrid. 1987. Págs. 241-245.
21. Cherniavsky, Axel. "Filosofía del arte y arte filosófico en Gilles Deleuze" en *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*. Año IX. No. 4-5. 2007. Págs. 185-198. Buenos Aires, Argentina.
22. Chirolla, Gustavo. *La relación arte y territorio. Aproximaciones a una geoestética a partir de Deleuze y Guattari*. Sin publicar. 2011.
23. Cohen-Levinas, Danielle. "Deleuze, Músico" en *Revista Periferia*. Vol. II. Nº 1. Pág. 8. Disponible en: http://www.febf.uerj.br/periferia/V2N1/pdf_artigos/5.danielle.pdf
24. Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. Routledge. New York. 2008.
25. Colman, Felicity. "Affect" en Parr, Adrian. Ed. *The Deleuze Dictionary*. Págs. Edinburg U. Edinburg. 2004. Págs. 11-12.
26. Cortázar, Julio. *El perseguidor*. Alianza. Madrid. 1996.
27. Costa Lima, Luiz. "Deleuze: estética antirrepresentacional y mimesis" en *Estudios Públicos*, 74 (otoño 1999). Págs. 295-316. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/36483380/Estetica-antirrepresentacional-y-mimesis-en-Deleuze>
28. Cox, Christoph y Daniel Warner. Edts. *Audio Culture. Readings in Modern Music*. Continuum. New York. 2009.
29. Criton, Pascal. "A propósito de un curso del 20 de marzo de 1984" en Alliez, Eric. Ed. *Gilles Deleuze, Una vida filosófica*. Revistas Sé cauto y Euphorion, Cali, Medellín. 2002. Págs. 528-545.
30. Criton, Pascal. "L'Invitation" en AA.VV. *Deleuze. Épars. Aproches et portraits*. Hermann. Paris. 2005. Págs. 55-68.
31. Dalrymple, Theodore. "When Hooligans Bach Down" en *City Journal*. Enero de 2009. Disponible en: <http://www.city-journal.org/2009/eon0129td.html>
32. Darwin, Charles. *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Princeton University Press. Princeton. 1981.

33. DeLanda, Manuel. "The Philosophy of Gilles Deleuze". Conferencia dictada en la European Graduate School, EGS. Saas-Fee, Suiza. 2007. Disponible en: <http://www.youtube.com/eqsvideo#p/c/0B57430831EF04A4/0/zqisvKSuA70>.
34. Díaz, Esther. "Gilles Deleuze y el arte de la fuga". Sin fecha. Disponible en: http://www.estherdiaz.com.ar/textos/deleuze_fuga.htm
35. Edström, Olle. *A Different Story: Aesthetics and the History of Western Music*. Pendragon. New York. 2008.
36. Elias, Norbert. *Mozart. Sociología de un genio*. Península. Barcelona. 1991.
37. Equipo Cactus. *Derrames ente el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus. Buenos Aires. 2006.
38. Fernández, Carlos. *Aunque no la veamos, la cultura siempre está ahí. Patrimonio Intangible de la Argentina*. FHN. Bs. As. 2009.
39. Field, Kim. *Harmonicas, Harps, and Heavy Breathers*. Cooper Square Press. New York. 2000.
40. Foster, Hal. *Dioses Prostéticos*. Akal. Madrid. 2008.
41. García Hodgson, Hernán. *Deleuze, Foucault, Lacan. Una política del discurso*. Quadrata. Bs. As. 2006.
42. Garrofe, Pablo. *Lacan, entre el arte y la ideología. Letra, música, voz*. Quadrata. Bs. As. 2007.
43. Gómez Amat, Carlos y Joaquín Turina. *Pequeña historia de la música*. Alianza. Madrid. 1995.
44. González Riquelme, Andrés. "La Máquina musical en "El Perseguidor" de Julio Cortázar", en *Revista Acta Literaria*, Nº 28, Universidad de Concepción, 2003. Págs. 33-44.
45. Grosz, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. Columbia University Press, New York. 2008.
46. Grosz, Elizabeth. "Eight Deleuzian Theses on Art" en Herzogenrath, Bernd. Ed. *An [un]likely alliance. Thinking Environment[s] with Deleuze and Guattari*. Cambridge Scholars. Newcastle. 2008. Págs. 46-51.
47. Gualandi, Alberto. *Deleuze*. Perrin, Paris. 2009.
48. Hallward, Peter. *Deleuze and the Philosophy of Creation. Out of this World*. Verso. New York. 2006.
49. Harb, Liliana. *Um exame da recepção da bossa nova pela crítica jornalística: renovação na música popular sob o olhar da crítica*. PUC-SP. São Paulo. 2007.
50. Hempell, Anthony. *The Global Village. "Visual and acoustic space"*. 1996. Disponible en: <Http://www.anthonyhempell.com/papers/tetrad/visual.html>

51. Herzhaft, Gérard. *La gran enciclopedia del blues*. Robinbook. Barcelona. 2003
52. Holland, Eugene. "Jazz Improvisation: Music of the People-to-come" en O'Sullivan, Simon y Stephen Zepke eds. *Deleuze, Guattari and the Production of the New*. Continuum, New York. 2008. Págs. 196-205.
53. Homero. *La Odisea*. Verón. Barcelona. 1973.
54. Hulse, Brian y Nick Nesbitt. *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Ashgate. New York. 2010.
55. Jones, LeRoi. *Blues People. The Negro Experience in White America and the Music that Developed From It*. Quill. New York. 1963.
56. Kerouac, Jack. *On the Road*. Viking. New York. 1957.
57. Kierkegaard, Sören. *Diapsalmata*. Aguilar. Buenos Aires. 1964.
58. Komara, Edward. *Encyclopedia of the blues*. Routledge. New York. 2006.
59. Lovecraft, H.P. "La música de Erich Zann" en *Cinco relatos insólitos*. Alcaldía mayor de Bogotá. Bogotá. 2008.
60. Machado, Roberto. "Interdisciplinaridade para a Filosofia da diferença". 2010. Disponible en: <http://filosofiacienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/37/artigo144487-2.asp>
61. Maldonado, Jorge. "El territorio musical de la humanidad" en *Thémata. Revista de filosofía*. Nº 39. 2007. Págs. 459-464.
62. Maldonado, Jorge. *Música y creación: un sentido en el pensamiento de Gilles Deleuze*. UAM. Madrid. 2008.
63. Malhotra, B.M. "Tansen: el maestro de la música mágica" en *Instituto de indología*. Disponible http://www.institutodeindologia.com/index.php?view=article&catid=43%3Aarte&id=77%3Atansen-el-maestro-de-la-musica-magica&format=pdf&option=com_content&Itemid=57
64. May, Todd. *Gilles Deleuze. An Introduction*. Cambridge. New York. 2005.
65. Milteau, Jean-Jacques. "Train & Harmónica. L'harmo, le Blues et la locomotive". Disponible en: <http://www.planetharmonica.com/ph2/VF/Train&HarmoFR.htm>
66. Muschg, Walter. *Sobre el origen mágico de la poesía*. UNAL. Bogotá. 2004.
67. Murphie, Andrew. "Sound at the end of the world as we know it: Nick Cave, Win Wenders' *Wings of Desire* and a Deleuze-Guattarian ecology of popular music" en Genosko, Gary. *Deleuze and Guattari. Critical Assesstments of Leading Philosophers*. Vol. I. Routledge. New York. 2001. Págs. 255-280.

68. Murphy, Timothy. "What I hear is Thinking Too. Deleuze and Guattari go Pop" en *ECHO: a music-centered journal*. Volume 3 Issue 1. UCLA. (Spring 2001).
69. Navarro, Alberto. *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Tirant lo Blanch. Valencia. 2001.
70. O'Sullivan, Simon. "From Geophilosophy to Geoaesthetics. The Virtual and the Plane of Immanence versus Mirror-Travel and the *Spiral Jetty*" en *Art Encounters Deleuze and Guattari. Thought Beyond Representation*. Palgrave Macmillian. New York. 2006. Págs. 98-120.
71. Ovidio. *Metamorfosis*. Austral. Madrid. 2007.
72. Parr, Adrian. "Deterritorialisation/Reterritorialisation" en *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh U. Edinburgh. 2004. Pág. 66-69.
73. Patton, Paul. "Events, Becoming and History" en Bell, Jeffrey y Claire Colebrook, Eds. *Deleuze and History*. Edinburgh University Press. Edinburgh. 2009. Págs. 33-54.
74. Pericot, Maluquer. *La humanidad prehistórica*. Salvat. Navarra. 1969.
75. Protevi, John. "Geohistory and Hydro-Bio-Politics" en Bell, Jeffrey y Claire Colebrook. Eds. *Deleuze and History*. Edinburgh University Press. 2009
76. Quignard, Pascal. *El odio a la música*. Andrés Bello. Santiago. 1998.
77. Rancière, Jacques. "¿Existe una estética deleuziana?" en Alliez, Eric. Ed. *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Revistas Sé cauto y Euphorion, Cali, Medellín. 2002. Págs. 546-564.
78. Raunig, Gerald. *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Traficantes de sueños. Madrid. 2008.
79. Reich, Steve. "Music as a Gradual Process". Sin fecha. Disponible en: <http://ccnmtl.columbia.edu/draft/ben/feld/mod1/readings/reich.html>
80. Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Gedisa. Barcelona. 2005.
81. Rudinow, Joel. "Race, Ethnicity, Expressive Authenticity: Can White People sing the Blues?" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 52:1. Invierno de 1994. Págs. 127-137.
82. Russollo, Luigi. *L'Arte dei Rumori*. Edizioni futuriste di "poesía". Milano. 1916.
83. Sauvagnargues, Anne. *Deleuze. Del animal al arte*. Amorrortu. Buenos Aires-Madrid. 2007.
84. Scherzinger, Martin. "Enforced Deterritorialization, or the Trouble with Musical Politics" en *Sounding the Virtual: Gilles Deleuze and the Theory and Philosophy of Music*. Ashgate. 2010. Págs. 103-128.

85. Sloterdijk, Peter. "¿Dónde estamos, cuando escuchamos música?" Págs. 285-314. en *Extrañamiento del mundo*. Pretextos. Valencia. 2001.
86. Smith, Daniel, y John Protevi. "Gilles Deleuze" en *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2008. Disponible en: <http://plato.stanford.edu/entries/deleuze/>
87. Sørensen, Bent. "The Refrain and Resistance: Music and Becoming-Jewish" en *Ephemera*. Nº 8. Vol. 3-4. 2003. Págs. 330-355.
88. Stagoll, Clifford. "Becoming" en Parr, Adrian. Ed. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh U. Edinburgh. 2004. Págs. 21-22.
89. Stivale, Charles. "Of Heccéités and Ritournelles: movement and affect in the Cajun dance arena" en Genosko, Gary. *Deleuze and Guattari. Critical Assesments of Leading Philosophers*. Vol. I. Routledge. New York. 2001. Págs. 281-302.
90. Sutton, Damian & David Martin-Jones. *Deleuze Reframed*. IB Taurus. NY. 2008.
91. Swidoba, Marcel. "Becoming+Music" en Parr, Adrian. Ed. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh U. Edinburgh. 2004. Págs. 23-24.
92. Swidoba, Marcel. "Minoritarian+Music" en Parr, Adrian. Ed. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh U. Edinburgh. 2004. Págs. 169-170.
93. Tolkien, J.R.R. *El Silmarillion*. Minotauro. México. 1996.
94. Valéry, Paul. "Filosofía de la Danza" en *Teoría poética y estética*. Visor. Barcelona. 1990. Págs. 173-189.
95. Valéry, Paul. "La conquista de la ubicuidad" en *Piezas sobre arte*. Visor. Madrid. 1999.
96. Valls Gorina, Manuel. *Aproximación a la música*. Salvat. Navarra. 1970.
97. Vella, Richard. "Music and Representation" en *NMA Magazine* Nº 8. 1990. Págs. 34-38. <http://www.rainerlinz.net/NMA/repr/Representation.html>
98. Williams, John. "Ageing, Perpetual Perishing and the Event as Pure Novelty: Péguy, Whitehead and Deleuze on Time and History" en Bell, Jeffrey y Claire Colebrook. *Deleuze and History*. Edinburgh University Press. Edinburgh. 2009. Págs. 142-160.
99. Whitman, Walt. *Perspectivas Democráticas*. Americalee. Buenos Aires. 1944.
100. Zepke, Stephen. *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. Routledge. New York. 2005.
101. Zourabichvili, François. Deleuze. *Una filosofía del acontecimiento*. Amorrortu. Buenos Aires. 2004.